

Pequenas Áfricas no Rio de Janeiro:

por uma cartografia musical da cidade

Little Africas in Rio de Janeiro: Toward a Musical Cartography of the City

Angélica Ferrarez

Professora da Escola Vera Cruz (SP), é co-curadora da exposição *Pequenas Áfricas* no Instituto Moreira Salles e integra o grupo de curadoria da Festa Literária das Periferias (FLUP). Pesquisadora da história social do samba e do Rio de Janeiro, participa também do júri do Estandarte de Ouro do Carnaval carioca. Realizou pós-doutorado em Sociologia Política pela UENF, com o projeto *Arte Urbana na Zona Portuária*, possui doutorado em História Política pela UERJ e mestrado em História Social da Cultura pela PUC-Rio. É roteirista da série documental *Música e Silêncio* e atua como consultora para diversas instituições culturais

angelferrarez@gmail.com

RESUMO: No período pós-abolição, a música produzida pelas comunidades negras tornou-se um dos mais importantes vetores de resistência e afirmação cultural no Brasil. Diante da marginalização social e da exclusão de direitos, homens negros e mulheres negras e encontraram na música uma forma de expressar memórias, religiosidades, experiências e identidades. A música ecoava dos quintais, morros e ruas, articulando redes de sociabilidade, organização comunitária e regimes raciais, preservando elementos das matrizes africanas e criando novas linguagens urbanas. Instrumento de luta simbólica e ocupação de espaços públicos, ao longo do século XX, ela se consolidou junto às “Pequenas Áfricas”, em uma relação articulada e articuladora do território. Assim, a música negra não só sobreviveu, como moldou a cultura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Música; Território; Cultura.

ABSTRACT: In the post-abolition period, the music produced by Black communities became one of the most important vectors of resistance and cultural affirmation in Brazil. Faced with social marginalization and the denial of rights, Black men and women found in music a powerful means to express memories, spiritualities, lived experiences, and identities. Music echoed from backyards, hillsides, and streets, weaving networks of sociability, community organization, and racial regimes, while preserving elements of African heritage and forging new urban languages. As a tool of symbolic resistance and public space occupation, throughout the 20th century, music became deeply rooted in the “Pequenas Áfricas” (Little Africas), in a relationship that both reflected and shaped the territory. In this way, Black music not only survived but also helped shape Brazilian culture.

KEYWORDS: Music; Territory; Culture.

Sensibilidades e culturas urbanas do Rio de Janeiro

José Wisnik em tom jocoso nos diz que: "A crônica é a polca da Literatura". Refletir Rio de Janeiro, em toda sua sensibilidade é buscar nas fontes da música e da literatura, para além dos valores espirituais em si, as linguagens e artefatos que organizaram a cultura urbana desta cidade. Cultura interpretada aqui pela chave de Gilberto Gil que disse em discurso:

Precisa acabar com essa história de achar que a cultura é uma coisa extraordinária. Cultura é ordinária! Cultura é igual feijão com arroz, é necessidade básica. Tem que estar na mesa, tem que estar na cesta básica de todo mundo.ⁱ

Refletir a cultura na esfera do ordinário e não do extraordinário vai ao encontro da teorização sugerida por Raymond Williams (2000), em "a cultura como problema ordinário". Da esfera do básico, do estrutural e estruturante, a cultura pode ser interpretada enquanto roupagem ideológica de uma classe, como projeto político do Estado e como flanco popular das resistências. A cultura na esfera do moderno, do nacional e do popular. A fala de Gil sintetiza, com simplicidade e profundidade, um ponto central; a cultura popular é a expressão do que há de mais moderno. A cultura que nasce das manifestações populares, do movimento das pessoas e do desenvolvimento das relações, é a própria expressão da vida. Não é adereço, nem privilégio. Cultura é estrutura.

Nesse movimento, a cidade assume o papel de protagonista. Ela deixa de ser mero cenário para se tornar o elemento que articula e dá forma às relações sociais e simbólicas. Não por acaso, nomes como João do Rio, Júlia do Rio ou Júlia Lopes de Almeida, Machado de Assis, Lima Barreto, Carmen Doloresⁱⁱ, Augusto Malta, Donga, Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, dentre outros, captaram e traduziram em

crônicas, músicas e imagens o pulsar da vida urbana, revelando as múltiplas camadas que compõem o cotidiano da cidade.

Nicolau Sevcenko (1995) analisa como os processos de modernização e urbanização moldaram profundamente a vida cultural e artística do Rio de Janeiro, destacando o papel central da literatura e dos intelectuais nesse cenário. Durante a Primeira República (1889–1930), a cidade passou por profundas transformações, como a reforma urbana de 1902, conduzida por Pereira Passos e inspirada nos modelos parisienses — o chamado "bota-abixo". Essa modernização, embora marcada por inovações no espaço urbano, foi conservadora em seu projeto social, acentuando as desigualdades e promovendo a exclusão das camadas populares do novo imaginário da cidade "civilizada".

Este projeto de cidade burguesa convivia, lado a lado e interpenetrando-se a herança africana, o que gerou no Rio de Janeiro a experiência mais radical com a modernidade; a do descompasso, das contradições, da pluralidade da cidade. Assim temos uma cidade pluridimensional, isto é, formada a partir de suas diversas dimensões. Da herança imperial, temos a cidade de corte, do aburguesamento, dos cafés e da *coquetterie*, do ideal francês de civilização. Da diáspora negra, temos a cidade da experimentação, da intensidade, do popular, dos bares, dos usos, dos africanos e ex-escravizados, criando formas de organização, usos e imagens do espaço público.

A fusão de um projeto de cidade burguesa com as Pequenas Áfricas é o que vai criar a experiência mais radical da cultura urbana no Brasil àquela época. A Zona Portuária, neste sentido, é um caso especial não só pela importância do porto como entreposto comercial que, dentre outras atividades, já havia abrigado o maior atracadouro de desembarque de escravizados na América, o Cais do Valongo, mas justamente por concentrar nessa herança do passado da escravidão, os modos de vida e sociabilidades dos que vão marcar a feição das ruas desta cidade.

Se pensarmos em quem traduz “a alma encantadora das ruas”, como nos provoca o cronista João do Rio, teremos uma população pan-africana e seus descendentes convivendo em negociação e conflito (Reis e Silva, 2005) com as maltas de imigrantes na cidade. Na reconfiguração do território da cidade, seu centro foi alvo das novidades e especulações. Não apenas pelas ruas alargadas e a tradução europeia na arquitetura, mas os modismos da rua do Ouvidor, o passeio público e a projeção dos *boulevards*, o arrasamento dos morros com a desculpa de se criar uma atmosfera mais saudável. Neste movimento, o discurso médico e sanitarista resultou na formação de um espaço urbano segregado, com a remoção de negros e pobres para os morros e subúrbios e a incursão dos mesmos para as áreas mais distantes.

Assim, o embate entre as representações de uma cidade “europeizada” e as “Pequenas Áfricas” pode ser entendida como um campo de “disputas práticas e simbólicas” (Almeida, 2013) onde a emergência de novas formas de expressão urbana - como o cronista, o sambista e o *flâneur* - desafiavam a noção da cultura hegemônica. Sendo o campo da cultura urbana um bom ensaio para se observar projeto de nação, reflexo das tensões da sociedade brasileira na virada do século, optamos por observar a cidade do Rio de Janeiro como palco de modernização e exclusão, e a expressão musical como flanco da cultura urbana que irá se formar. Em uma defesa da cultura no pós-Abolição pelas sociabilidades negras

Pelas Pequenas Áfricas desse meu país

O desejo de flexionar as “Pequenas Áfricas”ⁱⁱⁱ no plural vem da construção política da partilha do comum. Assim como a própria elaboração de uma pequena África no Rio de Janeiro partiu de um grupo de artistas e intelectuais comprometidos com a cartografia negra daquela cidade, atualmente um grupo de pensadores das cidades no tempo presente, com

desejo de ampliar a ação das políticas públicas nos territórios considerados marginalizados e que, ao mesmo tempo, são alvos de projetos de “gentrificação”, têm se articulado nos estudos e mapeamento da construção simbólica e efetiva das grandes metrópoles do Brasil comprometidos com a cartografia negra das cidades.

Sendo assim, há as “Pequenas Áfricas” de São Paulo, Minas Gerais, Porto Alegre e diversas outras cidades que, a partir do trabalho intelectual, têm propiciado o debate sobre a herança negra e africana na formação cultural e urbana do país. Usando a ideia conceito no plural amplia-se as fronteiras imaginadas e a importância social e política do trabalho de negros e negras nos pós-Abolição em um movimento que promete redesenhar o imaginário das grandes cidades em suas “Pequenas Áfricas”.

No século XIX e início do século XX, mais precisamente entre os anos de 1898 e 1966 no Rio de Janeiro, viveu o cantor, compositor, estilista, pintor e coreógrafo, Heitor dos Prazeres^{iv}. Foi essa cidade da virada do século que fez com que ele, ao transitar pelas ruas, identificasse a região do centro como uma “África em miniatura”. Expressão que logo serviu para que outros pensadores começassem a se referir aquela região como uma “Pequena África”. Traduzida por uma intelectualidade *a posteriori*, já no final do século XX, a importância da região foi retomada pelo espectro da herança negra africana, mas para os que viveram no seio da Pequena África, não havia uma consciência naquele espaço tempo. Esse tipo de consciência somente é constituído com a distância adequada para se analisar determinados eventos históricos.

Todo esse movimento político de significação da memória e território, a partir da ideia/conceito de uma Pequena África, foi projetado através da observação dos de “fora” daquela historicidade, porque para os de “dentro”, do espaço do vivido, da turma^v de Heitor dos Prazeres, as ruas negras da cidade eram somente vividas, fazendo parte do campo das experiências. Vividas na intensidade do trabalho, da luta, do lazer, do

movimento, do desejo de livre circulação, das novidades, do comércio, dos encontros e dos fazeres. Logo a proposição da Pequena África no singular foi traduzida por espectadores a partir dos desejos e limites de seus espaços e tempos.

Mas se todo espaço social é construído a partir de relações dos moradores com o espaço em si e com as memórias provenientes das experiências locais, podemos afirmar que a região da Zona Portuária e central do Rio está inserida num discurso de territorialização, que tem, dentre outros agentes, um recorte do grupo negro local. Pensando no Rio de Janeiro e seu processo de ocupação vemos o trecho do Porto do Rio e arredores, incluindo Santo Cristo, Saúde, Gamboa, Caju, Praça XI, Praça da Bandeira, Estácio, com suas fronteiras mal definidas a época, habitado em sua grande parte por africanos, ex-escravizados e seus descendentes.

Pensando na vida humana das ruas, a conjuntura no pós-Abolição imediato, marcava a feição dessa cidade como uma cidade negra. Condição que foi intensificada com o avanço das leis abolicionistas e da consolidação do sistema capitalista, em escala global, que “liberou”, sem um plano de integração, a população negra nas cidades. Vamos apreciar essa cidade a partir da história social da cultura, mas sem deslocar a cultura do campo do fazer política na cidade. Movimentos de insurgência contra a sociedade escravista em cidades por todo o país abriram frentes de conflito, denotando um verdadeiro cenário de guerras civis pelo Brasil^{vi}. Para ler melhor a configuração das cidades do início do século XX é preciso levar em conta os trânsitos e deslocamentos forçados por estas guerras.

Para o Rio de Janeiro, por exemplo, com o fim da Guerra do Paraguai (1864 - 1870) parte de seus ex-combatentes e/ou sobreviventes foram dispensados na cidade do Rio de Janeiro, indo habitar alguns morros do centro da cidade, como o Morro da Providência. Anos mais tarde com a Guerra de Canudos (1893 - 1897), parte dos que não foram dizimados na luta armada chegam ao mesmo Morro marcando assim a feição daquela cidade. No Rio de Janeiro, a procedência das maltas de negros é diversa.

Logo imaginar uma “Pequena África” hoje, parece não contemplar, nem em termos territoriais e nem em termos políticos, a agência dos grupos negros no desenvolvimento da cultura urbana. Além de sugerir a ideia de um *isolado idílico* (Almeida, 2013) onde haveria uma unidade entre africanos com suas formas de vida e sociabilidade apartados dos outros grupos. Junto a essa cidade negra temos o grupo dos italianos que habitavam o Morro do Pinto, dos Árabes que marcaram a feição do Saara, dos Portugueses de toda a Zona Portuária, principalmente do Morro da Conceição, além de toda a profusão de negros vindos das experiências de vida e resistência dos nordestes do país a partir do século XX.

Uma população pan-africana composta por; Ijexás, Haussás, Itaqua, Cambindas, o povo de Oyó e os Jeje Nagôs, os Ebás, Aboum, Angola, os retirados e embarcados na costa da Mina, Congo, Rebолос, Monjolos, Quinoas, além do grupo dos muçulmanos. As estruturas internas da suposta “Pequena África” para além de não formar uma unidade coesa, ainda disputam entre si. Ali: “... onde os *alufás* muçulmanos não se dão com a “gente do santo”, a que chamam pejorativamente de *auauadóchum*, e onde, pagando com a mesma moeda, “a gente do santo despreza os bichos que não comem porco, tratando-os de malês”. (Rio, 1976, p. 13)

Portanto é nesta cidade, no Rio de Janeiro negro e profundo, que ao privilegiar as Pequenas Áfricas no plural, o debate se torna bem mais interessante. Movimento em que a historiografia ao ampliar seu escopo teórico e metodológico, ajuda no reconhecimento de humanidades atentando para a dimensão social, territorial e política de um continente entre nós. Já que a ideia de África sedimentada no imaginário social foi de um reducionismo estratégico do ponto de vista eurocêntrico.

Se Appiah diz: “Não há uma identidade final acabada, logo há um mito de um mundo africano entre nós” (1997, p. 112). Roland Barthes ao refletir a dimensão do mito completa: “[o] mito não esconde nada: tem como função

deformar, não fazer desaparecer" (Barthes, 1993, p. 143). Sendo assim, há uma deformação de algo que está ali ou esteve, mas que não se mantém em sua forma originária. Não há uma forma originária, acabada, "pura", e sim rede de relações que se traduz num vínculo imaterial e material entre pessoas que partilham das mesmas memórias afetivas, sejam estas da diáspora negra ou das Áfricas distantes.

Nossa problematização está, justamente, em pensar as populações negras das cidades na busca de uma forma de viver as Áfricas fora do continente africano, movimento que lhes dê o chão de pertencimento para a luta política. África tem sido sujeita a sucessivos processos de essencialização e folclorização, e muito daquilo que se proclama como autenticamente africano resulta de invenções feitas fora do continente. Assim, ao flexionar as Pequenas Áfricas não estamos supondo um mergulho no mar de "africanidades" elaborados por sujeitos ocidentalizados. Se estamos falando a partir da diáspora no Brasil e, mais especificamente, da formação dos grandes centros urbanos, chamamos atenção para a construção política afrodiáspora que nasce, sobretudo, das culturas urbanas.

Deste modo, o projeto de cidade idealizado a época pelo poder público, esbarrava em questão sensível, o "negro na rua" e sua forma de vida. Lembrando que o projeto de modernização da cidade não foi amadurecido a partir da nossa historicidade, isto é, trabalhado e pensado a partir de suas sensibilidades e culturas urbanas. Havia camadas que iam da roupagem ideológica da chamada burguesia no delinear do que seria uma cultura moderna, bem como o projeto político das elites do Estado no exercício da cultura nacional. Mas de todas as culturas, àquela amadurecida e elaborada na argamassa das ruas, no flanco popular das resistências, como sugere Benjamin (1986), foi entendida como cultura popular e vamos partir dela.

Como nos sugere Rodrigues ao debater a capital e capitalidade do Rio de Janeiro, estamos falando das camadas da cidade que se travessam, se

sobrepõem, se alimentam e se apropriam. Na formação dos primeiros núcleos das Pequenas Áfricas, a “cidade capital” avançava sobre a cidade plural sem respeitar os limites históricos. Os planos desta cidade burguesa eram descompassados, pois “buscaram os resultados modernos de um projeto que não fora amadurecido dentro da nossa historicidade” (Rodrigues, 2002, p. 8). Isso gerou uma sensação de descompasso que alienou o olhar para a cidade plural a partir da visão de uma cultura “apequenada e desajeitada para os padrões universais iluminados”, que se pretendia.

Este projeto de cidade burguesa convivia, lado a lado e interpenetrando-se a herança africana, o que gerou no Rio de Janeiro a experiência mais radical com a modernidade; a do descompasso, das contradições, da pluralidade da cidade. Compondo a paisagem sonora, os sons dos negros resistiram e adentraram lugares onde seus corpos foram interditados. Nem a cultura moderna e nem a nacional conseguiram conter a emergência da sonoridade que nascia do trabalho e circulação da comunidade negra. Junto a isso, o tilintar dos relógios, o apito dos trens, os sons dos batuques e do pandeiro, a marcação do tempo pelos sons, o ritmo de vida dessas maltas de negros que, antes eram mercadorias, e agora buscam cidadania a partir do lugar mais poderoso de suas existências: a cultura.

Mas olhem bem vocês, quando derem vez ao morro toda a cidade vai cantar...^{vii}

A música chega mesmo em certos casos a harmonizar dissabores num acorde feliz.
(Rio, 2010, p. 121)

Falar da musicalidade nascida no Atlântico negro, desenvolvida nos espaços da diáspora é atentar para uma dimensão importante das estratégias de existência e resistência da comunidade negra. Se, como diz o cronista *flâneur* João do Rio, a música tem a capacidade de harmonizar a

tristeza em um acorde feliz, seria por ela a “redenção” e subversão do drama e tragédia da diáspora em momento de espiritualizar as existências?

Nesse contexto, a música assume um papel central como forma de expressão e resistência, tornando-se um meio de comunicação privilegiado diante das limitações impostas ora pelos apagamentos e silenciamentos, ora pela censura e a repressão. Logo a música é uma expressão capaz de denunciar injustiças, narrar experiências silenciadas e afirmar identidades coletivas. Diante da violência estrutural e da exclusão social, ela se transformou em ferramenta poderosa de articulação política e cultural, permitindo que vozes historicamente caladas encontrassem espaço no debate público, ainda que de forma indireta ou simbólica.

Pelas ondas sonoras a produção musical das gentes negras encontrou ouvidos bem mais empáticos do que os olhos. Em diversos espaços músicos negros não entravam, mas sua música conseguia chegar. Desconfiamos que o poder da sonoridade foi capaz de preservar e permitir a efervescência cultural no pós-Abolição. Acolhidos no espaço sonoro, a música pode penetrar e constituir a memória social. Como nos sugere o espetacular cronista em Músicos Ambulantes:

(...) o Rio, onde tudo é música, desde a poética música dos beijos à decisiva música de pancadaria. Esta cidade é essencialmente musical; era impossível passar sem os músicos ambulantes. A música preside à nossa vida, a música auxilia até a gestação, e, consista apenas na voz como diz Sócrates, consista, pretende Aristoxeno, na voz e nos movimentos do corpo, ou reúna à voz os movimentos da alma e do corpo como pensa Teofrasto, tem os caracteres da divindade e comove as almas. Pitágoras, para que a sua alma constantemente estivesse penetrada de divindade, tocava cítara antes de dormir e logo ao acordar de novo à cítara se apegava. Asclepíades,

médico, acalmava os espíritos frenéticos empregando a sinfonia, e Herófilo pretendia que as pulsações das veias se fazem de acordo com o ritmo musical. (Rio, 2010, p. 119)

Sendo movimentos da alma, da voz e do corpo, ou auxiliando as almas a ser penetrada de divindade, ou mesmo acalmando os espíritos e comovendo as almas; a música está para os filósofos gregos como meio de transmissão, ligando os mundos. Algo que comunica ao exterior mensagens do interior. Formada no lugar supremo, sacro. Nela nascem os *spirituals*, aqueles estágios de criação da alma ligando campo material ao imaterial.

Refletindo a sonoridade que nasceu no Atlântico negro, a música desponta como arte de manobra dos povos da diáspora negra. Seja como estratégias e agências da comunidade negra ou nas camadas da memória, no encontro da narração com a sabedoria ancestral, nos canais de comunicação, na representação das correntes de libertação, na vibração da dor e da luta, do corpo que fala: "... a música deve desfrutar de *status* superior, em função de sua capacidade de expressar uma imagem direta da vontade dos escravos". (Gilroy, 2012, p. 159)

Du Bois lendo o lamento ritmado da música nos interroga:

O que são essas canções, e qual é seu significado? Eu conheço pouquíssimo de música e sou incapaz de usar sua linguagem técnica, mas conheço algumas coisas sobre os homens, e por isso sei que essas canções são a mensagem articulada do escravo para o mundo ... As canções são na verdade resultado de séculos: a música é muito mais antiga que as letras, e podemos constatar aqui e ali sinais de sua evolução" (Du Bois, 2021, p. 274).

O poder e o significado da música entre os povos do Atlântico negro cresceram justamente porque a linguagem falada e escrita foi, muitas

vezes, limitada ou negada. A música passou a ocupar um lugar fundamental, ela se tornou uma forma de expressão e resistência. Como a linguagem formal já não dava conta de expressar todas as experiências, a música surgiu como um meio alternativo, cheio de sentidos e vozes misturadas, para dar vazão a essas vivências complexas e muitas vezes silenciadas. (Du Bois, 2021; Gilroy, 2012)

Se pensarmos na história da alfabetização no Brasil, percebemos que a cultura popular muitas vezes foi marginalizada nos espaços formais de ensino. Sua música que, ainda hoje é criminalizada e associada a setores marginalizados da sociedade, mostra-se, na verdade, uma ferramenta poderosa de aprendizado e conscientização. Entender a música no processo de formação é reconhecer as diversas maneiras de se produzir conhecimentos. Isso reforça a importância de valorizar a música no pós-Abolição como ferramenta pedagógica e como patrimônio imaterial da educação brasileira.

Ao cantar e interpretar suas histórias, a comunidade negra através da música em geral, entra em contato com estruturas narrativas e referências culturais que ampliam sua compreensão do mundo. A rima, a cadência, o canto, a marcação do tambor, a dança e o significado das palavras fazem parte de uma alfabetização não apenas textual, mas também socioemocional. Sabendo que as instituições de educação e memória são lugares de poder, criar espaço para saberes historicamente marginalizados no âmbito da música, é fomentar processos contra hegemônicos de leitura de mundos. Não bastando considerá-la enquanto instrumento, mediação, mensageira; a música alcança as subjetividades e formação das almas no Atlântico. (Du Bois, 2021)

Segundo Martha Abreu: “A música negra tornou-se cada vez mais um campo polissêmico, aberto a debates, interdições, julgamentos, estudos e muitos negócios” (2014, p. 84). Logo, um campo que se apresenta com toda sua complexidade e seus significados como identidade, memória e culto a

ancestralidade no atlântico negro, bem como possibilidade de organização social e política do território. No que Nei Lopes completa: “A história da música popular no Rio de Janeiro e em outros centros urbanos deste país se confunde com a história do racismo anti-negro e com a luta do povo brasileiro em busca de sua auto-determinação”. (Lopes, 1989, p. 250)

Partindo do pressuposto de que há uma “cultura musical” na cidade do Rio de Janeiro que foi plantada no território das Pequenas Áfricas e veio se alastrando no espaço tempo, é que abrimos essa seção com o samba: “Mas olhem bem vocês, quando derem vez ao morro, toda a cidade vai cantar”. Versos de 1962 de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, uma música que vem carregada do território na constituição da memória social. Aliás, não conhecemos uma cidade mais cantada do que o Rio de Janeiro. Cantada e cantante que guarda na sua argamassa as notas musicais que permite tais traduções. Praticada por diferentes grupos sociais, a música amplia a sociabilidade e promove uma ressignificação criativa dos espaços urbanos. Ao atravessar diversas dimensões — do social ao econômico, dos comportamentos ao consumo, do corpo e da voz, a música entrelaça experiências e vínculos cotidianos.

Nesse processo, ela contribui para a formação de “territorialidades sônicas-musicais”(2019), marcando lugares com significados afetivos e identitários. Pela frequência com que aparece, pela força dos afetos que mobiliza e pela sua presença em múltiplas esferas da vida urbana, a música acaba produzindo impactos profundos. Marcando assim uma cartografia musical urbana, ou seja, a leitura do território a partir de sua musicalidade.

Mas longe de ser privilégio das urbes, a música já preenchia os espaços do rural há muito mais tempo. Nas plantações de café e cana de açúcar, ela marcava o tempo para uma população trabalhadora que entrava nas plantações e por ela era encoberta. Podemos falar aqui dos vissungos em Minas Gerais, por exemplo. Cantos que vêm sendo estudados, pensados e recriados oficialmente há quase um século, tendo três grandes marcos: as

anotações do filólogo Aires da Mata Machado Filho iniciadas em 1928, que culminaram no livro *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais* (1943), as gravações coordenadas por Luís Heitor Correa de Azevedo, realizadas na cidade de Diamantina em 1944, a serviço da Biblioteca do Congresso dos EUA, e o disco *O Canto dos Escravos*, de 1982, nas vozes de Clementina de Jesus, Tia Doca e Geraldo Filme.

Poéticas cantadas que carregam sentidos existenciais desde as Áfricas até o Brasil, os vissungos, na atualidade são “elos perdidos” nas palavras do pesquisador Spirito Santo, mas já foram motivos para a magia dos encontros. Sua presença e reelaboração em terras brasileiras, especialmente em Minas Gerais, representariam a mais antiga expressão musical africana que aqui chegou. Sendo importante para marcar eventos do dia a dia do negro escravizado, como por exemplo, marcar as horas. Há vissungos para o amanhecer, para hora do almoço, para festejar, para boa colheita, para anunciar a morte de algum companheiro, para chamar a chuva, ludibriar, desejar e agradecer. São cantos que ritmam e ritualizam o cotidiano; “os vissungos são cantos de vida e morte”.

Se essas páginas cantassem vocês escutariam agora a voz ancestral de Clementina de Jesus entoando o canto de número II:

Muriquinho piquinino, muriquinho piquinino,
Parente de quissamba na cacunda.
Purugunta aonde vai, purugunta aonde vai,
Ô parente, pro quilombo do dumbá. (x2)
Ê, chora, chora gongo, ê dévera, chora gongo chora,
Ê, chora, chora gongo, ê cambada, chora gongo chora.

Sem pretensão de interpretar a letra de “muriqinho piquinino”, mas analisar o contexto sonoro vemos que o termo vissungo vem do substantivo ovisungo do umbundo, que significa louvores, ou seja, cantar, louvar, exaltar. Definido por Nei Lopes como:

Canto de trabalho dos negros benguelas de Minas Gerais - Aires Mata

Machado e João Dornas Filho consignam nos vocabulários que elaboraram (exatamente de negros benguelas de Minas) definindo apenas como "cantiga", "cantigas", "canto". Do umbundo o visungu, pl. de ochisungu, cantiga, cântico. (2003, p. 222)

Os vissungos são cantados em línguas africanas, principalmente a de família linguística banto. Entretanto, devido aos fatores históricos coloniais que orientaram fatores linguísticos, a língua portuguesa se sobrepôs, além do fenômeno de mudança nas palavras africanas devido ao contato com a língua do colonizador, culminando na musicalidade e na palavra pretuguesa, como nos provoca pensar a socióloga Lélia Gonzalez:

Ou seja, aquilo que chamo de "pretoguês" e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil (nunca esquecendo que o colonizador chamava os escravos africanos os escravos africanos de "pretos" e de "crioulos", os nascidos no Brasil), é facilmente constatável sobretudo no espanhol na região caribenha. O caráter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes (como o l ou o r, por exemplo), aponta para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isto sem falar nos dialetos "crioulos" do Caribe) (1988, p. 70).

A esse fenômeno sociolinguístico, Bonvini (2009) define como "emprestimo linguístico, consequente do contato entre línguas, pois trata - se da capacidade corrente e normal de toda língua de apropriar - se dos termos necessários à sua própria expressividade, qualquer que seja sua origem, quando o contexto discursivo novo o exigir" (Bonvini, 2009 apud Petter,

2015, p. 103).

No contexto da música na diáspora negra, apesar da separação forçada de diferentes grupos étnicos e linguísticos, estabeleceram-se contatos prolongados entre o português do colonizador e as diversas línguas africanas. No entanto, esses contatos ocorreram em um contexto de dominação, exploração, alienação e as mais diversas violências, o que levou à composição da língua falada e cantada do lado de cá do Atlântico. Se para a língua falada nosso português já é pretuguês, imagine para a cantada que além de ritmo, voz, cadência, ainda tem o auxílio luxuoso do batuque. Da música que convoca o corpo.

A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras - faladas ou escritas. (Gilroy, 2012, p. 164)

Organizadora de uma comunidade de sentidos, a música no atlântico negro teve tanto no lamento dos vissungos, como nas diversas modalidades do samba um momento excepcional de atualização da ancestralidade. Um sopro divino que ao tocar os ouvidos de toda uma sociedade conseguiu se estabelecer enquanto instrumento de poder da população negra em dispersão.

Contudo, a organização de uma cidade recém-saída da escravização e ensaiando a cultura urbana no pós-Abolição através dos músicos negros, da música negra, é o que torna nossas observações mais autênticas. Autenticidade não no sentido de ineditismos, mas no sentido de pautar um debate público que pode ser interessante remexer. Interessante pensar

que muitos lugares eram interditados para a circulação dos sujeitos negros no pós-Abolição, no entanto, sua música adentrava estes espaços. Daí a importância da musicalidade negra na composição da paisagem sonora, pois marcava na consciência dos sujeitos brancos, a presença daqueles outros, os que não se queriam ver.

Observar o comportamento da indústria fonográfica e dos que detinham seus modos de produção, é sintomático para pensar em regimes raciais no Brasil e os tipos de organização da comunidade negra em torno da música. À musa garantia que os músicos negros podiam gerar, mas não controlar e menos ainda possuir riquezas. Imaginem que em uma sociedade marcada pela herança da escravidão, onde os sujeitos negros, até recentemente, não eram nem donos de si, e que, aliás, ainda estava tateando este exercício de poder, reivindicar posses, seria insustentável. “De quais estratégias se utilizaram afro-brasileiros para estabelecer seus direitos intelectuais numa sociedade que definia negros como propriedade?” nos provoca a pensar Hertzman (2014, p. 330). E ainda, quais mecanismos foram importantes para cunhar no imaginário social a música produzida pela comunidade negra?

À guisa de conclusão ou compondo a paisagem sonora...

Os sons que ecoavam dos cortiços, dos morros sendo ocupados, dos quintais, das ruas e dos espaços públicos, revelavam uma rica tessitura sonora: cantos de trabalho como os vissungos já vistos aqui, os pregões de vendedores e das mulheres mercantes, os cantos e danças, vozes com diferentes sotaques, o ritmo das ferramentas e dos objetos em movimento numa cidade em processo de urbanização. Misturavam-se também as algazarras que vinham da rua do Ouvidor e os sons dos lares e salões à moda europeia. A vida urbana intensificava o contato entre culturas diversas, atribuindo à rua um papel central como espaço dinâmico de encontros, trocas e conflitos dos mais diversos.

Jurema Werneck, neste sentido, orienta os passos finais deste trabalho ao recuperar em Schafer (1994), o conceito de paisagem sonora, ou *the soundscape*. Chamando atenção para o conjunto de sonoridades naturais ou produzidas pela ação humana que povoam os ambientes onde habitamos. “Nós podemos falar de uma composição musical como paisagem sonora, ou um programa de rádio como uma paisagem sonora ou um ambiente acústico como uma paisagem sonora. (...) Uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos. (Schafer, 1994, pp. 7-8)

Um ponto importante da nossa análise é entender a presença da música negra compondo a paisagem sonora, mas não dos sujeitos negros ocupando espaços. Aqui talvez esteja a chave para entender a difusão da música e sua consolidação no espaço tempo não só das Pequenas Áfricas de onde ela nasce, mas na constituição das identidades nacionais. Diferente dos “objetos vistos”, ou seja, da presença física de corpos indesejáveis, do corpo negro; a música alcança, ganha as dimensões e uma sociedade que era mais do ouvir.

Hoje vivemos o imperativo categórico das imagens, forjados nas imagens e nas visualidades correspondem aos estímulos do espaço tempo que nos convoca o olhar. Mas já fomos uma sociedade muito mais do ouvir. Onde a emoção no jogo de futebol era a narração pelo rádio. O rádio que também transmitia os desfiles de carnaval e contava todas as novidades. Era ele sim o meio de comunicação mais democrático e que nos招ocava ao exercício da imaginação. “No mundo das imagens, os aportes da população negra mobilizaram via 0de regra a repulsa fundada no senso comum racista, que se estendia a tudo que a imagem do negro significava”. (Werneck, 200, p. 109)

No entanto, sua musicalidade evocava outros sentidos em uma sociedade marcada pela hostilidade. À medida que sujeitos negros e seus instrumentos se integravam ao ambiente acústico, passavam a compor a

paisagem sonora coletiva, imprimindo-lhe novos traços e contornos. Esse processo de hibridização não envolvia apenas sons, mas também a formação de repertórios visuais e formas de sociabilidade, que, ao serem compartilhados, geravam um certo grau de familiaridade entre diferentes grupos sociais. A partir da esfera auditiva esses intercâmbios foram possíveis e neste sentido que a música negra daquela época conseguiu resistir. A música, assim, tornou-se um elo entre mundos distintos, reconfigurando o espaço sonoro e cultural da cidade.

Assim, a música negra não só sobreviveu, como moldou profundamente a cultura brasileira, tornando-se um dos pilares da identidade nacional. Ela transformou práticas culturais oriundas da diáspora africana — como os cantos de trabalho, os batuques, os rituais religiosos e as festas populares — em expressões artísticas potentes e inovadoras, como o samba, o maracatu, o jongo, o afoxé e, mais recentemente, o funk e o rap. Essas manifestações não apenas influenciaram a música popular, mas também contribuíram para novas formas de linguagem, corpo, estética e sociabilidade. Ao ocupar as ruas, os terreiros, os morros, os salões e os meios de comunicação, a música negra deu voz às experiências do povo negro e tensionou os projetos excludentes de brasiliidade, impondo sua presença como memória viva, resistência cotidiana e reinvenção constante da cultura nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna; MATTOS, Hebe. (Orgs)

Histórias do pós-abolição no mundo atlântico: identidades e projetos políticos, vol. 3. Niterói: Editora da UFF, 2014.

ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. **A tradição das tias pretas na Zona Portuária:** por uma questão de memória, espaço e patrimônio. 2013. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai:** a África na filosofia da cultura. Trad. Vera Ribeiro. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara:** nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castaño Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras escolhidas, v. 1).

DUBOIS, W. E. B. **As almas do povo negro.** Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro:** modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. 2 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM, 2012.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, n. 92/93. p. 69-82, Rio de Janeiro, jan./jun., 1988.

HERSCHMANN, Micael. **Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais).** Logos, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, 5 fev. 2019.

HERTZMAN, Marc Adam. Um contrapeso brasileiro: música, propriedade intelectual e diáspora africana no Rio de Janeiro (anos 1910–1930). In: GOMES, Flávio; DOMINGUES, Petrônio (Orgs.). **Políticas da raça:** experiências e legados da abolição e do pós-emancipação. São Paulo: Selo Negro, 2014

KARASCH, Mary. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850).** São Paulo: Companhia das letras, 2000.

LOPES, Nei. **O novo dicionário banto do Brasil.** Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. **O Negro e o Garimpo em Minas Gerais.** Rio de Janeiro: J. Olympio; Coleção Documentos Brasileiros, nº 42, 1943.

PETTER, Margarida. (Org). **Introdução à Linguística Africana.** São Paulo: Contexto, 2015.

REIS, João José e SILVA, Eduardo. **Negociação e Conflito:** a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo; Companhia das Letras, 2005.

RIO, João do. **A Alma encantadora das ruas.** Rio de Janeiro: Cidade Viva, 2010.

. As religiões no Rio. Rio de

Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. Em algum lugar do passado. Cultura e História na cidade do Rio de Janeiro. In. AZEVEDO, André Nunes de. (Org). **Anais do seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade.** Rio de Janeiro: Departamento Cultural, UERJ, 2002.

_____. **A costura da cidade:** a construção da mobilidade carioca. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense; Companhia das Letras, 4. ed., 1995.

Williams, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

WERNECK, Jurema. **O samba segundo as lalodês:** mulheres negras e a cultura midiática. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita:** Ensaios e Canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

Notas

ⁱ Proferido no dia 2 de janeiro de 2003, Lembrando que antes dele, o escritor durante sua posse como Ministro da Lima Barreto já destacava os traços da Cultura no governo de Luiz Inácio Lula região como uma “aringa africana” da Silva

^v Quando Heitor dos Prazeres viu a

ⁱⁱ Pseudônimo de Emília Moncorvo Praça XI no início do século XX, foi Bandeira de Melo, escrevia no diário *O País* sobre os ombros de Donga e Tia Amélia no período de 1905 a 1910.

do Aragão, Pixinguinha e Tia Raimunda,

ⁱⁱⁱ Entre outubro de 2023 a abril de João da Baiana e Tia Percialiana de 2024 o Instituto Moreira Salles Iansã, além de Tia Ciata, Tia Bebiana, apresentou a exposição *Pequenas Tia Carmem do Xibuca*, dentre outras *Africanas: o Rio que o samba inventou*, tias e sambistas que compunham da qual tive a honra de fazer parte da também a paisagem daquela cidade.

equipe de curadoria. Por meio de ^{vi} Dentre as diversas guerras vamos gravações, obras, documentos e destacar a Guerra de Canudos na Bahia objetos dos acervos do IMS e de outras (1893 – 1897), a Sabinada na Bahia instituições, além das coleções (1837 – 1838), Balaiada no Maranhão particulares, a exposição abordou (1838 – 1841), Guerra do Malês aspectos históricos, sociológicos e também na Bahia, lida como um levante musicais da cultura urbana da população negra local pelo curto

^{iv} Pintor autodidata, artista plástico, espaço de tempo, mas tão cruel quanto compositor e sambista, Heitor dos Prazeres (1898–1966) foi um dos época do início da Guerra dos Farrapos grandes nomes da cultura brasileira e no Rio Grande do Sul (1835 – 1845), teve um papel fundamental na que muitas vezes preenche o formação do samba urbano carioca. imaginário social excluindo o Foi um dos fundadores da Deixa Falar importante grupo dos Lanceiros Negros (1928), considerada a primeira escola que participaram da mesma.

de samba, ao lado de Ismael Silva. ^{vii} *O Morro Não Tem Vez*, também Tendo uma dupla intervenção na conhecida como “Favela”, de Tom Jobim cultura, tanto na música quanto nas (música) e Vinícius de Moraes (letra) artes visuais, é dele a expressão de lançada em 1962 e gravada com grande que estar na Praça XI era estar diante repercussão por Jair Rodrigues em de “uma África em miniatura”. 1963.