

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Andressa Ferreira

Percurso:
produção fonográfica e memorial descritivo sobre o percurso de uma
compositora negra-indígena percussionista

Porto Alegre

2018

Andressa Ferreira

Percurso:

produção fonográfica e memorial descritivo sobre o percurso de uma
compositora negra-indígena percussionista

Projeto de Graduação em Música Popular
apresentada ao Departamento de Música do Instituto
de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul como requisito para a obtenção do título de
Bacharel em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Prass

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Ferreira, Andressa

Percurso: produção fonográfica e memorial
descritivo sobre o percurso de uma compositora
negra-indígena percussionista / Andressa Ferreira. --
2018.

74 f.

Orientadora: Luciana Prass.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Música: Música Popular, Porto
Alegre, BR-RS, 2018.

1. Música Popular. 2. Música e Tradição
Afro-brasileira e Ameríndia. 3. Mulheres
Percussionistas. 4. Mulheres Negras Compositoras. 5.
Mulheres Negras na Produção Musical. I. Prass,
Luciana, orient. II. Título.

À minha mãe Mazé, meus avôs e avós que já partiram e que me acompanham, à avó Alice que segue viva e me inspira com a sua doçura e fortaleza, à minha família e todos meus ancestrais. A todos os povos indígenas e quilombolas que resistem e aos que morreram lutando. Aos meus mestres e mestras que me ensinam e que me acompanham, aos meus parceiros e parceiras da vida, que tocam, cantam, brincam, transformam e lutam por uma sociedade igualitária que respeite as diversas formas de viver, ser e estar no mundo. Dedico principalmente a todas as minhas ancestrais mulheres e às minhas irmãs, mulheres, negras e indígenas que foram apagadas, silenciadas, exterminadas e esquecidas da história. Meu canto, meu toque, minha escrita é por todas nós, é para desengasgar o grito retido e manter pulsante/vivo tudo que tentaram nos arrancar.

ÌDÚPÉ (Agradecimentos)

Agradeço primeiramente a natureza e a ancestralidade por me darem força, inspiração e alimento para seguir a caminhada que me foi destinada e que sigo com respeito e atenção.

Sou grata aos meus familiares, a bisa Josefa Maria da Conceição, a avó Maria Josefa de Jesus, ao bisavô Francisco José da Silva, ao vô Francisco Sabino Ferreira, à vó Alice Gomes da Silva, ao vô Manoel Gomes da Silva, meus tios, tias, primos, primas, sobrinhas, sobrinhos, mas principalmente a minha mãe, Maria José Ferreira, por me guiar, me abençoar, ensinar e dar estrutura para conseguir prosseguir com as minhas próprias pernas.

Aos mestres e mestras que me conscientizam, transformam, despertam a minha africanidade e ancestralidade, que cantam e contam histórias de resistência e luta. Zé do Pife, Martinha do Coco, Tião Carvalho, Formiguinha, Gabi Guedes, Selma do Coco, Iara Deodoro, Paraquedas, Beth d'Oxum, Guto, Renê, Paulo Romeu, Márcia, Laudeni, dentre tantos outros.

Agradeço a todas minhas parceiras de vida, amigas, amigos que me ensinam, me ajudam e me apoiam. A todos que moram, compartilham o mesmo lar comigo em Porto Alegre, que são meus irmãos e irmãs que tenho o privilégio de conviver e aprender todos os dias. Agradeço ao Wagner e ao Ceron pela disposição e boa vontade de gravar o primeiro CD do grupo Três Marias nos ajudando a captar e tratar o som e por serem tão parceiros e atentos.

À família Afro-sul Odomodê que sempre me acolheu e me recebeu de braços e coração aberto, assim como a família da Áfricanamente Escola de Capoeira Angola e a comunidade Terreira Ile Axé Iyemonja Omi Olodo.

À Gutcha Ramil, amiga, parceira de vida, de música, de aventuras, que sempre me apoiou, me incentivou a acreditar nas minhas potências enquanto mulher negra-indígena. Às minhas irmãs da vida, integrantes do grupo Três Marias por compartilhar musicalmente e afetivamente sonhos, perspectivas e promover cultura com respeito à ancestralidade e aos mestres e mestras, nossas bibliotecas humanas. Às Juvelinas, amigas e parceiras eternas que tenho muito carinho e eterna admiração. À professora e amiga Lu Prass, que me orientou e me acolheu desde o início da graduação.

Tão falando por aí que rap não tem cor,
 que samba não tem cor.
 Estranho, quando é criação de branco cês se orgulham,
 quando é de preto cês escondem quem originou?
 e o que se transformou?
 alforria foi uma mentira, na escola tu não aprende sobre Tereza de Benguela,
 mas te falam que Princesa Isabel nos libertou por ser boazinha?
 É várias fitas
 a população preta nunca deixou de ser preterida,
 até nos movimentos que lutam por igualdade nossas pautas são sempre esquecidas.
 Acredita?
 esse seu feminismo branco que não faz recorte
 só engorda o racismo que traz pros nossos a morte.
 Enquanto cês tiram foto de iphone na faculdade com #somostodasiguais e
 #feminismosalva,
 a tia da limpeza que é preta, limpa diariamente sua sujeira e é tratada como escrava.
 Quantas marias existem por aí, que a polícia mata e diz que foi culpa da bala?
 ou dos bandidos que quiseram trocar tiro perto da escola?
 Eduarda presentee!!
 É árdua a vida de quem já nasce sabendo desviar e encher o pente.
 Sente?
 Polícia!
 Sente?
 esse calafrio que sobe é por saber que o alvo tá costurado na gente,
 sente?
 que cada lágrima que cai sobre a noite é por saber que a pele preta na África
 valorizada,
 quando chegou aqui foi escravizada, açoitada, desumanizada,
 então me falaa!
 como viver em paz, sabendo que é nois que tamo fadado a viver indigente,
 sente?
 o que a gente sente é dor,
 que liberdade é essa que até hoje banaliza o nosso ato de bater tambor?
 pra essa sua equivocada visão de justiça, eu só digo uma coisa KAÔ.
 Eles vieram com técnicas infalíveis de silenciamento para manter o nosso amor próprio
 apagado,
 mostra pra criança branca que ela veio de senhores de engenho
 e pra preta que ela veio de escravos.
 porque que a parte da realeza nunca é mostrada?
 Diariamente carregamos o fardo de não termos espaço, representatividade e
 conhecimento,

*a educação nunca chega em nós e você quer falar que cota é desnecessário e que tudo
tem que ser a base de merecimento?
NÃOOOOOOOO, NÃOOOOOOOO!!!!*

*Não aceitamos essa sua proteção que sobe na favela de fuzil na mão,
desde os quilombos antigos até os mocambos atuais preto serviu como produto barato e
alvo para exterminação!*

NÃO, NÃO!!!

Aqui não Jão,

*suas políticas de inclusão não são mais que obrigação ,
dívida histórica nunca foi e nunca será razão ,*

se cobramos é porque temos motivos,

*nos jogam nos espaços da sociedade como numa cova de noins
e ainda cobram que saímos vivos?*

Resisto!

*e não é nada de novo porque quem sempre sofreu lutando foi o meu povo,
resisto mesmo tendo alguns que desviam do caminho esquecendo a raiz,
meu povo já praticava esse comunismo nas aldeias bem antes de "Marquês"*

*A essa gente que mantém esse país estruturado
é nosso trabalho seja no mangueio diário ou no registrado*

quem produz a riqueza da elite

é quem segue sendo chicoteado

baleado!!!

*Ouvir que racismo não existe é como sal nas ferida que ainda não cicatrizaram
ver gente querendo me diminuir o preto chamando de pardo ou morena*

só prova que o... foi nos deixar esbranquiçados

a sua pomba branca tá passada

a minha, a minha tá girada

menina travessa protegida pelas encruzilhadas

se prepara para a justiça que hoje ela veio dobrada!¹

Sereia

¹Transcrição do vídeo do Slam Sujeira - SP. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Aqo-iwvOAjw>

RESUMO

Este Trabalho de Graduação em Música Popular aborda, neste memorial, desde o processo de criação à produção fonográfica de minhas composições, produzidas antes e durante o curso de graduação, composições que nasceram durante o meu percurso como percussionista, negra, indígena e bissexual. Discorro sobre questões relevantes da minha trajetória como musicista, sobre a história da minha família, minha ancestralidade, minhas referências musicais e sobre o processo de composição e arranjo fundamentado na ancestralidade e nas tradições culturais/musicais afro-brasileiras e indígenas a partir do meu lugar e da interação com mestres e mestras de culturas tradicionais. Essa escrita buscou ainda dialogar com autores e autoras, que auxiliaram a desvelar meu processo criativo. Busco também neste memorial abordar um pouco das minhas inquietações durante a graduação referente ao eixo conservatorial que apaga e invisibiliza a representatividade e o protagonismo negro e indígena dentro do curso e da universidade. Para a produção fonográfica eu uni gravações que foram realizadas com o grupo Três Marias que farão parte do primeiro CD do grupo, com outras composições que não estão no repertório do grupo, mas que fazem parte da minha caminhada e que fará parte do meu primeiro EP. As gravações contam com a participação de vários parceiros e parceiras, como o Diuh Neques, Gutcha Ramil, Loua Oulai, Pâmela Amaro, Idòwú Akínrúlí, Tamiris Duarte, Thayan Martins, Nina Fola, Tomás Piccinini, José Leonidas, Kika Brandão, Jane Oliveira, Magnólia do Mato, Inajara Ramos, com os meus alunos e alunas da ONG AFASO e o mestre Tião Carvalho (MA). A pré-produção foi feita parte no estúdio Pedra Redonda e parte na minha casa, utilizando equipamentos de gravação de amigos e amigas. A gravação final foi feita em parte no Estúdio Pedra Redonda, entre julho e novembro de 2018, em parte, no Estúdio SOMA, em Porto Alegre, em outubro e novembro de 2018 e uma faixa foi gravada em São Paulo no Estúdio Held.

Palavras-chave: Música Popular, Música e Tradição Afro-brasileira e Ameríndia, Mulheres Percussionistas, Mulheres Negras Compositoras, Mulheres Negras na Produção Musical.

Sumário

Àgò (licença)	10
Capítulo 1 - <i>Ngoma me chamou</i>	12
1.1 Percurso entre o Piauí e o Distrito Federal - De onde venho?	12
1.2 Percurso Musical - A música me move	15
1.3 Percussão no meu percurso	17
Capítulo 2 - <i>Ainda Pulso</i> - Reflexões sobre representatividade, protagonismo e lugar de fala	23
2.1 Percurso de Bacharel em Música Popular	23
2.2 Percurso de inquietações - Solidão Institucional	24
2.3 Percurso de questionamentos - O que é popular	26
Capítulo 3 - Cantando e tocando minha própria história	34
3.1 Percurso como Compositora	34
3.2 Percurso do repertório	36
I. Ìbà	38
II. Ladainha/Dona Maria Como Vai Você?/Carnaubinha	41
III. Folha Sagrada	45
IV. Ainda Pulso	47
V. Djansa/Olha eu sou africano/De cima do morro/Esse canto é vida	48
VI. Santo Festeiro	53
VII. Toque de Beth	54
VIII. Homem Foguete	56
IX. Tartaruga	58
X. Obàtálá	60
XI. Não Se Cala/Temate	64
3.3 Percurso de gravação	66
3.4 Ficha técnica	68
Machado (considerações finais)	71
Referências Bibliográficas	73

Àgò (Licença)

"Bença, vó? - Deus te abençoe, minha filha."

Quando penso em percurso, penso no movimento das águas, do vento e dos planetas, ou seja, penso em movimento, fluxo e ciclo. Penso que meu processo é fruto da interação que tenho com o todo, sendo assim acredito que sou resultado das vivências que tive e tenho desde a concepção.

Além disso, acredito que sou resultado das vivências dos meus antepassados, e por isso talvez seja tão difícil separar o que sou do que meus familiares são, e conseqüentemente dos meus ancestrais mais antigos. Ao mesmo tempo, já que tudo é movimento, acho que essa busca e construção de quem sou é dinâmica, pois estou sempre me reinventando e re-existindo.

Recentemente aprendi com Loua Oulai, amigo e parceiro musical da Costa do Marfim, a palavra *Sankofá*², que significa a busca na raiz, e fiquei muito entusiasmada quando fui convidada a participar do projeto *Sankofa Drums*, pois eu sempre tive uma vontade incessante de me reconectar com as minhas origens, aprender com os mais velhos, com as crianças, e de estar ao lado dos mestres e mestras *griôs/griots*³. Saber de onde vim e sobre as histórias dos meus antepassados me dá força e esperança para seguir com a certeza de que não estou só.

Dei início a esse memorial citando um diálogo que é habitual entre os mais novos e os mais velhos de minha família. Sou de uma família que as crianças aprendem a ter o costume de pedir a benção aos mais velhos, ou seja, saudar aquele e aquela que vieram antes de nós, e que por viverem a mais tempo nesse mundo podem nos trazer muita sabedoria e nos orientar. Então por isso começarei o primeiro capítulo falando de minha família e de onde venho.

² Palavra da língua dos povos akan da África ocidental, sobretudo Gana e parte da Costa do Marfim, tem uma conotação simbólica muito forte de recuperação e valorização das referências culturais africanas. *A Matriz Africana no Mundo/Elisa Larkin Nascimento*, São Paulo: Selo Negro, 2008. (*Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira*).

³ Termo do vocabulário franco-africano criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes para as quais, em geral, está a serviço. Presente, sobretudo na África ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai etc.), recebe denominações variadas, *dyéli* ou *diali*, entre os Bambaras e Mandingas, *guésséré* entre os Saracolês, *wambabé*, entre os Peúles, *aoulombé*, entre os Tucolores, e *guéwel*, (do árabe *qawwal*) entre os Uolofes. Lopes, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. Selo Negro Edições, 2014.

Vovó Lia e eu



Vovó Lia e Vô Sabino



Bisa Josefa



Capítulo 1 - *Ngoma me chamou*

1.1 Percurso entre o Piauí e o Distrito Federal - De onde venho?



Minha mãe, Dona Mazé (que está me segurando no colo na foto ao lado), nasceu em Pio IX, em uma zona rural mais afastada, chamada Carnaubinha, onde a família vivia da roça que meu avô, Francisco Sabino Ferreira, cultivava para criar os onze filhos junto com minha avó, Maria Josefa de Jesus, rezadeira, mais conhecida como Vovó Lia.

A origem da família é uma questão, pois não sabemos muito, não temos muitas informações e muito menos fotos ou documentos. O pouco que sabemos é que a família por parte de meu pai é de origem indígena, porém sem o conhecimento de qual etnia ou povo, devido ao histórico de extermínio, massacre, apagamento e silenciamento dos povos tradicionais que habitavam essa região; e por parte de minha mãe identifica-se uma mistura entre negro, *índio* e branco, sendo a avó de pele mais clara, porém com fenótipos indígenas, e o avô negro.

Nesse processo de investigação das origens dos meus avós, uma de minhas tias, que já fez uma pesquisa junto ao meu primo que é historiador, não encontrou dados e referências, mas ela diz que minha avó (vovó Lia) era branca e meu avô (Sabino) era negro, e que *"uma coisa é certa, quanto aos nossos pai e mãe, não temos raízes indígenas, somos uma miscigenação cabocla, isto é, negro e branco"* (Maria das Graças Ferreira). Porém, eu identifico traços indígenas na minha avó materna, embora a pele clara, por isso considero a possibilidade de haver uma presença indígena silenciada.



Casa onde minha mãe e meu tios foram criados - Carnaubinha - Píó IX -Piauí

A primeira da família a ir para Brasília foi minha tia Maria de Lourdes (na foto acima está à direita, com blusa branca), no final dos anos 60, quando casou-se com um caminhoneiro e se mudaram para a nova capital federal. *Tia Lourdinha*, a mais velha das filhas de minha avó por parte de mãe, foi a primeira a se alfabetizar e a alfabetizar alguns parentes, trabalhando como professora ainda em Píó IX.

Minha mãe, foi para a Brasília em 1969, aos 17 anos, para completar o colegial e conseguir um emprego. Estudou para Técnico em Contabilidade no Núcleo Bandeirante, onde morava com a tia Lourdinha. Em seguida, no começo dos anos 70, praticamente todos os filhos da vovó Lia migraram para o Distrito Federal, pois o avô Francisco havia adoecido, não conseguindo mais trabalhar na roça.

A perspectiva da nova capital nessa época era positiva e uma quantidade significativa de nordestinos migraram para lá em busca de melhores condições de vida, tanto que metade da população de Brasília é de nordestinos ou filhos de nordestinos. Ao mesmo tempo, Brasília é um território no qual acontece um grande encontro multicultural por ter recebido pessoas de todas as regiões do país. Essa mistura de culturas e essa forte influência nordestina é base e referência na minha formação identitária e no meu fazer artístico.

"Você chegou no forró com seu pai e saiu de lá com sua mãe".
Adiel Luna⁴



Eu nasci no Guará II, cidade satélite de Brasília (DF), em 12 de janeiro de 1989, filha de pai e mãe pio-nonenses. Cresci escutando forró, xote, coco, frevo, música sertaneja, nas vozes de Luiz Gonzaga, Dominginhos, Anastácia, Marinês e Jackson do Pandeiro, em casa e nas festas da família. Tanto meus tios por parte de mãe, quanto por parte de pai são forrozeiros, e no Distrito Federal frequentavam os forrós do Guará II na época em que minha mãe se embrenhou com meu pai. E foi em um desses forrós que minha mãe engravidou.

Minha mãe criou minha irmã Vanessa (que está me segurando no colo na foto ao lado) e eu sozinha, sendo cada uma de pais diferentes, com



⁴ Repentista, poeta cantador, coquista, compositor pernambucano, grande amigo que me ensina muito sobre a arte do improviso, da rima, métrica, oração e história do coco de roda e da poesia popular.

14 anos de diferença uma da outra. Apesar de ter vivido experiências traumáticas de violência doméstica com o pai da minha irmã e de ter sido negligenciada pelo meu pai, minha mãe não desistiu e conseguiu segurar a onda sozinha até hoje, criando também mais quatro netos, além de ter ajudado as minhas tias a criar os meus primos e primas.

Apesar de tudo, ela sempre incentivou que eu conhecesse meu pai, sendo assim volta e meia eu vou atrás dele para saber como ele está. Em um desses encontros descobri que meu pai, Joaquim Gomes Neto, tocava triângulo nos forrós de antigamente, mas segundo ele "eu só aprendi a tocar pra poder entrar nos forrós de graça", então provavelmente os meus quatro irmãos por parte de pai sejam fruto de algum *forrobodó* também.

Vô Alice e Vô Nezim (meus avós por parte de pai)



1. 2 Percurso Musical - A música me move



O meu primeiro instrumento musical foi a voz, pois eu vivia cantarolando, brincando com a voz, brincando de ser artista famosa, e também cresci ouvindo minhas tias e minha avó cantando as ladainhas e rezas da igreja, achava lindo e potente. Participei do coral dos Salesianos, escola onde estudei o Ensino Fundamental, e nesse mesmo período, demonstrei a vontade de aprender a

tocar violão para minha mãe, aos 12 anos de idade. Lembro como se fosse hoje, a primeira música que eu aprendi na escolinha de música, Vivenciarte, onde estudei por dois anos, foi Asa Branca, do Gonzagão (Rei do Baião) e Humberto Teixeira. Como eu já tinha essa música muito bem gravada na cabeça, aprendi com muita facilidade e logo sai tocando e cantando.

Depois do violão, toquei um pouco de guitarra e nos intervalos entre a aula de teoria e de violão, ou mesmo matando a aula de teoria, eu invadia a sala de bateria e percussão e ficava batucando até alguém ir me tirar de lá. Entre os 13 e 16 anos, toquei na igreja e em encontros de jovens do movimento dos Focolares⁵. No entanto, também toquei por um tempo guitarra em bandas de reggae e bateria em uma banda de rock, com meu primo Daniel, ainda na adolescência e adora decorar letras de rap que escutava com a minha prima Fernanda.

Minha mãe sempre me incentivou e apoiou na medida em que ela podia, pois ela sempre gostou de música, sonhava em tocar violão, e geralmente cantava na igreja, ou quando tomava uma cervejinha em casa. A parceria dela sempre foi muito importante para que eu acreditasse na possibilidade de continuar e aprofundar os estudos musicais e experimentar a arte.

Sempre fui muito brincalhona e vivia a música com muita leveza e espontaneidade, sem muita cobrança da minha parte e muito menos da minha família. Também não acreditava que um dia poderia viver disso, pois me parecia muito distante. Mas além da música eu sempre gostei de jogar futebol, capoeira, soltar pipa, sempre brinquei muito. Na adolescência trabalhei como animadora de festa, monitora de patinação de gelo, competia jogando futebol, adorava esportes e sonhava em ser jogadora de futebol profissional.

Aos 18 anos conheci alguns artistas circenses e logo comecei a fazer algumas aulas de circo, nesse período fiz grandes amizades das quais tenho contato até hoje. Nas andanças pelo centro de Brasília eu conheci a Kika, circense, *pifeira* e grande amiga. Logo quando nos conhecemos ela me convidou para tocar na banda em que fazia parte.

⁵ O Movimento dos Focolares (do italiano: focolare: lareira, lar. casa) ou Obra de Maria é um movimento leigo de inspiração cristã-católica fundado durante a segunda guerra mundial, em 1943, em Trento, Itália, por Chiara Lubich. Vive o ecumenismo, com adeptos em diversas confissões religiosas, ressaltando, entre outros princípios, a unidade.

Foi aí que eu conheci o mestre Zé do Pife⁶, mestre griô, pernambucano que andava pelo centro de Brasília, tocando, vendendo e ensinando o povo a tocar pífano e percussão.



O Distrito Federal é um grande ponto de encontro cultural⁷ pois além de receber as diferentes expressões populares da região centro-oeste, catira, congada, folia de reis, foi bombardeado pela cultura nordestina com a grande população que migrou para a capital. Sendo assim, no DF encontramos também o bumba meu boi⁸, tambor de crioula, bandas de pifanos, samba de roda, capoeira, mamulengo, maracatu, samba de coco, etc.

1.3 Percussão no meu percurso

*Toco ngoma para reexistir
para me comunicar
para subverter
conscientizar
voltar a me amar
voltar ao mar*

⁶ Francisco Gonçalo da Silva, compositor, agricultor, poeta popular, professor, nascido em São José do Egito (PE), no dia 24 de maio de 1943, ficou conhecido como Zé do Pife pelas suas andanças pelo Brasil. Toca e divulga o pífano e a tradição das bandas de pife do nordeste brasileiro há mais de 65 anos. Em 2007 ele fundou a banda de pifanos Mestre Zé do Pife e as Juvelinas, fruto das oficinas de pífano realizadas na UNB (Universidade de Brasília) anualmente.

⁷ Reportagem do Correio Brasiliense falando sobre a essência brincante que Brasília herdou de diversos recantos do Brasil:

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/09/22/interna_diversao_arte_499535/a-diversidade-cultural-brasileira-sobrevive-no-df.shtml

⁸ Vídeo: Legado do Bumba-meu-boi em Brasília (Boi do Seu Teodoro): <https://www.youtube.com/watch?v=uCFm7arl8gs>

*kalunga, banzo
 memória fraca
 profundo vazio
 me foi tirado tudo
 meu choro virou rio
 minha língua foi cortada
 sangrei, sangrei...
 mas sei que reviverei
 resisto ao som da fala
 do ilu, bătă, dundun, agogô
 essas são as armas de xangô
 que me mantém de pé
 e a benção de obatalá
 o mais velho que guia
 com paz, sabedoria
 e seu opaxorô!*

Andressa Ferreira

Comecei a tocar percussão em 2007, por influência do seu Zé, fundador da banda de pífanos Mestre Zé do Pife e as Juvelinas⁹. Com o grupo gravei o primeiro disco, “De Brasília a São José do Egito”, em 2010. A partir daí passei a vivenciar o universo dos tambores, começando pelos ritmos e instrumentos que eu já conhecia através da minha família (zabumba, pandeiro e triângulo), mas como a percussão é um universo de possibilidades, eu mergulhei e sigo até hoje aprendendo e por meio da linguagem dos tambores eu me conecto com a minha ancestralidade, me reconheço, conheço histórias que não foram contadas na escola e nos livros e me despertou uma vontade e uma sede de conhecimento imensa.

Eu tive uma criação católica, mas sempre fui muito inquieta com relação à minha espiritualidade. Na minha primeira comunhão tive muita dificuldade no momento de confessar, pois acreditava que eu não tinha pecado, não conseguia perceber nenhum pecado da minha parte, então acabei inventando uns dois pecados para poder dizer alguma coisa para o padre e não parecer que eu não tinha consciência dos meus erros. Mas no fim fiquei me sentindo culpada por ter mentido, e isso sempre foi confuso pra mim. Mesmo assim eu sempre tive a tradição de acompanhar minha avó e minha mãe nas missas de domingo, páscoa, natal, etc. Minha mãe passava a semana inteira trabalhando, inclusive aos sábados, então eu ficava grudada nela todo o tempo que

⁹ Banda de pífanos fundada em 2007 pelo mestre Zé do Pife, composta pelo Seu Zé mais nove mulheres artistas. Mais informações no link: fb.com/zedopife/.

podia. Ir à missa era um momento de estar com ela, então pra mim era sagrado.

Com o passar do tempo, amadurecendo e conseguindo alguns trabalhos com música, aos 19 anos, eu saí de casa, onde morava minha mãe, minha vó, meus sobrinhos e meu cunhado, no Recanto das Emas (cidade satélite), e fui morar na Vila Cultural, um reduto de artistas no centro de Brasília. Nesse período eu morei na sede do grupo Mestre Zé do Pife e as Juvelinas, dividindo o aluguel com a Isa Flor¹⁰, uma das integrantes do grupo. Lá eu era vizinha de um circo, o Circo Inventado, de um terreiro de umbanda, Pai Joaquim de Aruanda e do terreiro do Seu Estrelo¹¹.



*Encontro de Culturas - São
Jorge - Chapada dos
Veadeiros - GO - 2012*

Nesse mesmo período, trabalhando com o Seu Zé, participei de alguns festivais de culturas tradicionais, de encontros, conheci e convivi com vários mestres, mestras e grupos de diversas expressões afro-brasileiras e indígenas. Também voltei a treinar capoeira com o professor Formiguinha e me encantei pela Capoeira Angola. E esse movimento, esse pulsar musical, ancestral, cheios de valores e significados que eu estava vivenciado me levou também para diversos espaços, aldeias, templos, cultos, igrejas e terreiros.

Nessa busca conheci algumas casas de religião de matriz africana, e aos poucos me percebi conectada com algo que eu desconhecia mas que me movimentava, me arrepiava dos pés à cabeça. Fui capturada pelo som dos tambores, pelas cantigas, pelas pessoas, e por toda a atmosfera. É uma sensação parecida com a que sinto ao pisar em um território indígena, ou em uma cachoeira, me sinto bem, me sinto alimentada e ao

¹⁰ Produtora Cultural, atriz, mãe e percussionista brasileira.

¹¹ Grupo Cultural que nasceu em Brasília, criado pelo pernambucano Tico Magalhães, mistura referências da cultura pernambucana com elementos e símbolos da cultura do cerrado. Dessa fusão nasce uma brincadeira conduzida por um ritmo criado pelo grupo, o samba pisado.

mesmo tempo com saudade.

Seguindo os estudos musicais, entrei no Clube do Choro Rafael Rabello, estudando por três anos violão e percussão. Participei de diversos cursos e oficinas, dentre elas as oficinas realizadas pelo projeto Tambores do Brasil com Naná Vasconcelos e Marcos Suzano. Fiz aulas e oficinas de ritmos do candomblé com os mestres Gabi Guedes (BA), Jorge Alagbê (RJ) e com o Ogã Alagbê Elton (DF). Participei de vivências com diversos grupos e mestres de culturas tradicionais como o grupo Bongar, Adiel Luna, Mestre Ciço Gomes, Emerson Santana, aprendendo um pouco sobre a história, toques, e variedades do coco de roda. Vivenciei afoxé com o grupo Alafin Oyó, tambor de crioula com Gilvan do Vale e Tião Carvalho, reisado com o Reisado dos Irmãos, cavalo marinho com Aguinaldo Silva e Pedro Salustiano, dentre outros. Além de professores e professoras nesse período eu fiz várias amizades, das quais mantenho contato e parceria.

Posteriormente, ainda em Brasília, participei do grupo *Foli Aye*, coordenado por Nãnan Matos¹², onde comecei a tocar *djembe* e *dunduns*, instrumentos tradicionais do oeste africano. Em seguida aprofundi o conhecimento em relação a musicalidade e a dança tradicional do oeste africano com Bolokada Conde, Mariama Camara, Bayo Kankan, Djanko Camara, Aly Soumah, Yadi Camara, Youssouf Koumbassa, Fode Bongoura, Gali Camara, Babara Bagoura, Petit Amada Diarra, Assetou Diabate e Loua Oulai.

Em 2013, viajando com a Cia de teatro de bonecos Mamulengo Presepada¹³ pelo Brasil e pela Europa, nasceu o grupo Três Marias¹⁴. Eu, a Gutcha e a Kika fazíamos a trilha para os bonecos dançarem, e a partir de alguns convites fomos deixando de tocar só para os mamulengos e passando a tocar para as pessoas. O grupo apresenta um pouco dos ritmos e cantigas de diversas tradições afro-brasileiras e indígenas, em diálogo com mestres e mestras. Nesse período circulamos por vários estados brasileiros, além do Uruguai, Espanha e Portugal.

¹² Nãnan é percussionista negra, cantora e arte educadora atuante no Distrito Federal. Coordenadora do grupo de performance e estudos da musicalidade e cultura malinke (grupo étnico do oeste africano): Foli Ayê (ritmo da vida). Nãnan foi minha primeira professora de djembe e dunduns.

¹³ Sobre a Cia Mamulengo Presepada: <http://www.mamulengopresepada.com.br/>

¹⁴ Confira o espetáculo Lá Vai Maria, do grupo Três Marias, gravado no projeto Som no Salão da UFRGS em 2017. Disponível em: <https://youtu.be/qyv1DJRgOic>

Em 2014, quando me mudei para Porto Alegre, logo conheci o Ìdòwú Akínrúlí¹⁵, e comecei a participar do grupo Íbejí (arte e cultura Yorùbá) e da banda Ò, s, é, è, túrá (Africa'n jazz). Nesse mesmo ano ingressei no curso de bacharelado em Música Popular do Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS em Porto Alegre, sendo a primeira mulher percussionista a entrar no curso.

Desde de 2014 sou bolsista do projeto Música Popular no IA, ministrando oficinas de percussão popular na UFRGS, realizadas pela Coordenadoria das Ações de Extensão do IA. Em 2015 iniciei com as atividades do núcleo NGOMA - Núcleo de Vivência em Percussão e Cultura Popular, sediado no Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê¹⁶.



Eu, no Festival São Batuque (DF) mediando o encontro entre Gabi Guedes (músico e ogã baiano) e Idòwú Akínrúlí (músico e babalaô nigeriano).

Atualmente, além de participar do grupo Íbejí e da banda Ò, s, é, è, túrá (Africa'n jazz), participo do grupo SANKOFA, coordenado por Loua Oulai¹⁷ (Costa do

¹⁵ Músico, compositor, produtor cultural, contador de histórias, dançarino, arte-educador Nigeriano, diretor do grupo Íbejí e da banda Ò, s, é, è, túrá (Africa'n jazz) do qual eu participo.

¹⁶ O Instituto Afro-sul Odomodê, localizado na Avenida Ipiranga, nasce como um grupo de música e dança em 1974, tendo como fundadora a mestra Iara Deodoro, com a preocupação de divulgar e valorizar a cultura afro-brasileira e suas origens no sul do Brasil. O espaço foi cedido pela prefeitura de Porto Alegre e ministra cursos de dança, música, cultura africana, maracatu, percussão, percussão para mulheres, e percussão tradicional da Costa do Marfim. Cada aula tem um valor de inscrição, exceto para alunos da comunidade do entorno. Além disso, o espaço também promove os domingos culturais, eventos que contam com a presença de bandas locais com foco em ritmos e artistas negros de todo o Brasil.

¹⁷ Percussionista, compositor, professor, educador social, dançarino, Costa Marfinense que coordena o grupo de percussão africana, Sankofa drums, grupo que apresenta ritmos tradicionais dos povos Mandê e Akan e composições do Loua com instrumentos típicos da noroeste da África como os djembes, dunduns, ghebe, cloche e laraba.

Marfim), sou diretora musical do grupo Três Marias, e sou educadora social da ONG AFASO na Vila Bom Jesus.

Grupo Sankofa no TEDX Fronteiras 2018



Grupo Três Marias



Capítulo 2 - *Ainda Pulso* - Reflexões sobre representatividade, protagonismo e lugar de fala

2.1 Percurso de Bacharel em Música Popular

Quem me informou sobre a existência do bacharelado em Música Popular da UFRGS e me incentivou a fazer a prova específica do curso foi a musicista Gutcha Ramil¹⁸, em 2013. Me informei sobre o conteúdo da prova específica e do vestibular, me inscrevi e participei do cursinho popular pré vestibular que me ajudou muito.

Me interessei pelo curso, pois minha experiência musical sempre girou mais em torno da cultura popular¹⁹, da musicalidade feita nas ruas, becos, praças e bares, e considerando que a universidade é um espaço de formação profissional e de reflexão, pensei no quanto seria importante me aprofundar nos conceitos e conhecimentos musicais dito “universais”, me apropriar de uma linguagem legitimada, e poder ter ferramenta e recurso para dialogar com músicos e profissionais da música que utilizam desse saber, e que consciente ou inconscientemente acabam silenciando outros. Me “armar”, me fortalecer, entender a estrutura do conhecimento “colonizador” me dá força para lidar com situações de opressão, mas também busco esse conhecimento para poder experienciar esse universo que, pra mim, parecia muito distante e complexo e expandir musicalmente, podendo escolher conscientemente o que quero ou não na hora de tocar, gravar, improvisar ou produzir.

Ao mesmo tempo, eu tinha dúvida se eu conseguiria ingressar e permanecer no curso, pois sabia que o meu fazer musical era mais prático e, no entanto, sempre busquei aliá-lo com a teoria, mas sempre fui mais ligada às pessoas e à vivência musical do que ao papel e aos livros. Por isso, considerava que não sabia muito sobre música, e muito menos teorizar sobre ela. Além disso, tinha que administrar muito bem meu tempo para poder além de estudar continuar trabalhando, realidade muito comum da população negra, que não tem o privilégio de ter a vida sustentada pelos pais até que se consiga uma estabilidade financeira. Trabalhamos inclusive para ajudar as nossas famílias²⁰.

Ingressar em uma universidade pública foi uma necessidade de sobrevivência,

¹⁸ Rabequeira, percussionista, cantora, compositora, educadora social e antropóloga. Uma das fundadoras do grupo Três Marias.

¹⁹ Há reflexões sobre esse termo disponível em HALL, 2006, pg. 247.

²⁰ Há reflexões nesse sentido em SANTOS, 2011 e DE POLI TEIXEIRA, 2003

foi uma estratégia para poder ampliar as possibilidades de viver fazendo o que eu amo. Além disso, também sempre quis ampliar meu conhecimento musical, e ter acesso ao conhecimento acadêmico, possibilitando estar e frequentar outros espaços e acessar outros públicos. Poder acessar a uma linguagem musical de herança europeia que é predominante entre os músicos que se ocupam profissionalmente da música em diferentes espaços e usos, é uma forma de poder me inserir no mercado de trabalho, e de poder ser escutada. Mas ao mesmo tempo nunca quis abrir mão do conhecimento que acessei e aprendi com as pessoas e com os espaços extra acadêmicos. Conforme Djamila Ribeiro,

não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. (Ribeiro, 2017, p. 64).

Quando eu decidi tentar viver fazendo o que eu amo, não foi uma escolha muito fácil e certamente encontrei vários obstáculos no caminho. Minha mãe, tendo consciência de onde vem e do nosso lugar social, sempre reforçou a importância do estudo. Recentemente ela realizou um dos seus grandes sonhos que foi ingressar em uma faculdade e se formar como assistente social. Esse foi o ápice e com certeza um momento de muita alegria não só para ela, como para toda a família. Dos meus tios e tias só a minha mãe e a tia Maria conseguiram ter uma formação acadêmica.

2.2 Percurso de inquietações - Solidão Institucional

Quando fui aprovada e me mudei para Porto Alegre, me deparei com muitas novidades, pois estava fisicamente a muitos quilômetros de distância da família, das amigas e amigos e dos projetos que eu participava, com um clima totalmente oposto ao que eu estava habituada, em um curso em que eu era uma das poucas mulheres negras, e a primeira percussionista do curso.

A princípio eu achava muito interessante ser a primeira mulher percussionista a ingressar no curso de música popular, mas durante o curso, apesar de ter feito boas relações e algumas amizades, sempre me senti deslocada e muitas vezes sozinha.

Fora da universidade, conheci espaços culturais, escolas de samba, rodas de poesia negra, slams, quilombos urbanos, rodas de samba, Tekoas (aldeias guaranis). E andando pelo centro da cidade, conheci uma Porto Alegre negra, indígena, cigana, que ia além da imagem alemã e italiana que eu tinha como referência do sul, ou seja, estava conhecendo uma cidade diversa, mas que historicamente foi embranquecida²¹. O Estado do Rio Grande do Sul tenta silenciar e apagar a contribuição e presença tanto da população indígena, quanto da população negra, fazendo com que o restante do Brasil acredite na não existência de negros e indígenas no sul.

É comum a historiografia tradicional se referir ao território rio-grandense nos primórdios da colonização ibérica como “terra de ninguém”. Nessa operação, os indígenas eram desconsiderados já que eram vistos como “sem fé, sem rei e sem lei”. As pesquisas arqueológicas assinalam, entretanto, que o Rio Grande do Sul já era habitado há mais de 12.000 anos. (LEITE, 1996)

Durante a graduação percebi que dentro da sala de aula constantemente eu era a única. Percebi que meus colegas eram majoritariamente brancos, e que havia poucas mulheres no curso de música popular, assim como no de música "erudita". Na maioria das vezes eu fui a única percussionista da turma, ou a única mulher, ou principalmente, a única mulher negra. A cada semestre que passava eu era cada vez mais a "única" de várias disciplinas.

Pensando de uma forma individualista, eu poderia considerar um mérito o fato de ser "exclusiva" e ocupar esse lugar. A Conceição Evaristo pondera uma coisa importante sobre isso, para ela a mulher negra como exceção é terrível porque na verdade só confirma a regra que há exclusão. Essa “exclusividade”, que ouvindo palestras de feministas negras compreendi enquanto solidão institucional, e que também expressa uma experiência de exclusão, na verdade foi motivo de inquietação e reflexão. Um bom motivo para vários questionamentos como: Onde estão as mulheres negras? Onde estão as mulheres indígenas? Onde estão as mulheres percussionistas? Porque tudo que eu aprendi com meus mestres e mestras, geralmente pessoas analfabetas/semi-analfabetas e pobres, faz sentido no meu fazer artístico, mas ao mesmo tempo são desconsiderados como um saber legítimo dentro das instituições de ensino? Porque não tenho nenhum professor ou professora negro/indígena no curso de música popular?

²¹ Há mais reflexões sobre esse assunto disponível em LEITE, 1996.

Alguns desse questionamentos eu estou conseguindo compreender lendo autoras negras como Djamila Ribeiro, Angela Davis, Luisa Bairros, dentre outras. No livro, Lugar de Fala, Djamila traz a seguinte consideração em relação ao lugar social da mulher negra, e a dificuldade de acessarmos certos espaços devido às condições sociais.

o alto índice de feminicídio de mulheres negras, a constatação de que as mulheres negras ainda são a maioria no trabalho doméstico e terceirizado e tantos outros exemplos. O fato de ocuparem lugares em que aumenta a situação de vulnerabilidade faz com que certas medidas consideradas como retrógradas também atinjam esses grupos de maneira mais acintosa. (Ribeiro, 2017, p. 65).

2.3 Percurso de questionamentos - O que é popular

Essa é uma questão que percorre todo o curso de graduação em música popular da UFRGS. Em várias disciplinas discutimos sobre o que é popular e erudito. Acredito que implementação do bacharelado em música popular vem com o objetivo de propor novas perspectivas, repensar e desestabilizar, ou seja, mexer com a estrutura e a lógica engessada de um pensamento hegemônico sobre o que é música.

O fato é que não cabe nesse projeto entrar na discussão do que é popular ou erudito, ou o que é música de massa ou folclore²², pois considero mais importante nesse trabalho tratar dos sujeitos, das pessoas e das diferentes formas de se expressar musicalmente/artisticamente, podendo assim transitar, atravessar, tangenciar todas essas definições.

O que percebo dentro dessa discussão, principalmente dentro do espaço acadêmico, é que quando nos referimos à música erudita temos diretamente como referência os "grandes" compositores ocidentais, como Bach, Brahms, Debussy, por exemplo, sujeitos específicos, que partem mais ou menos do mesmo lugar: homens brancos, europeus; e mesmo os compositores eruditos brasileiros que estudamos são homens brancos.

Nas aulas, quando nos referimos à música popular brasileira, estudamos, analisamos, escutamos com frequência Chico Buarque, Tom Jobim, Caetano Veloso, ou

²² Há reflexões nesse sentido, por exemplo, em Prass, 2017.

pensamos no samba, no funk, no rap, no maracatu (sem nenhum aprofundamento), mas sem entrar muito nos sujeitos que fazem, produzem essas práticas. Tento expressar aqui algo que diz respeito a falta de representatividade e protagonismo negro e indígena em sala de aula, sem generalizar, mas ao tempo percebendo e apontando esse silenciamento. Critico aqui o desequilíbrio de referências de autores, compositores, cantores, instrumentistas negros e indígenas dentro dos conteúdos das disciplinas do curso de Música Popular de uma universidade que está situada em um país que metade da população é negra, construído em um território de povos tradicionais com musicalidades e costumes próprios que foram e são inferiorizados, assassinados e negligenciados até hoje. Percebo que isso, de certa forma, está vinculado às vivências e experiências dos professores, apesar de existir o engajamento e esforço de alguns, principalmente aquelas que trabalham ou trabalharam com comunidades quilombolas ou indígenas, ainda se tem muita resistência de um núcleo conservador, racista e preconceituoso que contribui para que essa disparidade relacionada a representatividade negra e indígena seja menor, pois é considerada para esse núcleo um saber menor e um conhecimento não intelectualizado.

Reconheço a importância da trajetória e contribuição artística destes personagens, homens brancos, que são citados e “louvados” constantemente em sala de aula, para a chamada música popular brasileira, e seus méritos, assim como também entendo que de alguma forma sua apropriação de ritmos como o samba, traduzidos para uma linguagem musical, pode-se dizer, higienizada, que dialoga e atende às exigências de um mercado e seus padrões musicais, pode cumprir uma função de abrir caminhos para alguns sambistas negros da “periferia” (centro de produção musical, cultural e intelectual, porém deslegitimada e silenciada), de onde essa musicalidade vêm e se produz em abundância, consistência e diversidade. Por outro lado, percebo uma lacuna nessas discussões dentro do curso de música popular por não chegarmos a aprofundar essa discussão reconhecendo, citando, estudando e nos aproximando destes outros

sujeitos, negros e negras, sambistas que são fonte de inspiração e mais que tudo mestres daqueles, como Candeia, Cartola, Nelson Cavaquinho, João do Vale, Dona Ivone Lara, Alcione, Leci Brandão, Elza Soares, Clementina de Jesus. Se pensarmos em mulheres negras e indígenas então essa lacuna e falta de representatividade ganha um peso ainda maior, pois a presença destas nas aulas é algo raro. Se nos voltarmos ainda para a percussão, como um universo musical extenso e complexo, posso afirmar que praticamente não tive referências sobre percussão, ou de trabalhos e contribuições de músicos ou musicistas percussionistas dentro do curso, com exceção às aulas do saudoso Fernando Mattos sobre música oriental, principalmente indiana, abordando as tablas, ou uma breve menção a ritmos aditivos africanos. Porém não me recordo, de algum professor fazer menção a um ícone da percussão brasileira, negro, conhecido mundialmente, o mestre Naná Vasconcelos.

A ausência dessa discussão, mesmo que em alguns momentos ela possa aparecer a partir de esforços pessoais de alguns professores e professoras, reflete também a ausência dentro do corpo docente, de pessoas negras e indígenas com formação e acesso a estes espaços e lugares de produção de conhecimento, seja pela dificuldade de acesso e continuidade, seja pela dificuldade de inserção nos programas.

Entendo que há uma necessidade de aprofundar e trazer para dentro dos cursos de música popular a produção de conhecimento acadêmico em relação às práticas e saberes que estão além da MPB e da bossa nova, e que não começam nas “missões jesuíticas” ou nos “batuques dos negros”. Quando entrei no curso imaginava aprofundar os conhecimentos com relação a estas práticas, e me deparei com um discurso “dos brancos”, com uma perspectiva colonialista, que não partia do mesmo lugar que eu, ou parecido e muitas vezes nem sequer a percebia e reconhecia.

Independentemente do gênero musical, seja no rock, no pop, no samba, na mpb, no jazz, estudamos majoritariamente homens brancos, alguns homens negros (Pixinguinha, Lupicínio Rodrigues), algumas mulheres brancas como Elis Regina, mas

mulheres negras quase nunca são citadas em sala de aula, com raras exceções, porém isso só reforça a nossa invisibilidade. E só agora na escrita deste memorial discorrendo sobre esse tema, eu me dei conta de que a pianista, compositora, Chiquinha Gonzaga, citada em aula pela professora Luciana Prass era uma mulher negra. Porém Chiquinha Gonzaga foi dessas figuras embranquecida nas fotos e nas suas representações, inclusive em uma minissérie apresentada na TV e isso está totalmente relacionado à tentativa de apagar os protagonistas negros da história, impedindo assim que haja representatividade e valorização das pessoas negras, o mesmo acontece com os indígenas. É como se nós não existíssemos, e como se a mulher negra na música popular servisse apenas como tema para os sambas e marchinhas de carnaval, tratada ainda como a morena, a mulata, a cor do pecado (para diminuir o "peso" da cor), e como se não fosse agente e sujeita da sua própria história.

A condição das mulheres negras e indígenas no Brasil favorece para que não consigamos acessar esses espaços e lugares de poder e produção de conhecimento legítimo, embora as conquistas dos últimos anos tenham possibilitado que comecemos a ocupar também esses lugares. Penso que mesmo enquanto não estamos nesse lugar, é urgente que nossa existência, e nesse caso específico nossa contribuição artística e musical, seja reconhecida e inserida nos planos de aula, senão estamos ainda deixando de fora dos estudos e da produção de conhecimento a base do que chamamos de música popular brasileira.

Não posso finalizar esses apontamentos sem antes reconhecer a importância de iniciativas nesse sentido dentro do curso de música popular, a começar pela própria criação do curso, abrindo as portas do Instituto de Artes para outras musicalidades que não somente a dita “música erudita”. Esse “abrir portas” dentro de um curso conservador é fruto de muito esforço e dedicação (e que até hoje são motivo de crítica, resistência e enfrentamentos dentro do departamento) de um coletivo de professores e professoras, inclusive do falecido professor Fernando Matos, que trazia para as aulas

outras musicalidades, como diversas músicas orientais, e se mostrava interessado e aberto.

A existência das ações afirmativas na UFRGS também é muito importante, pois implica o acesso de pessoas negras e indígenas em todos os cursos de graduação, proporcionando uma diversidade inquieta nas salas de aula, questionamentos, enfrentamentos e perspectivas que antes não compartilhavam este espaço e, estando presentes, desacomodam aquilo que há muito tempo está assentado. O fato de não nos enxergarmos nos conteúdos abordados em salas de aula faz com que sempre que temos a oportunidade, tragamos para discussão esses conhecimentos, saberes que trazemos conosco. Eu mesma, em disciplinas que podíamos escolher alguma personalidade da música para falar sobre, escolhi trazer informações sobre Clementina de Jesus, Elza Soares, e talvez tenha sido a única vez que muitos dos meus colegas tenha parado para saber um pouco mais sobre essas mulheres, ou mesmo entender que aquele espaço ali também é delas. Além das cotas, as atividades propostas pelo DEDS²³ também foram muito importantes para mim, por oferecer aulas, debates, Semana da África, conversações afirmativas, etc.

Acredito que a inserção da Oficina de Percussão Popular no Instituto de Artes cumpre um papel de extrema importância dentro das atividades de Extensão do Departamento de Música, pois além de possibilitar que dois alunos negros, eu e o Josué de Oliveira²⁴, percussionistas tenham acesso a uma bolsa, contribui para que seja permitido a prática de instrumentos de percussão popular dentro de uma universidade pública, considerando que dentro do Instituto de Artes a prática da percussão não era comum até a implementação do Bacharelado em Música Popular na UFRGS.

A percussão popular sempre foi tratada como algo menor ou de menos importância dentro de espaços institucionalizados. Com a presença do curso e da oficina esse olhar

²³ Departamento de Educação e Desenvolvimento Social da UFRGS - DEDS.

²⁴ Único parceiro de "batucada" que tive durante o curso, percussionista e educador negro de ampla atuação, foi o primeiro percussionista a ingressar no bacharelado em Música Popular da UFRGS.

hegemônico, que trata algumas práticas percussivas com preconceito, passa a ter que lidar com a presença não só da percussão mas também as pessoas que tocam e que simpatizam. Entendo que a grande procura pela OPP e os excelentes retornos dos participantes ajudam a firmar a presença da oficina e fortalecer a prática de percussão dentro do Instituto de Artes. Além disso a OPP é uma das poucas experiências dentro do Instituto de implementação da lei 10.639, que institui o ensino da cultura e história afro-brasileira e africana e a lei 11.645 que acrescenta o ensino da cultura e história dos povos indígenas, considerando que os ritmos trabalhados na oficina são de herança negra e indígena, praticadas e reinventadas por diversas comunidades que resistem e re-existem. Nesse período em que eu e meu parceiro Josué de Oliveira estivemos ministrando as oficinas de percussão, além de apresentar uma diversidade de ritmos e histórias, também conseguimos possibilitar vivências com o mestre Tião Carvalho, com o grupo de Jongo Mistura da Raça, e promover trocas com outros grupos de oficinas, como a oficina da Turucutá (Batucada Coletiva Independente), o núcleo Ngoma e o grupo de percussão da UERGS, realizando anualmente a AMPERC (mostra de percussão), com o apoio e incentivo do coordenador e professor Raimundo Rajobac no Auditório Tasso Corrêa no IA.

AMPERC 2017



Iniciativas como a disciplina Encontro de Saberes²⁵, que tive a oportunidade de participar, e que traz mestres e mestras negros, indígenas, griôs, para dentro da universidade (ou leva os alunos para aldeias, quilombos e praças) são importantes deslocamentos neste sentido, e possibilitam uma aproximação deste pluriverso ao qual me refiro. Através dessa disciplina intensifiquei minha relação com o mestre Jorge da Restinga, e pude conhecer outros mestres e mestras como a Kujã Kaingang Iracema, a liderança quilombola Elaine Espíndola, e o Guarani-Mbyá Maurício, cada qual trazendo consigo seus saberes e ensinamentos. Embora se trate de uma disciplina aberta para todos os cursos de graduação, trata-se de uma oferta do Instituto de Artes e representa importante conquista dentro da universidade.

Reconhecer esses avanços é muito importante pois são esforços coletivos de transformar, desacomodar e incluir no curso de música popular e na universidade como um todo, saberes e conhecimentos historicamente excluídos dos espaços de produção de conhecimento formal. Ainda assim, a existência destes projetos e iniciativas não anula os questionamentos que fiz anteriormente, pois me referia aos conteúdos tratados nas disciplinas obrigatórias e fundantes do curso de música. Reconheço e valorizo imensamente os esforços e a luta internos à universidade em prol dessas transformações, ainda que poucas, entendo que são conquistas muito importantes, e há muito o que percorrer neste sentido, e me vejo como parte deste processo.

A disciplina Encontro de Saberes por exemplo, é de fundamental importância para todos os cursos desta universidade, pois é uma disciplina eletiva que trata de vários temas, não ficando restrita ao campo da música. A extensão, por sua vez é uma forma de abrir o espaço universitário para a comunidade em geral nesse sentido. Ter alunos e alunas negras ensinando percussão torna-se muito importante e significativo, a medida que revela outra necessidade urgente que é a da representatividade. As ações afirmativas

²⁵ A proposta do Encontro de Saberes partiu do INCT junto à UnB a partir do professor José Jorge de Carvalho em 2010. Na UFRGS, a Encontro de Saberes foi implementada como disciplina da graduação em 2016/2. Veja um pouco da proposta da disciplina no vídeo produzido pela TV UFRGS disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FUpgsKbANpo>

são urgentes, porém paliativas, é uma forma de inserir no espaço acadêmico uma pequena parte daquele que sempre foram excluídos de todos os espaços de poder e produção de conhecimento, e estando aqui dentro podemos fazer parte e agir em prol dessa transformação. Porém, ainda queremos nos ver nos conteúdos programáticos das disciplinas obrigatórias da música popular, tendo nosso lugar reconhecido e valorizado ao lado dos compositores eruditos e da mpb, como criadores, criativos, inventivos e de expressiva contribuição para a produção musical brasileira, e não apenas reservados a um lugar do “tradicional” ou exótico.

Capítulo 3 - Cantando e tocando minha própria história

3.1 Percurso como Compositora

Me recordo de tentar compor canções na época em que eu tocava violão, por volta dos 15 anos de idade. Começava a cantarolar fazendo uma batida no violão e seguindo uma sequência harmônica aleatória, sempre fui muito intuitiva nesse processo. Então vinha uma ideia de letra, mas eu tendia a achar ruim, sem graça e tinha muita vergonha de mostrar para alguém.

Essas primeiras tentativas de composições foram tão bem guardadas, para que ninguém soubesse da existência, que eu acabei perdendo com o tempo, e as que eu não perdi eu joguei no lixo por não acreditar que fossem interessantes. Além disso, na época eu não tinha acesso a nenhum recurso de gravação, ou seja, a melodia ia embora da memória por não ter o costume de cantar pra ninguém, nem pra mim mesma.

Também me recordo de compor músicas para facilitar no meu processo de aprendizado na escola. Para mim sempre foi mais fácil memorizar uma música do que um texto, mas essas composições só tinham essa utilidade, que era, me ajudar a compreender e a guardar uma informação necessária para uma situação específica. Com o tempo, fui me encorajando a falar, cantar e expressar sem medo de julgamentos. E sinto que esse processo de auto-estima e liberdade para poder criar, expressar, brincar com as palavras e com a música é fruto da interação com mestras, mestres e brincantes que cruzaram o meu caminho.

Seu Zé, por exemplo, além de tocador e professor de pife, é compositor, poeta, agricultor e luthier. Com ele aprendi a tentar a criar verso na hora, improvisar, produzir o pife, plantar bambu, saber a época boa de colher e como colher, aprendi a reconhecer várias árvores e pássaros. Enfim, aprendi muita coisa mesmo, ele me mostrou um pouco do universo do poeta cantador, poeta do sertão, que faz verso improvisado e cantado. Me ensinou sobre o aboio²⁶, e sobre o processo de composição dele.

As composições de pífano do Seu Zé são inspiradas nas aves, na natureza, nos santos, nas saudosas histórias e memórias de infância. Conviver com ele, um senhor semianalfabeto, que dedicou toda sua vida a um instrumento e a um fazer musical que

²⁶ Canto típico dos vaqueiros e poetas nordestinos, geralmente entoados na lida com o gado, usado também como forma de comunicação com o rebanho.

nunca foi de fato valorizado por fugir de um padrão de afinação e estética aceitável dentro de uma perspectiva eurocêntrica, para mim foi uma escola e uma vivência muito enriquecedora tanto no âmbito musical quanto extra-musical, considerando que a música no contexto de tradições afro-brasileiras e indígenas, faz parte da vida e do cotidiano.

Considero que o mestre Zé do Pife, assim como a mestra Martinha do Coco²⁷, mestre Ciço Gomes²⁸, Assis Calixto²⁹, Beth d'Oxum³⁰, Aurinha do Coco³¹, dentre outros e outras são livros e enciclopédias humanas. São professores e produtores de um conhecimento orgânico e complexo.

As manifestações culturais dos povos afro-pindorâmicos pagãos politeístas são organizadas geralmente em estruturas circulares com participantes de ambos os sexos, de diversas faixas etárias e número ilimitado de participantes. As atividades são organizadas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários que são verdadeiros ensinamentos de vida. É por isso que no lugar dos juízes, temos as mestras e os mestres na condução dessas atividades. As pessoas que assistem, ao invés de torcerem, podem participar das mais diversas maneiras e no final a manifestação é a grande vencedora, porque se desenvolveu de forma integrada, do individual para o coletivo (onde as ações e atividades desenvolvidas por cada pessoa são uma expressão das tradições de vida e de sabedoria da comunidade) (Santos, 2015)

Percebo que minhas composições, expressam os aprendizados que adquiri a partir das vivências, são composições que estão de uma forma geral, saudando pessoas que me ensinam, me fortalecem e me cativam. Dessa forma, além de saudar e reverenciar, procuro referenciar, pois sinto a necessidade de falar sobre os mestres e as

²⁷ Mulher negra, compositora pernambucana, radicada em Brasília, grande referência do coco de roda no cerrado, com a qual eu trabalhei no ano de 2018 como diretora musical do seu primeiro CD. Saiba mais da sua história acessando: <https://www.youtube.com/watch?v=WS0q0dsLzf0>

²⁸ Líder e compositor do grupo Trupé de Arco Verde, começou a brincar coco aos 5 anos, acompanhando a mãe nas rodas de Arcoverde (PE). Nos anos 70, iniciou a carreira profissional junto com o mestre Ivo Lopes e o grupo "A Caravana" como o grupo Coco Raízes de Arco Verde.

²⁹ Mestre coquista e compositor do grupo Coco Raízes de Arco Verde, sertão de Pernambuco

³⁰ Beth d' Oxum, mestra de coco, ialorixá, militante, é uma grande referência da cultura pernambucana e grande difusora do coco de umbigada.

³¹ Áurea da Conceição de Assis Souza, nascida em Olinda e criada dentro do ambiente coquista da sua cidade, é compositora e trás nas suas composições questões relacionadas à violência contra a mulher e também trabalha como educadora, promovendo e ensinando o coco de roda.

mestras, pessoas que são marginalizadas assim como seus costumes e tradições culturais e musicais.

Busco por meio da cultura, da música e da espiritualidade resgatar algo que me foi arrancado, apagado e violentado. Busco na raiz minha ancestralidade, algo que está em mim.

O processo de escravização, desumanização e subestimação dos povos tradicionais e do povo negro que foi arrancado da mãe África, nos afastou da nossa das nossas referências, dos nossos antepassados, nos enfraquecendo para que pudéssemos ser dominados e tratados como animais selvagens, destituídos de conhecimento, intelecto, cultura, "bons modos". Tentaram arrancar, demonizar, exterminar algo que pra nós negras, negros e indígenas é o mais valioso, nossa liberdade de cultivar, cantar, saudar, compartilhar e aprender com os nossos ancestrais.

3.2 Percurso do repertório³²

A escolha do repertório para esse trabalho de conclusão de curso não foi uma demanda muito fácil, mas foi muito interessante o fato do meu TCC coincidir com a gravação do primeiro CD do grupo Três Marias, algo que já estávamos há uns 3 anos tentando apoio para realizar. O grupo Três Marias é um projeto do qual faço parte desde o início, e que foi e é um espaço onde me sinto à vontade para mostrar minhas composições, expor minha musicalidade, sugerir arranjos, brincar e chorar junto com as outras Marias.

O primeiro CD do grupo é um registro da nossa interação e produção com mestres e mestras de diversas tradições e do encontro das composições de algumas integrantes, músicas que nasceram antes mesmo do grupo existir. Nesse processo me afirmo como compositora, pois o repertório do grupo apresenta 11 composições minhas e com parcerias com Pâmela Amaro, Gutcha Ramil e Tião Carvalho.

Percebi nesse meu percurso que compor, escrever, cantar, tocar são as melhores formas que eu tenho de me comunicar. Perceber o meu lugar enquanto mulher negra e indígena, as relações de poder, a subestimação e a violência física e subjetiva que passamos cotidianamente, me ajuda a acreditar nas minhas capacidades e potências.

³² Áudios disponíveis no drive: <https://drive.google.com/open?id=1YTyg5upLLFbBt9W80F9MeKH0V5UFSobH>

Percebo que o tambor foi e é um instrumento de comunicação que despertou a minha conscientização e me fortaleceu. Descobri quem sou, de onde vim e assim consigo ter força, coragem para seguir e realizar. Me inspiro nas mulheres negras e indígenas, irmãs que passam por experiências muito parecidas com as minhas, escuto elas e me reconheço, me fortaleço, não fico mais tentando me enquadrar na branquitude, algo que nunca fui, mas que sempre tentei ser, sem perceber, para que eu fosse aceita.

Recentemente, por sentir a necessidade de entender melhor o lugar das mulheres negras e indígenas, principalmente por não ter nenhuma amiga negra no curso de música popular, e muito menos professoras, e por me sentir só e inferiorizada pelo fato de ser a única percussionista e ter uma vivência musical muito diferente dos meus colegas de curso, me inscrevi para participar do Coletivo Atinúkê³³, que em iorubá significa "aquela que merece carinho desde a gestação". Atinuké é um grupo de estudos sobre o pensamento de mulheres negras que tem como objetivo que mulheres negras leiam autoras negras, e para mim está sendo transformador, pois percebo que minhas inquietações não são só minhas. Aprendo muito ouvindo a experiência de cada uma e todas as reflexões. Compreender e ouvir mulheres negras, ouvir histórias a partir desse lugar, contribui para nossa emancipação, não só das mulheres negras, mas do povo negro de uma forma geral. A partir do momento em que nos damos conta que sofremos cotidianamente por causa do racismo estrutural e procuramos compreendemos a sua estrutura, podemos traçar estratégias e buscar formas de nos livrarmos das amarras que nos foram impostas.

Atinúkés 2018



³³ Atualmente o curso está registrado como curso de extensão da UFRGS e da UNIPAMPA.

Para esse trabalho escolhi algumas composições que foram gravadas com as Três Marias e outras que estavam guardadas na gaveta. A possibilidade de fazer uma produção fonográfica como TCC foi e está sendo um grande incentivo para que eu trabalhe as composições que estavam inacabadas e para inspirar novas composições.

I. Ibà

(tradicional yorùbá)

Aprendi desde pequena que quando chegamos em algum lugar, devemos saudar os mais velhos, pedindo a benção. Então, sinto a necessidade de começar saudando todos e todas que vieram antes de mim, meu ancestrais, minha avó, meu avô e meus parentes.

Nesse percurso como percussionista negra, aprendi com meus professores e amigos ogãs, alagbês, tamboreiros e tamboreiras muito sobre a cultura yorùbá, bantu, mandê e de outros grupos étnicos africanos. A percussão me reconectou com o meu passado, e com as histórias desses povos que trouxeram a musicalidade e espiritualidade no corpo e na memória.

Um grande professor e amigo percussionista que tive o prazer de conhecer em Porto Alegre, e tenho a honra de conviver cotidianamente, é o babalaô, percussionista, parceiro e amigo Idòwú Akínrúlí. Com ele tive a oportunidade de compreender ainda mais a importância da percussão na cultura africana e mais especificamente sobre a função dos tambores no cotidiano do povo yorùbá.

O povo yorùbá tem uma forte relação com os seus ancestrais, os instrumentos musicais são utilizados como ferramentas de ligação com a ancestralidade. Para além do ritmo, os ilùs (tambores) yorubás são instrumentos melódicos que literalmente conversam, por meio da língua dos ancestrais.

Os tambores de certa forma cumprem a função de amplificar a voz, dando volume para que a informação seja repassada para todos e todas, e para que essa informação tenha um grande alcance. Procurando algumas leituras que falassem sobre isso encontrei o trabalho da mexicana africanista, pesquisadora Luz María Martínez, e ela fala um pouco sobre a relação da fala com os tambores dizendo que:

En África el tambor siempre habla. Con el tambor se imitan las entonaciones, la altura, duración y acentos del habla. Todas las lenguas de la familia

congo-níge son tonales, con excepción del swahili. De ahí la gran importancia del tambor en las culturas africanas. Los pueblos del África sudánica o al sur del Sáhara desarrollaron una forma de comunicación por medio del tambor. (MARTÍNEZ IN MONTIEL, 2005: 60).

A língua yorùbá é uma língua tonal, que possui três tons básicos, graficamente essa entonação é reproduzida com acentuações que podem ser representadas da seguinte maneira: ` (crase) para o tom grave, sem acento para o tom médio e ´ (acento agudo) para o tom agudo. “O iorubá é uma língua tonal. Além dos fonemas consonantais e vocálicos, o Iorubá ainda usa três tons simples e dois compostos para distinguir significados.” (Ìdòwù, 1990 p. 27). Esses três tons podem ser reproduzidos por meio dos tambores reproduzindo a fala e tornando possível o entendimento para quem conhece a língua yorubá.

A música que gravamos é uma saudação, um toque tradicional da cultura yorùbá, tocado para todos e todas as ancestrais e para todos os òrìsà (orixás). A primeira parte da música é um toque que está chamando os Égúngúns (ancestrais) para dançar e oferecendo sapatos para um dos Égúngúns dançar. A segunda parte da música o Égúngún já está calçado e começa a levantar devagar, pisando aos poucos no chão, reconhecendo o lugar, fazendo encantações, começando a dançar, girar, o ritmo vai acelerando, e o bàtá nesse momento está dizendo "ifá³⁴ me deu a riqueza". O Ìyá Bàtá, tambor tradicional (grave), está falando, enquanto os outros bàtás, Omele Abo, Omele Kúdi, acompanham fazendo falando frases que se repetem.

Ìyá Bàtá (mãe dos bàtás)



³⁴ Centro de conhecimento/filosofia dos yorùbás



Omele Bata (fêmea dos batás)



Omele Kudi (na foto eu e a Pâmela Amaro com o Omele Kudi)



créditos: Alisson Batista

II. Ladainha e Louvação/Dona Maria Como Vai Você?/Carnaubinha

(Andressa Ferreira e domínio público)

A capoeira é um espaço de educação, formação afrocentrada, onde vivenciamos a música, o corpo ancestral e valores civilizatórios africanos. A capoeira é multidisciplinar, é jogo, dança, música e um espaço de reflexão, re-existência e construção identitária³⁵.

Nessa composição, inicio com uma *ladainha*³⁶, os berimbaus chamam, entra um de cada vez, começa pelo berimbau gunga (o mais grave) que faz o toque de angola, o berimbau médio toca são bento pequeno e o berimbau viola (mais agudo) toca são bento grande, repicando. Em seguida entram os pandeiros e quando chega na louvação (*É hora é hora!!!*) entra o reco-reco, agogô e o atabaque .

Na Ladainha falo do meu lugar como mulher capoeirista e aprendiz. Saúdo os mais velhos, os mestres e mestras, meus professores da vida e a natureza. Em seguida eu canto um *corrido*³⁷ tradicional, "Dona Maria Como Vai Você?", e finalizo com um *corrido* que fiz pensando nas Marias da minha família por parte de mãe: minhas tias, minha avó e bisavó. Cresci ouvindo elas cantarem ladainhas da igreja, sempre achei bonito e forte, sempre admirei muito a devoção delas e o quanto elas sempre foram guerreiras, mulheres nordestinas, de origem pobre, que conseguiram superar diversas dificuldades na vida.

Dedico essa composição aos mestres mais velhos, mestre Pastinha, João Pequeno, João Grande, Bimba, aos mestres dos meus mestres, Paulo dos Anjos, Jogo de Dentro, ao Mestre Renê, ao professor Formiguinha que me inseriu no universo da

³⁵ Não vou me ater a discutir, nesse documento, a importante e complexa questão do identitário. Ao invés disso recomendo a leitura do livro *O que é lugar de fala?* De Djamilia Ribeiro sobretudo as páginas 28, 29 e 30 do livro, nas quais a autora traça uma discussão importante acerca dessa questão a partir da autora americana Linda Alcoff.

³⁶ A ladainha tem a função de abrir a roda de capoeira angola, entoada por um solista, geralmente a mestra, ou o mestre que estão conduzindo a roda. Esse canto é acompanhado dos berimbaus e do pandeiro, e geralmente narra algum acontecimento histórico, concepções de mundo ou fala sobre algum capoeirista antigo. Nesse momento, não acontece o jogo, os capoeiristas que vão entrar na roda pra jogar esperam no "pé" do berimbau até encerrar a louvação. A louvação sempre vem depois da ladainha, saudando a Deus, aos Orixás, aos mestres e mestras, as pessoas, a natureza com um "Viva" e conta com a resposta dos participantes da roda.

³⁷ O corrido já tem a função de manter a energia da roda, do jogo, narrando o que está acontecendo no jogo e ao redor do jogo. Geralmente o cantador puxa corridos tradicionais e improvisa nos versos, a energia da roda é mantida com o canto de quem está puxando o corrido e com a resposta de todos e todas que estão na roda. É acompanhado pelo berimbau, pandeiro, reco-reco, agogô e atabaque.

Capoeira Angola, e ao contra mestre Guto, do Áfricanamente Escola de Capoeira Angola, escola que me acolheu em Porto Alegre e que frequento atualmente. Também dedico à todas as mestras que admiro e me inspiram, como mestra Janja, Di, Elma, Gegê e Tisza, e a todas as angoleiras, mas principalmente as mulheres negras que se fortalecem, e se emancipam por meio da capoeira.

Ladainha

*Minha mãe me ensinou
a ter muita paciência
nesse mundo acelerado
baseado na ciência
eu aprendo todo dia
todo dia eu aprendo
com o tempo que é meu mestre
vou seguindo e fazendo
todo mundo é professor
e tem muito pra ensinar
agradeço aos meus mestres
da cultura popular
vou vivendo com alegria
canto pra me libertar
acredito no que eu quero
ninguém vai me segurar
camaradinha...*

Louvação

*É hora, é hora
iê é hora, é hora, camará
Vamos simbora
iê vamos simbora, camará
Galo cantou
iê galo cantou, camará
Cocorocou
iê cocorocou, camará
Viva meu Deus
iê viva meu Deus, camará
viva meus mestres
iê, meus mestres, camará
a minhas mestras
iê, às minhas mestras. camará
à capoeira*

iê, à capoeira, camará

Dona Maria (Corrido)

Dona Maria como vai você?

Vai você ô vai você?

Dona Maria como vai você?

Como vai como passou ou como vai você?

Dona Maria como vai você?

Joga bonito que eu quero aprender

Dona Maria como vai você?

como vai você, com vai você?

Dona Maria como vai você?

Joga bonito que eu quero aprender

Dona Maria Como vai você?

Como vai, como passou, como vai você?

Carnaubinha (Corrido)

Maria cantava ladainha

a reza era forte o pedido era bom

Maria sabia o que pedia

com a benção e a divina proteção

Maria é mãe, bisa, avó e tia

Na carnaubinha no interior

Do mandacarú a flor nascia

quando a chuva enfeitava o sertão

*Maria José, Josefa, de Lourdes,
das Graças, Socorro e do Patrocínio*

Atabaque





Berimbaus: Gunga, Médio e Viola



créditos: Alisson Batista

III. Folha Sagrada

(Andressa Ferreira)

Essa composição surge a partir de um momento de improvisação musical entre eu, Loua Oulai, no djembe, Ettore Sanfelice, no baixo e Gutcha Ramil, nos dunduns, depois do ensaio do grupo *Sankofa Drums* na nossa casa, uma casa coletiva. No momento em que percebi que estava fluindo o som eu liguei o gravador do celular e comecei a gravar.

Em cima dessa improvisação, eu ouvia, visualizava a célula do agogô do toque congo e congo de ouro, tocado para caboclos nos terreiros de candomblé e umbanda que eu aprendi frequentando algumas casas de religião de matriz afro e indígena e nas aulas que tive com os mestres Gabi Guedes, Jorge Alagbê e Alagbê Elton. Ouvindo a gravação e tocando o ritmo congo junto, me veio uma letra que fala da minha ancestralidade indígena, que venho conhecendo há mais ou menos oito anos.

Em uma das minhas idas a Pernambuco, visitando os maracatus de baque solto da zona da mata conheci um brincante de maracatu de Goiana, Serginho da Burra, Juremeiro (Jurema/Catimbó - religião afro-indígena presente no nordeste brasileiro) primeira pessoa que me disse que eu era filha de Tupinambá. Recentemente eu confirmei com os búzios com o Baba Diba de Iyemonja em Porto alegre.

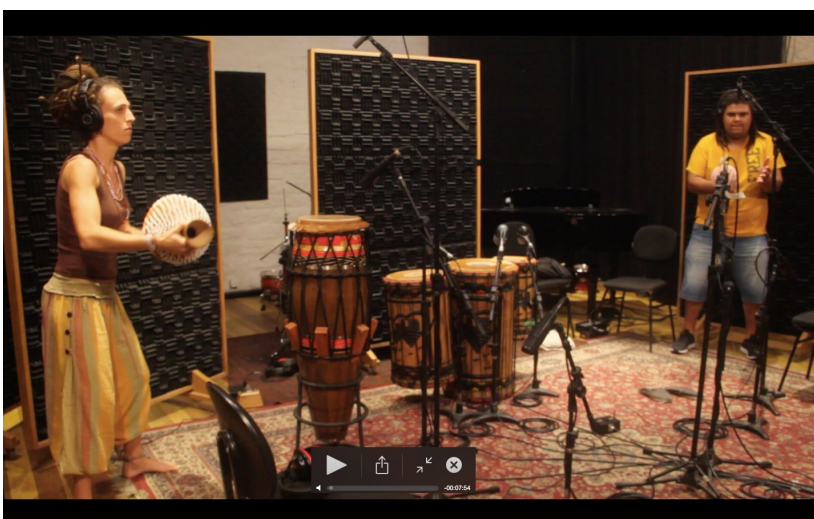
A letra traz algumas características desse caboclo, um pouco da história, e vem como uma necessidade minha de compreender e aprender mais sobre ele e com ele.

O arranjo foi construído tendo como base o ritmo alamba tocado nas sessões de umbanda, quimbanda e batuque do Rio grande do Sul e o ritmo congo e congo de ouro, tocado na umbanda e no candomblé angola em quase todo o Brasil. As convenções são frases típicas do atabaque *rum* (atabaque mais grave entre os três atabaques que conduzem a *xirê* que dialoga com a dança da entidade que está sendo cultuada).

O djembe e o sax entram como instrumentos solos que improvisam, brincam e trazem um pouco desse movimento e da energia forte que esse caboclo guerreiro representa.

*Arco e flecha atravessou o ar
ando depressa por onde vou
folha sagrada para curar
isca de cobra para caçar*

*Conheço os segredos das sete matas
sou companheiro da cobra coral
vivi nas aldeias e nas cascatas
sou seu guia, sou seu ancestral*



IV. Ainda Pulso

(Andressa Ferreira)

Essa composição surgiu a partir das minhas inquietações relacionadas às minhas origens. Minha mãe, sempre foi muito tranquila, silenciosa. As histórias que ela conta da minha família são só a partir dos meus avós. Não sabemos nossa origem européia, indígena e muito menos a africana. Quando pergunto pra ela qual a nossa origem ela me diz que é piauiense mesmo. Isso sempre me deixou muito inquieta, pois eu sei que não sou a única afrodescendente e indígena que desconhece a história dos seus ancestrais. Com o tempo, fui entendendo que esse meu passado que eu desconheço, mas que eu vejo pulsar dentro de mim, é algo que está em mim, mas que está silenciado devido ao processo colonizador desumano que nosso povo viveu e vive diariamente. Sobre a minha história eu pouco sei, minha mãe, também não sabe, então eu me vejo em um percurso de reconstrução do meu passado, que me foi roubado, e sigo confiando na minha ancestralidade para poder seguir com força e alegria.

A filosofia africana percebe que o sujeito preto teve toda a sua compreensão de mundo destruída pelos processos coloniais, esses responsáveis por aniquilar toda e qualquer subjetividade que possa fazer dessa mulher ou desse homem sujeito de sua própria história.³⁸ (Katiúscia Ribeiro)

O arranjo foi criado inspirado no toque cabula, ritmo que aprendi com o mestre Gabi Guedes e com o Jorge Alagbê, que dizem ser o ritmo ancestral do samba de roda, do partido alto e do samba. Como a música fala desse silenciamento histórico e desse vazio a arranjo também trás esse vazio inicialmente, e os elementos/instrumentos vão chegando aos poucos. Isso reflete um pouco da minha trajetória, da minha conscientização que veio está vindo aos poucos e que ao mesmo tempo é algo que está em mim.

*De mim nada sei
nem nadar eu sei
escuto um silêncio
um talvez, não sei
mas sinto, canto, grito
algo que move*

³⁸ Texto retirado do site Mundo Negro. Disponível em:
<https://mundonegro.inf.br/katiuscia-ribeiro-resgate-filosofal-negro/>

Que me leva adiante...

*Erro, tento, olho
pra dentro de mim
e não vejo nada*

Só o pulso incessante da minha raiz!

**V. Djansa/ Olha Eu Sou Africano/ De Cima do Morro/ Esse Canto é vida
(Tradicional Mandê - instrumental/ Luciana Carvalho/ Criação coletiva das
crianças da Vila Bom Jesus)**

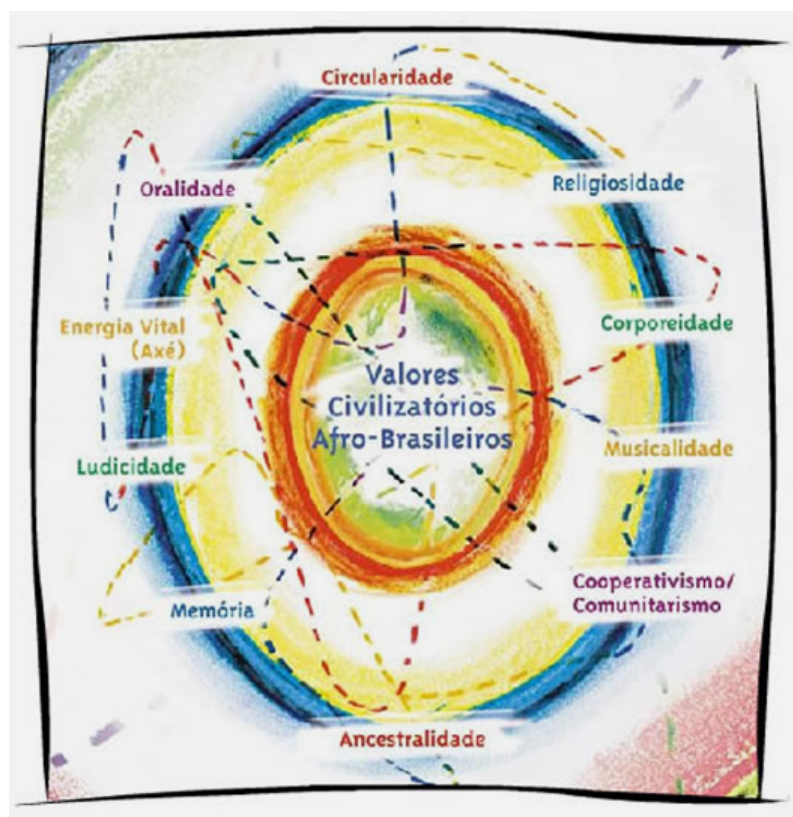
Essa faixa é um registro da vivência que tenho como educadora social, arte-educadora e da inserção da cultura afro-brasileira, africana e indígena no ensino de música.

Atualmente o Ngoma (núcleo de vivência e estudo em percussão e cultura popular), coordenado por mim e pela Gutcha Ramil, foi convidado para realizar aulas semanais de música na ONG Afaso³⁹ (Associação Famílias em Solidariedade) a convite de um grupo de poesia de psicanalistas que, anualmente, fazem doações para instituições que realizam trabalhos sociais.

A ONG fica no bairro Bom Jesus, em Porto Alegre, e atende crianças e adolescentes do bairro, oferecendo diversas atividades no contraturno escolar, como aula de *taekwondo*, artes, dança, capoeira e música. O Ngoma tem como objetivo trabalhar a musicalidade por meio da percussão e da cultura afro-brasileira e indígena, promovendo uma educação anti-racista e empoderamento das crianças da comunidade, que são em sua grande maioria negras, mas não deixando de dialogar com as crianças não negras, pois todas estão em situação de vulnerabilidade social.

Nós acreditamos no potencial de transformação social e emancipação da população negra, indígena e pobre por meio da sua cultura, da sua música, da poesia e da dança, trazendo valores civilizatórios africanos, ou seja buscando trabalhar a partir de uma perspectiva afrocentrada.

³⁹ Fundada em 05/05/1994 a AFASO faz parte do projeto “Adoções à Distância” ligado a ONG AFN (Azione Famiglie Nuove), uma associação italiana de cooperação internacional que realiza através de outras organizações como a AFASO a ligação entre famílias que se disponibilizam a ajudar através da adoção à distância, crianças que se encontram em situação de vulnerabilidade social. <http://ong.portoweb.com.br/afaso/>



40

O resultado está sendo maravilhoso. Percebemos uma grande aceitação das crianças, mesmo quando uma ou outra não se dispõe a participar por questões religiosas, relacionando o tambor e o conteúdo que trabalhamos em sala de aula com o batuque ou macumba (sentido pejorativo relacionado às religiões de matriz africana). As crianças mais resistentes, mas que ao mesmo tempo demonstram interesse, são as que se dizem evangélicas.

Acredito que o Ngoma não propõe apenas uma vivência musical, mas é um espaço de autoconhecimento, fortalecimento e empoderamento que possibilita que as crianças envolvidas possam se ver, se valorizar, se preparar para encarar uma sociedade que é estruturalmente racista e que não as enxerga.

⁴⁰ Disponível em: <http://www.acordacultura.org.br/oprojeto>.

Nesse ano de 2018, trabalhamos com as crianças o Jongo⁴¹, manifestação cultural de origem bantu que está presente na região sudeste do Brasil e que nasce dentro do cativeiro, nas fazendas de café. Conseguimos apoio para trazer uma família jogueira, Jongo Mistura da Raça⁴² - SP, para realizar uma vivência com as crianças, pois achamos muito importante a representatividade e o contato direto com os praticantes das tradições. Ouvir de perto, sentir, ver, dançar e trocar com os mestres e a nova geração, que mostra que o Jongo é contemporâneo também, faz toda a diferença. Foi um momento que ficou marcado na vida de cada criança, eles e elas absorveram rapidamente muito da essência do jongo, que na minha opinião já estava neles e nelas, mas essa vivência despertou o jogueiro e a jogueira que existe em cada um.

Como fruto dessa interação e desse aprendizado conseguimos criar coletivamente "pontos" de jongo falando da realidade do bairro e das crianças. Na época em que propomos criar os pontos de jongo vieram muitos pontos e foi bem produtivo.

Para a gravação escolhemos dois pontos que foram criados pelas turmas, e um ponto da jovem liderança jogueira Luciana Carvalho, do grupo de Jongo Mistura da Raça. Ao longo do primeiro semestre repassamos vários pontos de jongo para as crianças, e "Olha eu Sou Africano" é um ponto de jongo que todas as crianças adoram, aprenderam a letra rapidamente, e sempre pedem para cantar. A jogueira Luciana ficou emocionada quando as crianças puxaram esse ponto no dia da vivência com o Jongo Mistura da Raça na Afaso.

Essa troca é fortalecedora tanto para as crianças quanto para o grupo, pois o reconhecimento e a valorização desse saber é algo que nos ajuda a crescer juntos, a nos reconhecermos enquanto protagonistas e herdeiros de uma cultura rica e que sempre foi

⁴¹ " No Brasil, o jongo consolidou-se entre os escravizados que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar, no sudeste brasileiro, principalmente no vale do Rio Paraíba. Trata-se de uma forma de comunicação desenvolvida no contexto da escravização e que serviu também como estratégia de sobrevivência e de circulação de informações codificadas sobre fatos acontecidos entre os antigos escravizados por meio de pontos que os capatazes e senhores não conseguiam compreender. O Jongo sempre esteve, assim, em uma dimensão marginal onde os negros falam de si, de sua comunidade, através da crônica e da linguagem cifrada. É também conhecido pelos nomes de tambu, batuque, tambor e caxambu, dependendo da comunidade que o pratica. Site do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/59> .

⁴² O Grupo Jongo Mistura da Raça foi criado em 2002, em São José dos Campos (SP), tendo como mestres Laudení de Souza e Márcia dos Santos. O grupo surgiu da vontade de manter a tradição que fora herdada do pai do Mestre Laudení, Mestre Dorvalino de Souza, da Barra do Pirai (RJ), que fazia parte do grupo "Os Filhos de Angola", e é composto por seus familiares e por pessoas da comunidade.

marginalizada, depreciada e destituída de conhecimento no discurso dos brancos. Essa troca é muito importante, tanto para os jongueiros, quanto para as crianças da comunidade.

*Djansa*⁴³ é um ritmo do povo Mandê, do norte da África, que foi repassado pelo músico costa marfinense Loua Pacom Oulai, parceiro e professor no núcleo Ngoma, para as crianças da Afaso. Repassamos esse ritmo que é cheio de convenções/*breaks* e de estrutura polirrítmica, por meio de onomatopéias, tendo como perspectiva a fala dos tambores, assim criamos frases com palavras que ajudam a fixar o ritmo com mais facilidade e o resultado é maravilhoso.

Olha, eu sou africano

*Olha, eu sou africano
mas nasci foi no Brasil
me criei lá na senzala
onde todos os preto viu
minha gente eu sou o jongo
foi negro quem me criou
cantando e batendo palma
e tocando o tambor
Lalaiá, laiá laiá
lalaiá laiá laiá
lálaiá laiá laiá
lálaiá laiá laiá*

De Cima do Morro

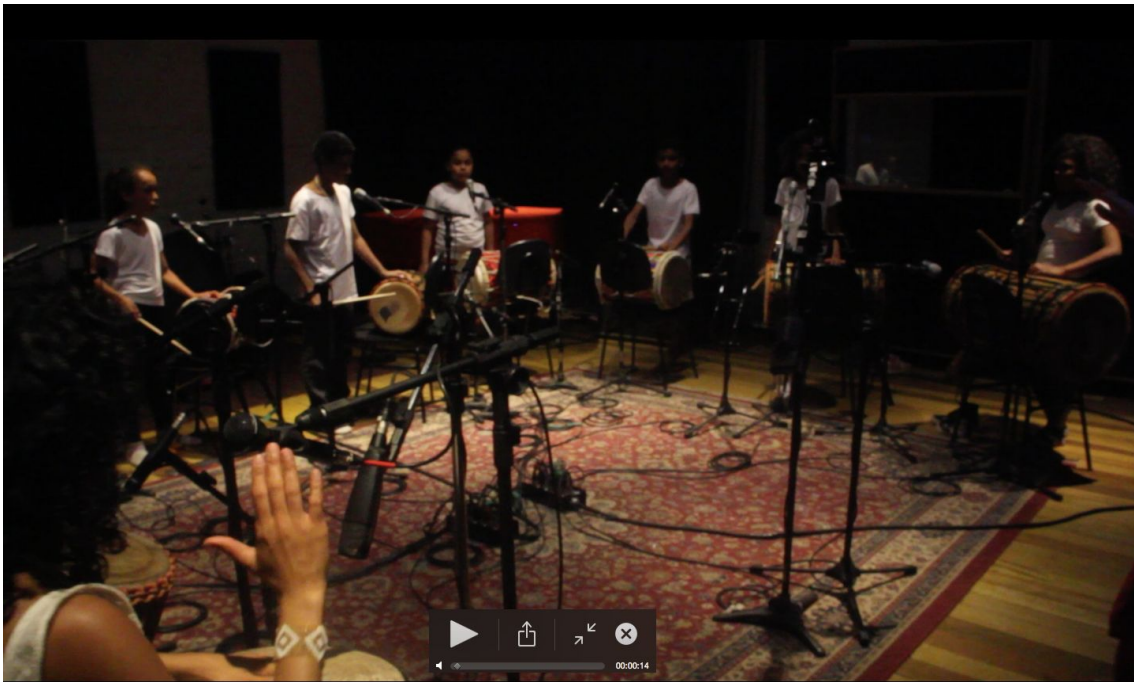
*A vila Bom Jesus
é minha comunidade
de cima do morro
a gente ver toda a cidade
Lê, lê, lê, lêê, lê, lê, lê, lê, lê á...
Lê, lê, lê, lêê, lê, lê, lê, lê, lê á...*

Esse Canto é Vida

*O sabiá é uma ave
Que tem um canto tão bonito
Esse canto é vida e é amor
paz interior no infinito*

⁴³ Djansa é um ritmo tocado e dançado pelo povo Mandê da África Ocidental que vive no Mali, Costa do Marfim, Guiné, Senegal e Burkina Faso. É um ritmo tocado para celebrar casamentos, colheita e luas cheias.

Lêê, lê, lê, lê, lê, lêê, lêê
Lêê, lê, lê, lê, lê, lê, lêê, lêê
Lêê, lê, lê, lê, lê, lê, lêê, lêê
Lêê, lê, lê, lê, lê, lê, lêê, lêê
Lêê, lê, lê, lê, lê, lê, lê, lê, lê, lê, lêê
Lêê, lê, lê, lêê, lê, lê, lê, lêê, lêê
Lê, lê, lê, lê, lê, lê, lê, lê, lê, lê, lêê
Lêê, lê, lê, lêê, lê, lê, lê, lêê, lêê



VI. Santo Festeiro

(Andressa Ferreira, Tião Carvalho e Gutcha Ramil)

Santo Festeiro nasce a partir da vivência com o mestre Tião Carvalho e os ensinamentos sobre o Bumba Meu Boi maranhense, festividade que eu conheci e vivenciei em Brasília com o Boi do Seu Teodoro.

A partir do momento em que o grupo Três Marias começou a tocar bumba meu boi com o apoio e incentivo do mestre Tião, eu senti a necessidade de ter uma toada autoral que contextualizasse e trouxesse um pouco do sentido da festa e dos elementos da festa, pensando principalmente no fato de que a maioria do público que apresentamos desconhece, tanto o ritmo, quanto a história e todo o contexto.

Compus a música praticamente como está hoje, mostrei para a Gutcha que sugeriu algumas alterações, e posteriormente mostramos para o Tião Carvalho, que também fez sugestões, mas que acima disse que pela melodia identificava essa toada com o *sotaque da ilha*, levemente mais acelerada do que o *sotaque da baixada*, como vínhamos tocando, além de outras particularidades rítmicas. A presença do Tião nas gravações também foi determinante para o resultado do registro. Chegando de viagem a primeira coisa que ele fez foi providenciar matracas para a gravação, nós tínhamos algumas matracas improvisadas, mas que para ele não soava como deveria, então levamos ele em uma madeireira, onde escolheu uma madeira densa, o ipê rosa, e voltou com 5 pares de matraca para o estúdio. Ele também me ajudou na colocação da voz, me dando dicas sobre projeção e timbre, trazendo características peculiares dos toadeiros de bumba meu boi, que cantam em meio a batalhões (grupos de bumba meu boi) de centenas de pessoas.

O contrabaixo no arranjo dessa música está cumprindo a função do tambor onça (tambor semelhante a uma cuíca, porém grave), a rabeca acompanha e costura melodicamente a voz, e o cavaco harmoniza, sustentando uma célula rítmica que é praticamente a junção do ritmo das percussões, principalmente matracas e pandeirões, e que também teve alterações sutis na forma de ser tocado a partir das observações do Tião. O fato de essa música ter sido gravada no estúdio Pedra Redonda foi de grande importância, pois, por ser uma casa com quintal, foi possível acender uma fogueira para esquentar os couros dos pandeirões, além da flexibilidade de horário e dinâmica,

permitindo a fluidez de processos como este e suas formas peculiares de interação e produção.

*Quando chega 24 de junho
temos comemoração
é dia de santo festeiro
dia do glorioso São João*

*A fogueira esquentou
o couro do pandeirão
chiá maracá
ronca tambor onça
no meio do batalhão*

VII. Toque de Beth

(Andressa Ferreira e Gutcha Ramil)

Essa música eu comecei a fazer em uma das minhas idas a Pernambuco para vivenciar o carnaval e reencontrar amigos e amigas que fiz nos encontros e festivais de cultura popular que participei tocando com o Mestre Zé do Pife e as Juvelinas, e com a Cia Mamulengo Presepada, por volta de 2011.

Nesse carnaval eu conheci vários mestres e mestras de coco, dentre elas a mãe Beth d'Oxum, liderança, coordenadora do Centro Cultural Coco de Umbigada e Ialorixá do Ilê Axé Oxum Karê localizado no beco do Guadalupe no centro de Olinda. Uma figura muito importante e muito forte, que me mostrou a força do coco de umbigada e o trabalho social que o centro cultural coco de umbigada realiza promovendo cultura e trazendo atividades artísticas de empoderamento para as crianças e dos adolescentes da comunidade. Em uma das visitas que fiz na sua casa ela me mostrou o toque que caracterizava o coco de umbigada na zabumba de macaíba (tronco de uma palmeira - macaíba) que, segundo ela, tinha mais de 100 anos. Essa composição é um relato dessa vivência, tanto com a mãe Beth, quanto com as festas que frequentei no beco. A segunda parte da música é de autoria da Gutcha, minha parceira de caminhada que também conheceu o coco de umbigada e a mãe Beth em uma turnê que fizemos em 2013.

*Beth me ensinou um toque
na zabumba de macaíba
esse coco é danado
dá vontade de dançar
a sandália é de couro
oi menina não pode escorregar*

*Eu vim de lá
um lugar cheio de gente
onde tem um samba quente
chega a perna dá um nó
mas ninguém dançava só
esse coco de umbigada
moçada tava danada
a pisada era sem dó*

*Beth d`Oxum
mulher de ilê guerreira
com seu coco de umbigada
vem pra rua se expressar*

*No Guadalupe
com seu povo de terreiro
que resiste o ano inteiro
com a cultura popular*

*E esse toque o que é
é o coco da umbigada
e esse toque o que é
mãe Beth vem ensinar*

*E esse toque o que é
no beco do guadalupe
quando é noite de umbigada
todo o povo vem brincar*

VIII. Homem Foguete

(Andressa Ferreira)

Essa música é inspirada nos forrós interpretados pela Marinês e pela Marinalva, duas cantoras que gosto muito e que costumo ouvir com frequência. Sou apaixonada por

forró pé de serra, ouço e danço desde pequena por influência da minha mãe e da minha família, principalmente Luiz Gonzaga, Dominginhos e Jackson do Pandeiro. Com o passar do tempo e principalmente quando eu comecei a tocar e cantar forró profissionalmente, tanto com o mestre Zé do Pife, mas principalmente tocando com o mestre Sivuquinha de Brasília e com as Três Marias, senti a necessidade de escolher um repertório que além de falar da vida do nordestino, da migração, da saudade da sua terra, falasse também da perspectiva da mulher. Sendo assim comecei a ouvir mais as forrozeiras e tenho grande admiração por elas.

Foram poucas as mulheres, do universo do forró, que gravaram músicas compostas por mulheres, como as compositoras Cecéu e Anastácia, trazendo um pouco do olhar da mulher no universo do forró e da vida em geral. Assim como no samba, no forró é muito comum a mulher ser tema e ser descrita a partir do ponto de vista do homem. Na maioria das vezes a mulher é retratada como objeto, escandalosa ou assanhada, ou até mesmo letras que abordam explicitamente a misoginia e a violência contra a mulher.

O forró "Homem Foguete" surge a partir de uma situação vivida por mim, que me remeteu a uma experiência cotidiana vivida não só por mim, mas por muitas mulheres que conheço. Essa música tem um "muso inspirador", mas serve para muitos outros "homens foguetes" que nos rodeiam, pois é um padrão de comportamento cultural reproduzido pelos homens de forma geral. Não me refiro aqui a um estereótipo de masculinidade, mas a comportamentos muitas vezes reproduzidos inconscientemente que vemos inclusive em amigos próximos supostamente "desconstruídos" e "feministas".

Essa composição traz de forma direta algo que ficou engasgado, coisas que eu não consegui elaborar na hora da situação e que depois me veio com muita fluidez melodia e letra instantaneamente, como se eu estivesse falando diretamente com o sujeito. Acredito que precisamos falar cada vez mais sobre nossos incômodos e dialogar sempre que possível para que haja uma transformação nas relações de gênero e de padrões que atrapalham interações que poderiam ser positivas mas que se tornam traumatizantes.

*Homem carente
é problema grande
Pois não sabe onde
matar a sua sede
Sai atirando para todo lado
Bala de soldado
Vem que nem foguete*

*E deus me livre
de homem tarado
que vem pro meu lado
doido sem noção
Eu digo a ele
Não mexe comigo
Seja meu amigo
Não me passe a mão
Eu sou mulher
e não sou objeto
então se ligue e fique quieto
pois respeito é bom*

*Se fosse sua mãe ou sua filha
logo entenderia a situação
Se te incomoda o jeito que digo
não fale comigo
eu sei minha opinião
Até entendo que não tenha culpa
que até se preocupa com o seu jeitão
Mas isso é certo desde o batizado
e do exame que foi feito lá na gestação*

Se esse macho foguete chegar do meu lado



*Se for tarado vai ter confusão
 Eu sei capoeira tenho a minha turma
 Não queira que eu durma com o meu facão
 Ponteira e rasteira, dedo na cara
 Não venha e não queira essa situação
 E se for cabra valente
 chamo quem me guia
 quem me dar proteção*

IX. Tartaruga

(Gutchá Ramil e Andressa Ferreira)

Tartaruga é uma composição que a Gutchá deu início, e eu complementei com alguns versos. Ela nasce a partir de um convite do cineasta Alan Schvarsberg para compormos a trilha do curta metragem "Ninguém Nasce no Paraíso"⁴⁴. O filme aborda a situação de gestantes nativas da ilha de Fernando de Noronha (PE), que são proibidas de parir na ilha, sendo expulsas aos 7 meses de gravidez, tendo como apoio apenas as passagens de ida e volta para o continente. A maioria das mulheres chegam no continente (Natal ou Recife) e não tem onde se hospedar, ficam sozinhas, sem nenhuma estrutura nos últimos meses de gestação. A justificativa para que o parto das mulheres seja realizado no continente é a falta de estrutura básica hospitalar para garantir segurança no parto, e além disso, o trabalho das parteiras que vivem na ilha é criminalizado. Não nascendo na ilha, a criança não tem acesso a vários direitos e o noronhense corre risco de extinção. Em contraponto existem projetos milionários, ONGs de proteção às baleias e as tartarugas marinhas, encontram políticas de preservação.

*Tartaruga quando tá pra desovar
 ela volta pra casa, se aconchega no ninho
 pra com amor e carinho, o seu lar povoar*

Olha dona, preste atenção

⁴⁴ Teaser e Portifólio do filme disponível em: <http://www.comova.me/portfolio-item/ninguen-nasce-no-paraiso/>

*nessa história que vou lhe contar
é de um povo que sai da sua casa
pra o filho nascer no além mar*

*Nunca vi coisa mais esquisita
que tirar o povo do seu lugar
as caboclas que nascem na ilha
não podem seu filhos ali procrear*

*Menina moça com uma vida a esperar
quando tá chegando a hora
muita ajuda a precisar
muita ajuda a precisar
quando tá chegando a hora
é a menina moça com uma vida a esperar*

*Tartaruga marinha ensina
sei que tem muito pra ensinar
quando tá pra chegar nova vida
é ao berço que vai retornar*

*Quando a hora da luz se aproxima
muito apoio e carinho se quer
chama mãe, chama pai, chama tia
chama todas as forças que der*

X. Obàtálá

(Andressa Ferreira e Ìdòwú Akínrúlí)

Um dia, recebi uma ligação do babalaô que me orienta espiritualmente, Ìdòwú Akínrúlí, dizendo que sonhou comigo, e que no sonho apareceu iku (morte), então pediu para que eu não ficasse com medo, mas que rezasse muito, por mim e pela minha família, além de rezar, pediu para que eu tomasse um banho com água doce de algum rio ou cachoeira nesse mesmo dia. Nesse dia, estava sozinha, rezei muito, o dia inteiro, fiquei ouvindo rezas para Oxalá/ Obàtálá (pois sou filha de Oxalá) que tem na internet e cantando junto. Tomei o banho, fiquei atenta, e ao mesmo tempo refleti muito sobre a minha existência, sobre o começo, o fim, o recomeço. Essa composição é fruto dessas rezas e dessa reflexão sobre a morte, sobre a minha existência.

A segunda parte da música veio com a notícia do assassinato do mestre Môa do Katendê⁴⁵. Fiz pensando nele como um representante da cultura negra, um mestre que conheci pessoalmente e só tinha amor no coração, lutava com a dança a música e a capoeira e que foi morto por expor seu posicionamento político. O genocídio negro⁴⁶ é algo que está muito presente na sociedade brasileira. Morremos por nada, morremos só por existir, por correr atrás do ônibus, por andar com um guarda-chuvas na mão (confundido com uma arma⁴⁷). Isso é extremamente sério, e faz com que nós, mulheres e homens negros nos sintamos vulneráveis a morte a todo momento.

O arranjo da música foi feito em parceria com o Akin, mostrei para ele a composição expliquei o contexto, e ele propôs incluir como introdução e desfecho da música algumas rezas tradicionais e os orikis de Oxalá, além de propor o ritmo dos tambores e toda a base percussiva da música.

*Òrìṣà nla
Alába làṣe
Ó sùn nínú àlà
Ó jí nínú àlà
Ó da aṣọ àlà bora*

⁴⁵Romualdo Rosário da Costa, mais conhecido como Mestre Moa do Katendê, era compositor, educador, percussionista, artesão, capoeirista, dançarino e grande referência da cultura negra na Bahia e no Brasil. Promoveu o afoxé, fundado em 1978 o Badauê, e em 1995 o Amigos de Katendê. Defendia um processo de “reafricanização” da juventude baiana e do carnaval e foi assassinado aos 64 anos de idades com 12 facadas nas costas, devido a uma discussão política em um bar no bairro onde morava, na madrugada do dia 08 de outubro de 2018.

⁴⁶ Há reflexões nesse sentido em Nascimento, 2016 e Silva, 2016

⁴⁷Rodrigo Serrano, 26 anos, voltando para casa na comunidade Chapéu Mangueira no RJ, foi morto com 3 tiros. Rodrigo carregava um guarda chuva na mão e a polícia militar confundiu com uma arma, um fuzil.

*Iyán fún rúrú kún igbá
 Àtò fún rúrú kún ikùn obìrin
 Tí kò bá fún sí ọmọ
 A sí fún si ààrùn
 Èpà òrìsà
 Òrìsà épà*

*Opó ayé mi kò gbòdò yè
 bàbá arúgbó ayé mi d'owó rẹ
 Opó iṣẹ mi kò gbòdò yè
 Bàbá arúgbó ayé mi d'owó rẹ*

Tradução: Orikis (características)

*Grande orixá
 A pessoa que tem esse axé de solucionar as coisas
 Ele dorme, acorda dentro do branco
 O esperma que enche a barriga das mulheres
 Se não reproduz, tira as doenças e coisas ruins das pessoas*

Tradução Reza:

*Obatala é um dos orixás velhos
 Senhor mais velho
 A minha vida está nas suas mãos
 O poste da minha vida
 Não pode cair, entortar*

*Obàtálá
 meu coração que segue e pulsa
 meu caminhar
 realidade que produzo
 sem começo e fim
 a vida é breve e passageira
 mas eu dirijo orientada
 e volto pro meu recomeço*

*Uma vida vale mais que muito vintém
 não melhora o mundo destruindo o bem
 o meu corpo, desconforto de quem
 me fere, me bane e assola
 não será mais um corpo
 será mais um broto que me consola*

*Òrìsà nla o!
 Mo rirẹ Obàtálá
 É mo rí o
 Olúwa mi ò jìre lónìí o
 Agbe lójí
 Ójì taró taró
 Alùkò lójí*

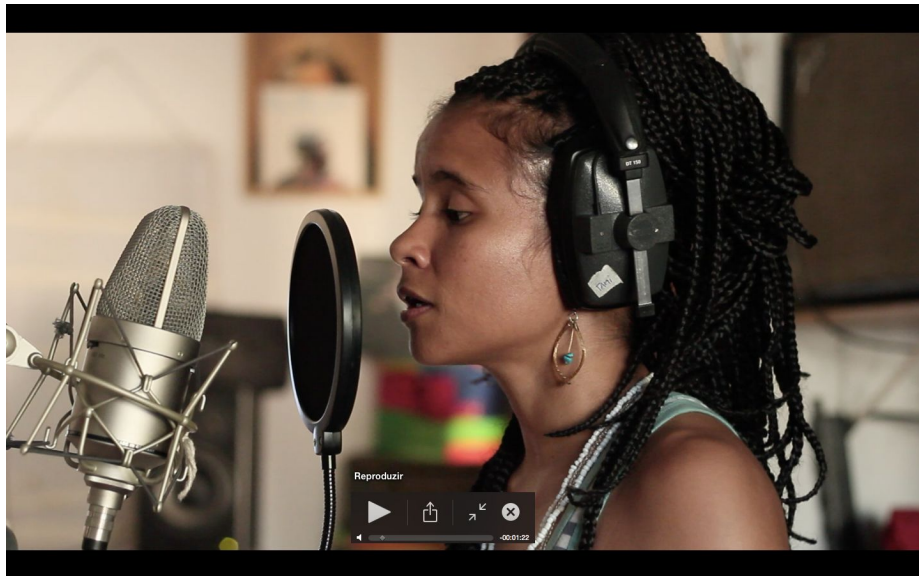
Ójì tosùn tosùn
 Lékè lékè jí
 Ójì tẹfun tẹfun
 Ó fún ruru bí oyẹ
 Ó gbà lówọ níní fún àìní
 Ó sọ ẹnìkan dì onígba ẹnì
 Bàbá arúgbó
 Tó rí omi tútù
 Tó fì ẹ ògùn àgàn
 Órí omi tútù ó fì ẹ ògùn àbíkú
 Épà fírí ojú àlà
 Épà àdámọ dá yèyè rẹ

Tradução Reza:

Eu vejo a riqueza
 As coisas boas que Obátálá está fazendo na minha vida
 Sim eu percebo, eu visualizo

Tradução: Oríkis (características)

O Mais velho acordou bem,
 acordou todo de azul, como o agbê (pássaro azul) o Àlùkò (outro pássaro que tem a cor
 do urucum), Lékè lékè (pássaro branco).
 Ele é bem branco, bem puro como a neve,
 ele pega de quem não valoriza e dá pra quem precisa!
 Ele transforma uma pessoa em um monte de pessoa (procriação)!
 Multiplica as coisas! Ele viu água gelada, usou pra fazer os chás, para as pessoas
 ficarem férteis.
 Aquele que cuida dos filhos e da mãe dos filhos



XI. Não se Cala/Temate

(Andressa Ferreira/ tradicional Mandê - adaptação Sankofa)

“Não Se Cala”, música que dá nome ao CD do grupo Três Marias, é um afoxé composto por mim, falando sobre a resistência do tambor, e do povo negro em diáspora, frente ao sistema hegemônico opressor, gentrificador, desumano e racista da sociedade brasileira, refletindo uma lógica de apagamento e silenciamento de práticas culturais afro-brasileiras.

Historicamente a população negra vem sendo retirada do centro e levada para bairros bem afastados. O Carnaval de Porto Alegre foi uma das minhas inspirações para essa composição, pois o carnaval que ocorria na Cidade Baixa (bairro central e território negro), com os desfiles das escolas de samba que ocorria há décadas, foi levado para um bairro muito distante, tirando o protagonismo, o acesso e a visibilidade de quando o carnaval ocorria no centro. Além disso, o carnaval de rua que também ocorre na Cidade Baixa foi submetido a várias regras e restrições que prejudicam esse momento festivo. Sem contar com os boicotes e corte de verbas, impossibilitando, burocratizando e impedindo que o carnaval aconteça.

O silenciamento dos tambores nas américas acontece desde sempre, devido ao racismo e à intolerância religiosa. Para nós, afrodescendentes os tambores são instrumentos de comunicação com a nossa ancestralidade. Na tradição yorùbá e bantu os tambores comunicam com os ancestrais e com a comunidade. Silenciar os tambores é calar a nossa voz, é calar uma forma ancestral de comunicação!

O tambor é considerado um orixá dentro da tradição yorùbá. O tambor usado nos cultos afro-religiosos passa por diversos rituais, rezas e é cultuado e respeitado como um orixá.

Eu como mulher negra, percussionista popular, passo diariamente por diversas situações de preconceito por ser mulher, por ser negra, e no meio musical vivencio o preconceito e a exotização de ser percussionista, tendo que ouvir piadinhas que minimizam e subestimam meu conhecimento, intelectualidade e potência.

Acredito que o preconceito e a discriminação se dão também devido à ignorância, à estigmatização sobre a cultura africana. Por isso considero tão importante a implementação da lei 10.639/03 nas escolas. E de projetos e iniciativas que levam

informações e permitem que a população brasileira de uma forma geral tenha acesso à história da África e dos povos tradicionais das américas. Eu acredito que a música, a percussão, as várias artes, a poesia, o *slam*⁴⁸, são ferramentas de transformação social. Nossos tambores não podem se calar!

O arranjo começa com um breve improviso seguido da chamada tradicional do djembe para uma convenção em que eu uni frases de ritmos tradicionais que aprendi com mestres de djembe que tive a oportunidade de conhecer e aprender, como Fomoudou Konate e Babara Bangoura. Começo citando o ritmo Teriá e Lolo, depois entramos com o afoxé, onde o djembe e a alfaia fazem algumas variações do atabaque rum e em seguida fazemos outra convenção para entrar o canto. Finalizamos o arranjo de "Não se Cala" tocando um ritmo tradicional do povo Mandê, "Temate", ritmo tocado para o ciclo do arroz, desde o plantio até a colheita. Essa versão é um releitura do grupo *Sankofa Drums* do qual faço parte junto com Loua, Gutcha e Leonidas, percussionista chileno.

Mandaram meu tambor se calar

Povo negro não pode

deixar a festa acabar

no centro, qualquer canto da cidade

nosso canto forte invade

tocando um ijexá

Nossa história merece momentos de glória e de louvação

onde cada pessoa cantando ecoa a nossa canção

nosso canto é prece, forte, fortalece o nosso viver

E o meu tambor, veio pra comunicar

Nessa festa bonita que só começou

e não tem hora pra acabar

⁴⁸ Slam Poetry, termo inglês que pode ser traduzido como campeonato ou batalha de poesia, também conhecido como Spoken Work (palavra falada).

3.3. Percurso de gravação⁴⁹

As composições foram gravadas em sua grande maioria ao vivo, principalmente as gravações feitas para o Cd "Não Se Cala" do grupo Três Marias. Fizemos uma imersão de um mês dentro da Casa/Estúdio Pedra Redonda, onde Wagner Lagemann nos recebeu e captou com muito cuidado e profissionalismo nossas composições, risadas, piadas e brigas. Foi um período muito intenso, mas acredito que valeu muito a pena acordar e dormir pensando, sentindo e ouvindo o processo de gravação junto com as integrantes e com as participações, amigos e amigas que passaram por lá.



Esse período foi mais do que um momento de gravação, foi um momento de celebração, união e concretização de um sonho em comum. Foi uma experiência que me fez entender que para gravar um CD é necessário além do dinheiro, ter tempo, envolvimento, disposição, escuta, diálogo e paciência. A partir do momento que nos sintonizamos, ficamos tranquilas e à vontade, o som flui, a criatividade aflora, os improvisos vão além e os resultados são surpreendentes. As opiniões muitas vezes se colidem, mas o diálogo é importante e necessário para que o processo não trave, e para que seja agradável, não só o resultado, mas principalmente o processo.

⁴⁹ Tenha acesso as fotos e aos vídeos das gravações nos links:
<https://drive.google.com/open?id=1cO7KwdlnLnaE8pdX3-V3cPAISo0FjZI5T>
e <https://drive.google.com/open?id=1AQkhNw4xJilkBr-wHgjLWpJhYzv-PPks>

As gravações que foram feitas no Estúdio Soma, também foram ao vivo, no entanto a música "Obàtálá" foi feita com overdubs, pois é uma canção inédita que concebi junto com o Ìdòwú Akínrúlí. Tivemos apenas um encontro de pré-produção e na outra semana já entramos no estúdio. Ele gravou praticamente todas as percussões e eu gravei um dos *ewo*⁵⁰. Devido à restrição de horários e incompatibilidade de agendas, eu comecei a gravação no Soma e finalizei na Pedra Redonda com o Wagner, gravando vozes e a música de saudação feita com os *batás* "Ìbà".

"Ainda Pulso" foi a última canção a ser gravada neste processo. Ela foi gravada no estúdio do Guilherme Held em São Paulo, pois eu estava em turnê com o grupo Três Marias e com o lançamento do Cd EmFrente do compositor Thiago Ramil. Chegando em São Paulo surgiram outras propostas que alteraram a data da volta, mudança que implicava na perda das últimas horas que eu tinha no Estúdio Soma. Reconhecendo a importância da minha permanência, Thiago e os integrantes da banda se mobilizaram para procurar e viabilizar um estúdio em São Paulo, de modo que eu não fosse prejudicada na concretização deste trabalho, realizando a gravação que restava, e ao mesmo tempo pudesse acompanhar a agenda do grupo. Essa música foi a única que eu fiz uma guia com voz, prato e faca, mas o prato e faca foram gravados valendo com os microfones de fita do Held.

Acredito que ouvindo todas as faixas gravadas e disponibilizadas junto a esse memorial, seja perceptível a diferença de tratamento do som, pois mudando de estúdio e mudando os técnicos, tudo muda. O Wagner era um profissional que estava super envolvido e super interessado na produção desse CD. Ele topou realizar esse disco sem nenhuma garantia financeira, porém estamos realizando um financiamento coletivo para cobrir os custos e pagar não só ele como o Guilherme Ceron, que está coproduzindo com a gente, além de toda a equipe que está trabalhando conosco. O financiamento⁵¹ coletivo também tem por objetivo viabilizar o processo de pós-produção e prensagem dos CDs.

⁵⁰ Instrumento de metal tradicional Yorubá utilizado nos cultos a Obàtálá.

⁵¹ Confira o vídeo da campanha de financiamento do primeiro Cd do grupo Três Marias:

<https://youtu.be/qyviDJRgOic>

E a campanha completa está disponível em: <https://www.catarse.me/cdnaosecala>

3.4. Ficha Técnica

I. **Ìbà**

Gravação: Estúdio Pedra Redonda
 Data: 09/11/2018
 Técnico: Wagner Lagemann
 Ya Bata: Idòwú Akínrúlí
 Gudugudu: Idòwú Akínrúlí e Andressa Ferreira
 Omele Abo: Gutcha Ramil
 Olemele Kudi: Andressa Ferreira

A gravação foi ao vivo e sem edição. Fizemos uma pré mix logo depois da gravação, trabalhamos o pan, regulamos os volumes e equalizando os tambores.

II. **Ladainha/Dona Maria Como Vai Você?/Carnaubinha**

Gravação: Estúdio Pedra Redonda
 Data: agosto/setembro de 2018
 Técnico: Wagner Lagemann
 Berimbau: Magnólia do Mato, Jane Oliveira, Inajara Ramos
 Atabaque: Gutcha Ramil
 Voz, pandeiro, reco-reco, agogô: Andressa Ferreira
 Coro: Pâmela Amaro, Tamiris Duarte, Stefania Johnson, Magnólia do Mato, Jane Oliveira e Inajara Ramos

III. **Folha Sagrada**

Estúdio: Estúdio SOMA
 Data: 08/11/2018
 Técnico: Cristiano
 Ilu: Diih Neques
 Djembe: Loua Oulai (base) e Andressa Ferreira (solo)
 Dunduns(trio): Gutcha Ramil
 Voz: Andressa Ferreira
 Sax barítono: Tomás Piccinini
 Coro: Andressa Ferreira, Gutcha Ramil, Diih Neques e Kika Brandão

IV. **Ainda Pulso**

Estúdio: Estúdio Held - SP
 Data: 28/11/2018
 Técnico: Guilherme Held/Guilherme Ceron
 Atabaques: Andressa Ferreira (lé) e Gutcha Ramil (rumpi)
 Dundun: Andressa Ferreira
 Agogô: Andressa Ferreira
 Prato e faca: Gutcha Ramil
 Palmas: Andressa Ferreira e Gutcha Ramil
 Vozes: Andressa Ferreira e Gutcha Ramil

V. **Olha eu sou africano/De cima do morro/Esse canto é vida**

Estúdio: Estúdio SOMA

Data: 30/10/2018

Técnico: Cristiano

Djembe: Andressa Ferreira, Eder, Krystoffer, Arthur, Wesley.

Kenkeni: Grazielly, Luis Miguel, Luciane

Dununs: Graziely, Ashley, Ryan

Palmas e vozes: Andressa Ferreira, Eder, Krystoffer, Arthur, Wesley, Grazielly, Luis Miguel, Luciane, Graziely, Ashley, Ryan

VI. Santo Festeiro

Gravação: Estúdio Pedra Redonda

Data: agosto/setembro de 2018

Técnico: Wagner Lagemann

Pandeirões: Tião Carvalho, Andressa Ferreira e Gutcha Ramil

Maracá: Tião Carvalho

Apito: Tião Carvalho

Voz: Andressa Ferreira

Coro: Tião Carvalho, Gutcha Ramil, Tamiris Duarte, Thayan Martins, Andressa Ferreira

Matracas: Tião Carvalho, Andressa Ferreira, Gutcha Ramil, Tamiris Duarte, Thayan Martins

Contrabaixo: Tamiris Duarte

Rabeca: Gutcha Ramil

Cavaco: Pâmela Amaro

VII. Toque de Beth

Gravação: Estúdio Pedra Redonda

Data: agosto/setembro de 2018

Técnico: Wagner Lagemann

Voz: Gutcha Ramil e Pâmela Amaro

Coro: Gutcha Ramil, Tamiris Duarte, Thayan Martins, Andressa Ferreira, Pamela Amaro, Kika Brandão

Alfaia: Andressa Ferreira

Congas: Gutcha Ramil e Andressa Ferreira

Ganzá: Tamiris Duarte

Pandeiro: Thayan Martins

Caixa: Pâmela Amaro

VIII. Homem Foguete

Gravação: Estúdio Pedra Redonda

Data: agosto/setembro de 2018

Técnico: Wagner Lagemann

Voz: Andressa Ferreira

Coro: Gutcha Ramil, Tamiris Duarte, Thayan Martins, Andressa Ferreira, Pâmela Amaro

Zabumba: Andressa Ferreira

Pandeiro: Thayan Martins

Triângulo: Thayan Martins

Rabeca: Gutcha Ramil

Cavaco: Pamela Amaro
 Contrabaixo: Tamiris Duarte
 Pífano: Kika Brandão

IX. Tartaruga

Gravação: Estúdio Pedra Redonda
 Data: agosto/setembro de 2018
 Técnico: Wagner Lagemann
 Voz: Gutcha Ramil e Andressa Ferreira
 Coro: Gutcha Ramil, Tamiris Duarte, Thayan Martins, Andressa Ferreira, Pâmela Amaro, Kika Brandão
 Pandeirão: Andressa Ferreira
 Alfaia: Andressa Ferreira
 Pandeiro: Thayan Martins
 Caixa: Pamela Amaro
 Rabeca e ganzá: Gutcha Ramil
 Contrabaixo: Tamiris Duarte

X. Obàtálá

Gravação: Estúdio SOMA e Estúdio Pedra Redonda
 Data: 01/11/2018 e 09/11/2018
 Técnico: Cristiano (Soma) e Wagner Lagemann (Pedra Redonda)
 Ilu e atabaque: Idòwú Akínrúlí
 Ewo Orisanla: Idòwú Akínrúlí e Andressa Ferreira
 Voz: Andressa Ferreira e Idòwú Akínrúlí
 Coro: Andressa Ferreira, Gutcha Ramil, Agbage Dansaki, Kika Brandão

XI. Não se Cala/Temate

Gravação: Estúdio Pedra Redonda
 Data: agosto/setembro de 2018
 Técnico: Wagner Lagemann
 Voz: Andressa Ferreira e Nina Fola
 Coro: Gutcha Ramil, Andressa Ferreira, Tamiris Duarte, Thayan Martins, Pâmela Amaro
 Djembe: Andressa Ferreira, Loua Oulai e José Leonidas
 Alfaia: Gutcha Ramil
 Agogô: Gutcha Ramil
 Agê: Thayan Martins
 Conga: Tamiris Duarte
 Dununs: Gutcha Ramil

Machado (considerações finais)

*"Vamos caminhar que o mundo gira,
vamos caminhar que o mundo gira(...)"*

Ponto tradicional de Jongo

Machado, para os jongueiros e jongueiras significa quebra, mudança. Seria a ação do machado sobre a madeira: a madeira é cortada ao meio, e assim temos uma quebra, uma mudança, não temos necessariamente um fim, mas sim um outro momento. Nesse sentido também é usada em algumas comunidades a expressão "cachoeira", outro termo usado para finalizar um ponto de jongo e iniciar outro. A cachoeira vem com uma "quebra" do fluxo do rio, gerando outros rios, mas depois dessa quebra o fluxo segue dinâmico e potente. O fim na verdade não seria exatamente o fim, mas sim um outro começo, um novo ciclo, no caso do jongo um novo ponto, um novo recado, uma nova demanda.

Considero que esse trabalho de conclusão de curso na verdade é um novo começo. Esse memorial traz um fragmento das minhas experiências e vivências pessoais no universo da cultura popular, retrata um pouco do meu aprendizado e envolvimento com algumas tradições culturais que reconheci no meu percurso, e apresenta uma parte da produção a qual venho me dedicando. Hoje, tento unir o aprendizado extra acadêmico que vivencio, com o que a universidade me apresentou durante esses cinco anos. Por mais que eu tenha críticas e questionamentos, não posso desconsiderar inúmeros aprendizados e relações que a universidade me proporcionou. O fato de me sentir apta para realizar uma produção fonográfica, por exemplo, é resultado das aulas de produção fonográfica e trilha sonora, onde pude ter contato e acesso a equipamentos e informações básicas sobre técnica de gravação e manipulação do som. Essa experiência, somada à dificuldade que eu já sentia anteriormente de me comunicar, dialogar e me posicionar de maneira a ser ouvida em diferentes produções musicais que me envolvi, me empoderaram e fortalecem para ocupar e me afirmar nesse lugar, e me fazem perceber o quanto ter mulheres com trajetórias, vivências, e produções musicais como a minha nesse lugar nos dá autonomia para chegar onde queremos chegar musicalmente, com nossas prioridades, nossos valores, gostos e opções.

Ter a obrigação de fazer esse memorial, mexeu com muitas fragilidades e subjetividades, pois apesar de ser uma pessoa expansiva, nunca gostei de me expor muito. A música, a dança, a cultura são minhas válvulas de escape. Mas escrever sobre os meus processos também me ajudou a compreender diversas questões e aliviar um pouco as minhas angústias.

Percebo que tenho um novo percurso que surgiu junto com a demanda do TCC, pois refletir sobre a solidão que senti durante o curso e sobre os episódios cotidianos que me trouxeram e trazem o sentimento de inferioridade e de não-intelectualidade, me fez entender o quanto ainda a academia precisa ser transformada e o quanto nós precisamos estar nesses espaços de poder, para ter a possibilidade de mudar e construir uma universidade que seja mais acolhedora e menos opressora. Nesse processo de me entender enquanto mulher, negra-indígena, bissexual, filha de nordestinos, percussionista, percebi a interseccionalidade que me compõe e compreendi os preconceitos que estão em torno de todos esse lugares, e a estrutura que sufoca não só a minha existência, mas de todo um povo, que tem uma história de escravização, inferiorização e que vive até hoje em condições desumanas.

Ter acesso à leitura de mulheres negras me ajudou muito nesse processo de escrita e de aceitação da minha forma de escrever, compor, tocar e viver. Muitas vezes me senti incapaz de produzir música que atendesse aos critérios e exigências acadêmicas. Ler e conviver com mulheres negras, que também passam por questões parecidas de não-identificação com o ambiente acadêmico, me deu estrutura para poder me firmar nesse processo e acreditar na minha forma e no meu conhecimento que está para além da academia, mas que pode e, alguma medida, mexeu com esse lugar, espaço de poder e saber (o acadêmico) constituído sobretudo de referências europeias onde hoje apporto com minha ancestralidade afro indígena.

Aprendi com Lélia Gonzales (2013), que propõe em suas discussões formas de descolonização do conhecimento, que é

importante ressaltar o quanto é fundamental para muitas feministas negras e latinas a reflexão de como a linguagem dominante pode ser utilizada como forma de manutenção de poder, uma vez que exclui indivíduos que foram apartados das oportunidades de um sistema educacional justo. A linguagem, a depender da forma como é utilizada, pode ser uma barreira ao entendimento e criar mais espaços de poder em vez de compartilhamento, além de ser um - entre tantos outros - impeditivo para uma educação transgressora. (GONZALES, Lélia. 2013)

Referências Bibliográficas

- DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. Boitempo Editorial, 2016.
- GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. O lugar da mulher, p. 87-106, 1982.
- HOOKS, bell. Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- ÍDÒWÚ, Gideon Babalolá. Uma Abordagem Moderna ao Yorubá (Nagô). 2. ed. - Porto Alegre: do autor, 2011.
- LOPES, Nei. Kitábu: O livro do saber e do espírito negro-africanos. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.
- LOPES, Nei. Bantos, malês e identidade negra. Forense Universitária, 1988.
- LOPES, Nei. Novo dicionário banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. Pallas Editora, 2003.
- MAZAMA, Ama. A afrocentricidade como um novo paradigma. Nascimento EL. Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, p. 111-27, 2009.
- GIFFONI, Marília Andreani Paes Leme. "A Influência dos Iorubás na Música dos Ijexás da Bahia." UNICAMP – Instituto de Artes, 2011.
- PRASS, Luciana. Falar de *música* popular. In: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. (organizadores). O ALCANCE DA CANÇÃO: estudos sobre música popular. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 378 – 391.
- RIBEIRO, Djamila. O que é Lugar de Fala? - Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.
- SANTOS, Elisabete Figueroa dos et al. Representações sociais de estudantes negros: Universidade e trabalho. 2011.
- DE POLI TEIXEIRA, Moema. Negros na universidade: identidade e trajetórias de ascensão social no Rio de Janeiro. Pallas Editora, 2003.
- LEITE, Ilka Boaventura; OLIVEN, Ruben George. Negros no Sul do Brasil: invisibilidade e territorialidade. Letras Contemporâneas, 1996.
- SANTOS, Antonio Bispo dos. Colonização, Quilombos: modos e significações. Brasília. INCTI, UnB, 2015.
- NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado. Editora Perspectiva SA, 2016.
- SILVA, Cidinha da. Parem de Nos Matar. São Paulo: Editora Ijumaa, 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Editora UFMG, 2006.