

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
- INSTITUTO DE ARTES

RAPHAEL GOMES DE SOUZA

MOÇAMBIQUE DE GUNGA COMO INSTRUMENTO DE APRENDIZAGEM MUSICAL
Proposta de ensino musical sobre o "sotaque" do Moçambique da Irmandade de Nossa
Senhora do Rosário de Justinópolis/MG.

São Paulo
2022

RAPHAEL GOMES DE SOUZA

MOÇAMBIQUE DE GUNGA COMO INSTRUMENTO DE APRENDIZAGEM MUSICAL
Proposta de ensino musical sobre o “sotaque” do Moçambique da Irmandade de Nossa
Senhora do Rosário de Justinópolis/MG.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto de Artes da UNESP - campus de São
Paulo, como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciado em Música. Prof. Dr. Marcos
José Cruz Mesquita.

São Paulo
2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S729m	<p>Souza, Raphael Gomes de, 1991- Moçambique de Gunga como instrumento de aprendizagem musical : proposta de ensino musical sobre o “sotaque” do Moçambique da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis MG / Raphael Gomes de Souza. - São Paulo, 2022. 30 f. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Música - Instrução e estudo. 2. Berimbau. 3. Instrumentos musicais - Brasil. 4. Instrumentos de corda. 5. Cultura afro-brasileira. I. Mesquita, Marcos José Cruz. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 787</p>
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

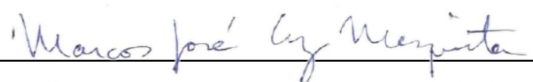
RAPHAEL GOMES DE SOUZA

MOÇAMBIQUE DE GUNGA COMO INSTRUMENTO DE APRENDIZAGEM MUSICAL
Proposta de ensino musical sobre o “sotaque” do Moçambique da Irmandade de Nossa
Senhora do Rosário de Justinópolis MG.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto de Artes da UNESP - campus de São
Paulo, como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciado em Música. Prof. Dr. Marcos
José Cruz Mesquita.

Aprovado em: 02/12/2022

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita



Mr. Andrea Costa Soares

Este trabalho é dedicado a Renata Jambeiro, minha esposa e companheira de jornada, aos nossos frutos Teodoro e Caetano, eternas fontes de vida e vontade, à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis e a todas comunidades que resistem e perpetuam a nossa cultura tradicional brasileira e, a Ítalo Magno (in memoriam), meu eterno irmão de pesquisa e aprendizados.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais e toda a minha família, que sempre me deram apoio incondicional e acreditaram nas minhas escolhas desde o início da minha jornada.

Agradeço à Madrinha Luziaria e todos os invisíveis que me acompanham, com os quais sempre conto e agradeço a cada passo importante, e à Maria José Carvalho (Mãe Zezé), por me ensinar a cada dia o significado de fé.

Agradeço a todos os Moçambiqueiros e pretos velhos pela força e inspiração para realização deste trabalho.

Agradeço à Renata Jambeiro, minha esposa, por todo apoio, sem o qual não seria possível realizar esta pesquisa e a Teodoro e Caetano por me darem força para que busque sempre o meu melhor.

Agradeço à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis por ter me recebido com tanto carinho e generosidade, por todos os momentos compartilhados que me proporcionaram muitos aprendizados e emoções, em especial ao capitão Dirceu, capitão Adelmo e capitã Luiza pela partilha generosa, e, a Rafaela, Serginho e Ramon pela acolhida carinhosa.

Agradeço a Leandro Medina pela torcida e compartilhamento deste processo, por ter me levado pela primeira vez a campo para conhecer essa linda irmandade e por tantas partilhas de momentos e conhecimentos regados de afeto e sabedoria.

Agradeço a Andrea Soares por todo apoio e por alimentar de maneira ímpar esta pesquisa, com viagens a campo, saberes vivenciados e com a sua pesquisa, que dialoga diretamente com esta monografia, e serviu de matéria prima para muitos momentos de seu desenvolvimento.

Agradeço a Toninho Macedo por me orientar por tanto tempo e me encher os olhos para a cultura tradicional brasileira, sem sua sabedoria compartilhada que me fez ressignificar meus olhares e acreditar que “um mundo novo é possível”, esta pesquisa não seria realidade.

Agradeço (in memoriam) a Italo Magno que esteve comigo lá no começo de tudo, me apresentou a cultura tradicional. Iluminou, e continua iluminando, minha vida e música com tanta alegria e sabedoria.

Agradeço ao professor Marcos José Cruz Mesquita por me auxiliar de maneira assertiva como orientador desta monografia.

Agradeço a todos os amigos, brincantes e mestres com os quais tive a oportunidade de experienciar e aprender sobre esse tesouro tão rico que é a nossa cultura.

RESUMO

Trazendo como proposta um ensino musical abrangente e multicultural, este trabalho busca a reflexão sobre os nossos métodos de ensino e práxis musical, procurando entender a influência de um “senso comum” sobre toda a estrutura do nosso pensar musical, que muitas vezes nos faz cultuar conhecimentos estrangeiros. O principal fio condutor deste trabalho está relacionado à inserção da cultura tradicional brasileira que muitas vezes é negligenciada nos processos de construção de conhecimento, à prática, ensino e aprendizado de música no Brasil.

Palavras chave: Decolonialidade, Ensino de música, Cultura Tradicional Brasileira, Moçambique de gunga.

ABSTRACT

Bringing as a proposal a comprehensive and multicultural musical education, this work seeks to reflect on our teaching methods and musical praxis, seeking to understand the influence of a "common sense" on the entire structure of our musical thinking, which often makes us worship foreign knowledge. The main thread of this work is related to the insertion of traditional Brazilian culture that is often neglected in the processes of knowledge construction, practice, teaching and learning of music in Brazil.

Keywords: Decoloniality, Music Teaching, Traditional Brazilian Culture, Mozambique by gunga.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. ENSINO MUSICAL ABRANGENTE VS COLONIALIDADE DAS ESTRUTURAS DE ENSINO MUSICAL.....	10
3. A DIÁSPORA BANTU.....	13
4. REALEZA AFRICANA NO BRASIL.....	15
5. NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, A PADROEIRA - IRMANDADES E DEVOÇÕES.....	16
6. IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE JUSTINÓPOLIS.....	18
7. MOÇAMBIQUE.....	19
8. INSTRUMENTAÇÃO DA GUARDA DE MOÇAMBIQUE	20
9. ANÁLISE DE ALGUNS ELEMENTOS MUSICAIS QUE PODEM SER TRABALHADOS A PARTIR DOS RITMOS DO MOÇAMBIQUE.....	23
10. ATIVIDADE PEDAGÓGICA-MUSICAL UTILIZANDO OS RITMOS DO MOÇAMBIQUE	25
11. CONCLUSÃO.....	28
REFERÊNCIAS.....	29

1 - INTRODUÇÃO

Primeiramente, gostaria de apontar que os fios condutores desta pesquisa são a inclusão, abrangência, o compartilhamento e o diálogo entre as diferentes maneiras de construção de conhecimento musical, pretendendo, principalmente, propor uma reflexão sobre a importância da relação destes processos com a cultura brasileira e com a singularidade dos diferentes contextos de ensino e aprendizagem musical no Brasil.

Assim que tive o primeiro contato com a prática musical me apaixonei, soube logo aos 11 anos de idade que esta seria a minha maneira de expressão e comunicação com o mundo, e assim foi. Meu processo de aprendizagem musical, e como gosto de chamar hoje, de construção coletiva de conhecimento musical, se deu de várias maneiras, transitando entre o ensino formal e informal, desde o primeiro contato, pois logo busquei uma instituição para estudar e aprofundar um pouco mais a minha relação com esta linguagem.

Tive a oportunidade de ter contato com diversas instituições formais de ensino de música, como Escola Municipal de Música de São Paulo, Escola de Música do Estado de São Paulo –Antiga ULM –, Coro Juvenil da Osesp – onde tínhamos aulas de teoria musical na academia da OSESP –, UFSCar, UNESP e Projeto Guri, além de aulas particulares de instrumento. A minha experiência em todas estas instituições e maneiras de aprender e ensinar música hoje é matéria prima para esta monografia.

Porém, outro ponto extremamente importante para a existência deste trabalho foi a descoberta deste potente e espetacular tesouro da nossa cultura que se enquadra no que chamamos de Cultura Tradicional Brasileira. Foi paixão à primeira vista quando, em 2008, vi um bloco de Maracatu pela primeira vez, a linguagem que me abriu as portas para o universo da cultura tradicional. Fiquei encantado com aquela maneira de se fazer música, totalmente diferente do ambiente musical do qual eu fazia parte, que no momento era praticamente todo voltado para o estudo da música erudita europeia. Ali pude identificar muitas potências de aprendizagem e imediatamente comecei de certa forma a relativizar os processos de construção de conhecimentos musicais. Fui tão tomado pela nossa cultura popular e por toda a pluralidade que pulsa em cada manifestação que, a partir dali, fui em busca de conhecimentos e experiências ao longo de 14 anos, nos quais tive o privilégio de poder compartilhar com grandes mestres, *brincantes* e pesquisadores, conhecimentos valiosos que moldaram a minha maneira de enxergar a nossa cultura, práxis musical, processos de ensino e aprendizagem de música e maneira de se relacionar com o mundo que nos rodeia.

Assim como foi com a música e com a cultura tradicional brasileira como um todo, se deu meu primeiro contato com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis. Foi um encontro regado de emoção e encantamento, já esperado, pois já tinha compartilhado de histórias sobre esta irmandade com Toninho Macedo, diretor artístico da ABAÇAÍ e com Leandro Medina e Andrea Soares, fundadores do Núcleo Pé de Zamba, com quem tive o privilégio de ir a campo conhecer pessoalmente e vivenciar um pouco deste tesouro nacional que é o reinado de congo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis, do qual faz parte o Moçambique, objeto de estudo desta pesquisa.

Este trabalho tem o intuito de proporcionar uma reflexão sobre a práxis e a construção de conhecimentos musicais, tendo como principal objetivo um olhar para a possibilidade da abrangência de materiais culturais e a relação destes processos com a cultura brasileira.

2 - ENSINO MUSICAL ABRANGENTE VS COLONIALIDADE DAS ESTRUTURAS DE ENSINO MUSICAL

Quando paramos para analisar e refletir sobre o ensino de música e produção de conteúdo pedagógico musical hoje no Brasil, percebemos que poucas pessoas se debruçam sobre a produção de materiais didáticos de apoio aos processos educacionais, que tenham um olhar sensível sobre as especificidades sociais e culturais das músicas e culturas afro-brasileiras que pertencem ao cenário das culturas tradicionais do país (QUEIROZ, 2016).

Uma explicação para o fato da ausência quase que total dos nossos saberes populares dentro das estruturas educacionais vigentes na sociedade contemporânea pode ser obtida uma vez que entendemos o conceito de colonialidade, que é descrita por Luís Ricardo da Silva Queiroz da seguinte maneira:

[...] a colonialidade pode ser definida como a hegemonia de conhecimentos, saberes, comportamentos, valores e modos de agir de determinadas culturas que, impostos a outras, exercem um profundo poder de dominação. Na prática, sendo constitutiva da força da modernidade no mundo atual, a colonialidade representa a ascensão da Europa sobre o mundo desde o século XVI e a imposição de sua história e das suas formas de conceber a sociedade como uma referência universal. Tal dominação faz com que a colonialidade se mantenha (QUEIROZ, 2020 p.157).

A partir da consciência sobre a influência da colonialidade nas nossas estruturas que envolvem o ensino, a práxis e o consumo de música no Brasil, podemos perceber que durante muito tempo, e até hoje, muitas vezes somos desapossados das nossas expressões musicais e somos induzidos a cultivar expressões musicais importadas, principalmente a europeia e norte-americana, supervalorizando a música produzida antigamente na Europa e seus métodos de ensino, incorporando as práxis musicais norte-americanas como base para o ensino da música popular brasileira e a estrutura curricular dos cursos de música em disciplinas fragmentadas; todos esses elementos regem o nosso universo de construção de conhecimento através da música.

Estes elementos nos fazem compreender o motivo pelo qual nossas instituições de ensino musical, em todos os níveis, seguem regidas, principalmente, pelas culturas europeias de antigamente, influenciando fortemente os repertórios trabalhados, o conceito de que a música se constitui apenas de estruturas sonoras, desconsiderando as dimensões sociais e culturais que a compõem, estratégias de ensino, materiais didáticos e metodologias, que, por muitas

vezes, excluem e enterram os nossos saberes e nossas culturas tradicionais brasileiras, priorizando o conteúdo técnico ao desenvolvimento da musicalidade de maneira significativa, com referência às suas características identitárias (QUEIROZ, 2016, p.251).

Para elucidarmos e começarmos a prospectar o que seria uma prática de ensino musical abrangente, pode ser interessante entendermos a educação musical como um fenômeno cultural, como podemos observar no pensamento de Luis Ricardo Silva Queiroz, um estudioso do tema:

Nesse mundo marcado pela complexidade das relações entre sujeitos, sociedade e cultura (MORIN, 2000), o campo da educação musical e as formas de abordagens educacionais e científicas da área têm se ampliado consideravelmente. Entre as muitas vertentes e formas de ver e ler o campo educativo-musical nessa complexa teia de relações do mundo atual, as perspectivas culturais vêm ganhando cada vez mais espaço e projeção. Sob essa lente interpretativa, diretrizes estabelecidas para o estudo e a compreensão da cultura, bem como parâmetros definidores das ações delineadas no processo de formação cultural dos indivíduos e da sociedade, têm marcado consideravelmente o campo epistêmico, investigativo e pedagógico da educação musical contemporânea.

As abordagens antropológicas e sociológicas em geral e, de forma mais específica no campo da música, as abordagens etnomusicológicas colocaram em evidência o fato de que a música é uma expressão intrínseca ao ser humano e, como tal, está imbricada nas suas relações com o mundo (QUEIROZ, Luis Ricardo da Silva, 2017 p.166).

Perante a perspectiva de uma educação musical multicultural, lidamos com um desafio que se coloca de maneira pungente, e que faz surgir a seguinte questão: como fazemos para que as culturas tradicionais brasileiras, e outras que não fazem parte deste “*senso comum*” imposto pela colonialidade, dialoguem em “*pé de igualdade*” com as culturas dominantes, sem que sejam trabalhadas e moldadas conforme os padrões estabelecidos por tais? Diante da complexidade desta questão, proporei aqui alguns caminhos possíveis para que possamos prospectar um cenário mais adequado para o objeto de estudo aqui discutido.

Neste sentido, a contribuição da Etnomusicologia se torna importantíssima, pois é a área que tem produzido conhecimento sobre as temáticas relacionadas ao universo e musicalidade das culturas tradicionais brasileiras, podendo fornecer subsídios teóricos para um aprofundamento na complexidade que se faz presente neste âmbito, e possibilitar a evidenciação dos aspectos culturalmente específicos, destoantes do que geralmente são apresentados como universais na educação musical, contribuindo assim politicamente para a inclusão de saberes musicais excluídos historicamente como efeito da colonialidade, relativizando os conceitos trabalhados corriqueiramente, que privilegiam as tais culturas

dominantes (QUEIROZ, Luis Ricardo da Silva, *Etnomusicologia no Brasil*, LÜHNIG, TUGNY org. 2016 p.251).

Alguns parâmetros que podem servir de alternativa para a decolonialidade do ensino de música no Brasil, segundo o estudioso do tema Luis Ricardo Silva Queiroz, apresentados como pilares que transcendem os cânones impostos são: 1) Incorporar a diversidade musical brasileira às nossas práxis e formações musicais, podendo assim ter contato de maneira complexa e aprofundada ao universo plural e extremamente rico pertencente às nossas culturas; 2) estabelecer diálogos entre os contextos de aprendizagem musical e as comunidades que o circundam, incorporando ao ambiente de construção de conhecimentos musicais todo o contexto cultural e social das comunidades em que estão inseridas, possibilitando assim um processo consistente e efetivo, criando reconhecimento identitário e social aos envolvidos com o processo de construção de conhecimento em questão, com ênfase na realidade brasileira; 3) Desenvolver estratégias de construção de conhecimentos musicais que dialoguem com a diversidade das formas de aprender e ensinar música da nossa cultura, deixando assim de ter como único meio, estruturas estabelecidas pela colonialidade, criando formas de organização de currículos e metodologias de ensino condizentes com o contexto cultural brasileiro; 4) Assumir o papel de protagonista como autores e produtores de práxis musicais, e não apenas reprodutores de conhecimentos produzidos em outros contextos, tempos e sociedades, produzindo conhecimentos musicais para tecer novas estratégias e deixando este papel de reprodutores que nos é imposto pela colonialidade; 5) Incorporar um conceito de música que vai além das estruturas estético-sonoras, entendendo que música é constituída de sons e estruturas sonoras, porém é formada por outros elementos e potencialidades além do apontado, estando intrinsecamente relacionada a vários aspectos presentes no mundo e na sociedade atual. Por ser uma forma fundamental de expressão, exerce um grande poder social, podendo contribuir de forma ética para o combate à violência, ao racismo, machismo e outras questões, que, com base na diversidade intercultural, esse conceito de música pode colocar várias culturas em interação e diálogo.

Em torno do assunto aqui discutido, tenho a intenção de propor uma reflexão sobre as nossas práxis e estruturas relacionadas ao universo musical, e proporcionar um contato com um tesouro cultural pertencente ao nosso universo tradicional brasileiro, podendo assim despertar o apreço e a valorização daquilo que temos de mais valioso como sociedade, a nossa cultura.

3 - A DIÁSPORA BANTU

Aê Angola
 Aê Angola
 Essa gunga veio foi de lá
 Vem beirando o beira mar
 Tá remando deixa remar
 Tá remando deixa remar

Ponto de Moçambique

A chegada dos escravizados no Brasil se deu pelo tráfico negreiro, que é considerado pela sua amplitude uma das maiores tragédias da humanidade (MUNANGA, 2009 p.80), e que se estabilizou entre os séculos XVI e XIX, nos quais muitos homens, mulheres e crianças negras foram trazidos para as Américas. A maneira que se deu a captura, transporte e comércio destes escravizados são imprecisas devido à falta de registros sobre estes povos.

Como já citado, identificar as origens desses escravizados não é uma tarefa fácil, primeiro pela destruição dos registros do tráfico negreiro, promovida pelo governo provisório da República, e segundo pelo fato dos escravizados serem referidos pelos portos de embarque e não pelas regiões de origem (LOPES, 2008 p.50).

De um modo geral, podemos classificá-los a partir de três áreas geográfico-culturais (MUNANGA, 2009 p.92): Área ocidental, também chamada Costa dos Escravos, de onde vieram os povos Iorubá ou Nagô, Jêje, Fons, Ewê e Fanti-ashanti, originários dos territórios de Nigéria, Benin, Togo, Gana e Costa do Marfim; Sudão Ocidental, região habitada pelos negros Malês como Peul, Fula, Mandinga, Haussa, Tapa e Gursi, onde estão localizadas as atuais República do Senegal, Gâmbia, Guiné, Guiné-Bissau, Serra Leoa, Mali e Burkina Fasso; Área dos povos de língua bantu, englobando diversas etnias que cobrem os países da África-Central e aural, sendo eles Camarões, Gabão, Congo, República Democrática do Congo, Zâmbia, Zimbábue, Namíbia, Moçambique e África do Sul.

Os primeiros escravizados a aportar no Brasil foram da etnia Bantu (MUNANGA, 2009, p. 92), e logo se espalharam por todo o território brasileiro, esta etnia já vinha das terras africanas com vasto conhecimento de agricultura e metalurgia, e, por algum tempo, foram o principal contingente de mão de obra negra, sem contar que foi a etnia presente em todos os momentos da época escravista (LOPES, 2008 p.54); com isso, imprimiram grande influência na formação da cultura brasileira como um todo.

Quando se deu o primeiro contato dos portugueses com a África central no Séc. XV, esta era habitada por diversos povos, independentes em suas organizações e com enorme volume populacional. Não existem muitos dados precisos sobre estas populações pela falta de

registros escritos e caráter nômade desses povos (SOARES, 2013 p.35).

Podemos entender a etnia bantu como um macro grupo que tem origem comum, falam línguas semelhantes e têm características parecidas em suas religiões e maneiras de se organizar (SOUZA, 2006 p.21); essa denominação foi proposta por W.H.I. Bleek, que, em 1851, estabeleceu bases para o estudo comparativo das línguas bantu. Etimologicamente, o radical *ntu*, significa ser humano, pessoa, e *ba* é plural, ou seja, pessoas (SILVA 2013).

Os portugueses aportaram na África-Oriental de maneira bem hostil, semelhante a piratas, mas em outras localidades como no Reino do Congo tiveram que recorrer à diplomacia. Quando Diogo Cão aportou na foz do rio Zaire no ano de 1483 (SOUZA 2014, p.44), diferente de outros lugares, ele encontrou um reino relativamente bem estruturado, com diversas províncias que respondiam a um governo central, o Rei do Congo; existiam algumas regiões que eram regidas por membros de famílias ali estabelecidas há muito tempo ou por figuras escolhidas pelo Rei. Eles tinham comércios regionais e sistema monetário.

A interação dos reinos sempre interessou aos dois lados: da parte africana, o aumento do prestígio pelos presentes e a relação com outro reino; e da parte portuguesa, o interesse pelos metais preciosos, pelo tráfico de escravos, pela parceria e proteção para que suas comitivas pudessem adentrar pelo território africano sem grandes problemas, e ainda, pelo interesse de espalhar a fé cristã.

Muitas foram as expedições que estreitaram este laço entre os dois reinos: comissários que vieram para falar do “outro mundo”, congoleses que foram a Portugal para aprenderem costumes e dogmas da religião católica e voltaram para suas terras trazendo presentes e conhecimentos e, depois de muitos paralelismos culturais, os congoleses passaram a entender a figura do rei de Portugal como deus celeste, *Nzambi Mpungu*, (SOUZA 2014 p.54) então o Rei do Congo, mani Congo, se converteu para a religião cristã, um fato de grande valia para o reino português.

Mas, de toda forma, estudiosos constataram que nesse encontro entre a corte portuguesa e o reino do Congo acontecia o que Marina Mello de Souza chamou de “diálogo de surdos” (SOUZA, 2006, p. 63). Segundo a autora:

(...) reinterpretação de mitologias e símbolos a partir de códigos culturais próprios, a conversão ao cristianismo foi dada como fato pelos missionários e pela Santa Sé, assim como a população e os líderes religiosos locais aceitaram as designações e ritos cristãos como novas maneiras de lidar com velhos conceitos.

Para os povos africanos, muitas vezes a religião não tem apenas a função de proporcionar uma ligação com um deus, mas muitas vezes é uma maneira de ver e estar no mundo. Tendo isto em vista, podemos entender que muitas das coisas que foram apresentadas pelos portugueses eram reconhecidas e ganharam um cunho sagrado, abrindo uma abertura para a fé cristã, não como um abandono da antiga crença, mas como transformação e adaptação para novas maneiras de lidar com o sagrado.

4 - REALEZA AFRICANA NO BRASIL

Estando presente em Portugal, Espanha e em toda a América, as festas cerimoniais de coroação dos Reis Congo foram mais difundidas na América portuguesa, tendo existido comprovadamente a partir do início do Séc. XVII (SOUZA 2014 p.184). Porém, existem estudos que comprovam o culto à Virgem do Rosário em terras portuguesas por grupos de pessoas negras nas cerimônias oficiais da igreja em meados dos Séculos XV e XVI, tendo documentações que indicam cerimônias de coroação de reis negros no ano de 1563 a 25 quilômetros de Lisboa (SOUZA 2014 p.163), o que faz com que muitos pesquisadores creditem a existência e permanência da cultuação desta cerimônia no Brasil à influência dos colonizadores.

Com o estilhaçamento identitário provocado pela escravidão, um mecanismo de busca por pertencimento e criação de uma nova identidade constituída pela sua bagagem cultural e a possibilidade social que o regime escravocrata proporcionava foi a união de pessoas negras que pertenciam a uma mesma etnia ou localização próxima, de um mesmo complexo sociocultural, criando o que se chamavam de “nações”; desta maneira entendemos que a criação destas nações exemplifica as substituições das linhagens existentes nas comunidades africanas, e a coroação dos reis congos, uma recriação das estruturas sociais do seus locais de origem, em confluência com os hábitos adquiridos pela vida na colônia.

Nas festas de coroações dos reis Congo, rei e rainhas eram conduzidos com um séquito que incorporava música, dança e representações teatrais; essas cerimônias aqui no Brasil ganharam diversas feições, mantendo uma base comum, como cita Andrea Soares:

No Brasil, por exemplo, estas festas ganharam múltiplas feições, apesar de comungarem de algumas particularidades, como a postura reguladora dos colonizadores, a reelaboração em torno da lenda da Virgem do Rosário, ou mesmo das matrizes culturais trazidas pelos bantos, e ressignificadas em cada lugar por onde se fixaram (SOARES 2013)

Destas cerimônias festivas surgiram manifestações culturais diversas como Maracatus, Catopés, Marujos, Caboclos, Violões, Moçambiques e Congos, entre outras, cada uma de uma região do país, sobretudo com um predomínio na região sudeste, onde as heranças do povo bantu se evidenciam de maneira mais clara, e onde até os dias de hoje podemos identificar os saberes e segredos ritualísticos presentes de maneira mais perceptível em torno desta cerimônia da coroação dos Reis Congo.

5 - NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, A PADROEIRA - IRMANDADES E DEVOÇÕES

Ó senhora do rosário
Alembra de nós alembra
Lembra lembra lembra
Pelo amor de deus
Alembra de nós alembra

Ponto de Moçambique

As irmandades do Rosário, que aqui na América Portuguesa deram origem às “irmandades dos homens pretos”, foram de grande relevância para a o surgimento e manutenção destas festas e coroações, e tinham funções sociais para os escravizados que elas integravam, cuidando de enterros, doentes e até da compra de alforrias. O surgimento dessas irmandades e a integração dos povos africanos nestas associações são creditadas aos dominicanos, o que, segundo Marina de Mello e Souza, aconteceu ainda em terras lusitanas:

Foram os dominicanos que promoveram, durante a idade média, a devoção à nossa senhora do rosário e a recitação do terço. A intensa ação evangelizadora dessa ordem religiosa é tida por quase todos os autores que estudaram as irmandades do rosário como fator de disseminação de tal invocação entre os africanos. (SOUZA, 2014)

Essas instituições foram de grande importância para a manutenção da religiosidade colonial e para uma estruturação religiosa-social entre escravizados e sociedade da época, fazendo sempre a mediação entre negros e senhores e cumprindo um papel assistencialista que era negligenciado pela regência vigente perante esses indivíduos.

Vários são os santos cultuados pelas manifestações culturais surgidas no âmbito das coroações dos reis do Congo em terras brasileiras, porém Nossa Senhora do Rosário ocupa um lugar de destaque nesta devoção.

Apesar do mesmo cerne, muitas são as versões das narrativas que exprimem o aparecimento e relação da entidade com os povos escravizados, como aponta Leda Maria Martins, uma grande estudiosa sobre o tema:

Nos textos das narrativas ágrafas dos congadeiros, a história do aparecimento e resgate da imagem da santa metamorfoseia-se em muitas versões que guardam, entre si, um núcleo convergente. Transmitidas oralmente, essas narrativas revelam modalidades de recriação do tem, com recorrências, supressões e acréscimos próprios do processo de transmissão oral, vestindo-se sempre com as estórias, cores, matizes e timbres dos lugares e do contexto que as assimilam, recriam e produzem (MARTINS, Leda Maria 1997).

Segue uma versão da narrativa do aparecimento e interação dos colonos brancos e negros com Nossa Senhora do Rosário, recolhida por Núbia Gomes e Edmilson Pereira e transcrita por Leda Maria Martins (GOMES & PEREIRA, apud MARTINS, 1998, p. 49)

O Candombe é quando Nossa Senhora apareceu no mar. Ela foi tirada com o Candombe, porque não havia caxa que tirasse ela.
 Ninguém tinha liberdade, que era tempo da escravidão. O povo era só trabaiá.
 Então Nossa Senhora apareceu, lá nas água. Os rico foi lá pra tirá ela, com banda de música, e tal; ela num quis. Quando o padre foi celebrá missa, falano palavra, ela só mexeu um mucadim mas parô. Porque Nossa Senhora num queria luxo. E foro aqueles fazendeiro com muito luxo, coisa boa pra pô ela ali dentro, aquele luxo. Ela parô. Eles pelejô, ela ficô parada, lá nas água. Eles então vei embora.
 O escravo viu tudo, pensô lá e combino com os companheiro dele:
 – Ah, vô fala com o sinhô – se o sinhô dé nós a liberdade de nós conversa com ele – nós vão pedi ele se ele dexa nós i pelejá lá prá vê. [...]
 – Ah, mas cumé que nós vai arrumá?
 – Ah, tem aquele pau lá – tá curado, né? – nós põe um pedaço de coro ali no tampo dele e nós vão batê, cantano nossa language. Às vezes – quem sabe? – e nós vão fazê nossas oração, leva nossos terço de conta de lágrima [...]
 E assim o escravo falô com o sinhô dele.[...]
 - Cês vai. Se ela num vié, caboco, cês perdeu a vez, cês vai entrá é no coro. Eles pegaro seus tambô, que era um par de três tambô e foi. Chego lá, fizero oratore de sapé, pusero arco de bambu enfeitado pra ela passa e foro bateno os tambô, cantano, dançano pra ela. Ela deu um passo. Parô. Eles torno a cantá, cantano demais, ela vei vino devagazim, até que chegô na berada. Parô outra vez. Eles cantano, cantano.
 Ah, os branco acho ruim! Quando ela parô na berada, ele tiraro ela. Com as banda de música, foguete, essas coisa. Tudo de novo. Ela ficou quetinha: pegaro ela, levô fizeram uma capelinha, pôs ela lá dentro. Os nêgo, esses já foi ficano pra trás e acabô indo tudo pra senzala.
 Quando foi o outro dia eles abriro lá a capela, cadê ela? Tinha voltado pro mesmo lugá. [...]
 Voltaro tudo pra vê: a santinha lá no mei do mar, parada.
 Os nego armô a capelinha deles – cá no ponto de pobre, né? – de pé no chão, otros de precata, cantano, ela vei vino, eles arranjo seu andô deles. Tudo no ponto de pobre – pôs ela no lugá lá – lugá de nego, humilde – e ela ficô. Aí eles fizero a igrejinha dela e ela nunca que voltô.
 Então fico seno o tambô sagrado, o Candombe. É ele tiro ela. Num tambô ela vei sentada, igual andô. É Santana. Por isso nós começa o Candonbe assim:
 – ê, tamborete sagrado
 Com licença, auê!

Apesar desses muitos anos de existência das irmandades e da conhecida devoção dos escravizados pelos santos católicos, em especial à Nossa Senhora do Rosário, as manifestações surgidas que trazem esta herança sofreram e ainda sofrem preconceitos, dando mais um indício da presença da “*colonialidade*” - conceito discutido no primeiro capítulo desta monografia -. Exemplo disso é a proibição de cânticos e toques Afro-brasileiros em templos católicos até poucas décadas atrás, onde as missas congas não podiam ser realizadas.

A devoção destes grupos é facilmente identificada, pois, além das várias novenas e ritos praticados durante o calendário anual das irmandades, seus cantos que recorrentemente trazem preces à entidade e às sementes sagradas estão sempre nas indumentárias dos congadeiros e moçambiqueiros.

6 - IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE JUSTINÓPOLIS

A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis tem duas datas importantes para sua fundação e consolidação. A primeira é o surgimento da irmandade em 1890 onde hoje se localiza o município de Areias/MG; a segunda é a migração para Ribeirão das Neves, onde se consolidou e permanece até os dias de hoje (SOARES 2013 p.58). O doador destas terras foi o fazendeiro descendente de italianos Francisco Labanca, que se tornou também o primeiro presidente. Nessas terras a comunidade pôde construir a sua igreja, que passou a sediar as festas e ritos relacionados à irmandade. Esta característica de região rural ainda é percebida apesar do grande movimento de expansão urbano que aconteceu na região.

Hoje, em 2022, a irmandade possui uma guarda de Congo regida pela capitã Luiza e um Moçambique regido pelo capitão-regente Dirceu e pelo capitão Adelmo, que também regem a irmandade, além de cultivarem a Folia de Reis, Boi da Manta - representação mineira da manifestação do Bumba meu Boi -, Pastorinhas, quadrilha e o candombe. Essa irmandade funciona como uma espécie de pólo cultural, movimentando multidões em torno do calendário de suas festas anuais.

Contando com aproximadamente 300 pessoas cumprindo diversas funções, a irmandade tem seu próprio estatuto e representa a comunidade de forma jurídica. Também, de forma paralela, são estabelecidos “cargos” através de uma relação de respeito à sabedoria, experiência, papel social e o papel relacionado ao sagrado, por assim dizer (SOARES 2013 p.58). Importante ressaltar que muitas das pessoas que ocupam estes cargos iniciaram bem jovens, alcançando estas “patentes” através de seus interesses e dedicação com a perpetuação dos saberes da comunidade.

7 - MOÇAMBIQUE

A guarda de moçambique, objeto de estudo em questão, dentre as manifestações que constituem o reinado de congo, é a que normalmente traz a representação dos elementos africanos de maneira mais enfática, e carrega junto com seus toques, cantos e danças muitos “*fundamentos*” – podem ser entendidos como os fazeres e saberes ritualísticos ligados à tradição do “reinado” de Nossa Senhora do Rosário (SOARES 2013 p.48). Esses fundamentos podem ser notados em muitos elementos presentes na sua prática, desde a poesia metafórica, as indumentárias e objetos sagrados, até a própria corporalidade dos integrantes, que, de certa forma, transmitem essa ligação mais clara com os ancestrais, que são sempre cultuados e reverenciados pelos integrantes.

As “*fardas*” – como são chamadas as vestimentas – do moçambique normalmente são compostas por camisa de manga comprida, calça, duas faixas cruzadas sobre o peito, o rosário e turbante ou chapéus feitos de semente sobre a cabeça; esta indumentária ao longo dos anos apresenta pouquíssimas alterações. No caso da de Justinópolis, sempre levando as cores azul turquesa, amarelo e branco, que, segundo o capitão Dirceu, são em homenagem a São Sebastião, que é padroeiro da “*guarda*” (SOARES 2013 p.82).



Foto de Andrea Soares

O bastão carrega uma simbologia importante dentro da tradição do congado mineiro. Este objeto pode ser relacionado com os cetros das realezas Africana e Portuguesa e com os chamados *minkisi*, com os quais se estabeleciam contato com entidades específicas. No contexto do reinado, o bastão só pode ser manuseado pelos capitães do Moçambique ou por membros que desempenhem cargos relacionados à espiritualidade. A pesquisadora Andrea

Soares recolheu um depoimento do capitão Adelmo do Moçambique de Justinópolis falando sobre o assunto.

São firmados, né? Firmados diante dos tambores sagrados aonde reina o fundamento de tradição. E então você firma perante os tambor pedindo a força de Deus, que na nossa língua é Zambi, é a força dos preto velho. Os preto velho pra nós tem muita importância porque são aqueles negro que viveu, há muitos anos, sofrimento, na época da escravidão.

Quando eles não guentava mais trabalhar, aí eles ficava jogado no fundo da senzala. Então como os mais novo era mais sofrido, então eles usava a bengala para, na tradição deles, pedir força a Deus e à Nossa Senhora. Porque através do gesto, do sinal da cruz, com a fé que eles tinha, então a bengala servia, pra poder benzer as pessoas, pra poder corrigir também. Então esta geração que vem trazendo de lá pra cá, pra nós se tornou uma força dentro da Irmandade. Então os cetros do rei e rainha também são importantes, mas os que são firmados diante dos tambores são só os bastão. E nem todos os bastão! Só os bastão de hierarquia. [...] Veio de geração e geração, as força foram acabando, [...] então nós usamos as forças dos tambor, e canto também e oração. É aonde a gente busca força, a gente pede pros preto velho de Angola, pros preto velho de Aruanda, que são todos um sentido só, são aquelas raízes que foram trazidas pra gente. [...] A gente não vê, mas eles trazem muita energia pra gente. [...] que serve pra nos defender de coisas ruins que vier contra a gente, e serve também, com um simples sinal da cruz, se a pessoa tiver com febre, com dor de cabeça. [...] Hoje, como nós vivemos num mundo moderno, o pessoal hoje eles num procura saber muito o fundamento, não procura saber o significado. A pessoa, às vezes, quer entrar no Reinado e a primeira coisa que ele pega é o bastão. Mas o bastão precisa ser preparado e a pessoa que vai pegar, receber o bastão tem que ter um certo tempo de Reinado para saber o significado do bastão, para ele saber em que ele pode ser usado, aonde ele pode ser usado, porque aí existe uma hierarquia né? (apud Soares, Andréa 2013 p.53 e 54)

Fotografia : Bastões usados pelas lideranças da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Justinópolis



Foto de Leandro Medina

Os principais ritmos tocados pelos “moçambiqueiros” são chamados de Serra Acima e Serra Abaixo; os dois exprimem diferentes características que proporcionam extrema riqueza aos cortejos desta exuberante manifestação que espalha tradição e enchem os olhos e ouvidos de quem presencia, em festas e rituais nos quais se fazem presentes.

8 - INSTRUMENTAÇÃO DA GUARDA DE MOÇAMBIQUE

Os instrumentos musicais utilizados nos guardas de congo são Caixas – tambores –, patangomes e gungas, que juntos formam a cadência dos ritmos executados pelos “*ternos*”, onde cada um desempenha um papel para contribuir harmonicamente para a execução dos toques necessários a cada contexto.

As Caixas ou Tambores foram os primeiros meios de comunicação entre os quilombos, segundo Antônio Jorge Muniz – Capitão da guarda de Moçambique dos Ciriacos (JUNIOR, DELLAMORE org. 2015 p.39). As caixas normalmente são construídas e têm manutenção realizada pelos próprios capitães e integrantes das guardas de Moçambique. A madeira mais comumente utilizada e considerada ideal para a construção destes instrumentos é o Jatobá, pela sua resistência e flexibilidade. Antigamente os tambores eram feitos de madeira maciça, a qual demandava um certo trabalho para cortar e escavar os troncos. Porém hoje em dia é muito comum que sejam usadas madeiras compensadas, que juntamente com os couros – normalmente de cabra e ou carneiro – são comprados, tornando a confecção um pouco menos trabalhosa. O que diferencia os tambores entre si são o diâmetro da “*boca*”, que influencia diretamente na afinação dos instrumentos, tornando-os mais graves ou agudos.

Fotografia : Caixas



Foto de Leandro Medina

As Gungas são instrumentos pertencentes à família dos idiofones e, segundo Antonio, representam as correntes que eram amarradas aos pés dos negros escravizados para que fossem identificados e encontrados pelo barulho produzido caso tentassem fugir (JUNIOR, DELLAMORE org. 2015 p.40). Este instrumento atualmente se constitui de latas de metal nas quais são colocadas esferas também de metal para produzir o som necessário. Essas latas são presas a uma tira de couro com uma fivela para que possa ser feita a amarração aos tornozelos. Normalmente esses instrumentos também são feitos pelos integrantes da comunidade.

Fotografia : Gungas



Foto de Andrea Soares

Os Patangomes são instrumentos que, assim como a gunga, também pertencem às famílias dos instrumentos idiofones. Ele é constituído por um latão esférico preenchido com pequenas bolas de ferro. Este latão pode ser de latas de goiabada, mas hoje muitos são feitos com calotas de carro. Até certo tempo atrás este era um instrumento exclusivo das congadas, mas hoje em dia já aparece em outras manifestações culturais (JUNIOR, DELLAMORE org. 2015 p.41).

Fotografia : Patangome



Imagem salva a partir de um vídeo publicado pelo perfil BLOCO AFRO MAGIA NEGRA do facebook.

9 - ANÁLISE DE ALGUNS ELEMENTOS MUSICAIS QUE PODEM SER TRABALHADOS A PARTIR DOS RITMOS DO MOÇAMBIQUE

Como já citado em um capítulo anterior, o Moçambique, objeto de estudo em questão, possui dois ritmos principais, denominados “Serra Abaixo” e “Serra Acima”. Ambos são ritmos ricos em variações e, como característica destas manifestações tradicionais oriundas da tradição oral, não são sempre exatas, pois derivam conforme a aptidão e execução dos “*tocadores*”, sendo assim, sempre vivas e em constante evolução.

Observando a linha principal da caixa dos dois ritmos em questão, conseguimos identificar elementos que podem servir como instrumento para trabalhar conceitos considerados básicos do ensino musical, por exemplo compasso simples e composto, sendo o Compasso Simples quando a unidade de tempo tem uma subdivisão binária, isto é, a figura que vale um tempo do compasso pode ser dividida em duas partes menores (LIMA 2004 p.40), e Compasso Composto, quando a subdivisão da unidade de tempo é sempre subdividida em 3 partes iguais e de menor valor (LIMA 2004 p.59). Como exemplificado na figura abaixo, a linha de caixa do Moçambique Serra Acima, destacada dos outros instrumentos, pode ser entendida como uma célula rítmica de compasso simples:

Serra Acima

The musical notation for 'Serra Acima' is presented in 2/4 time. It consists of three staves: Caixa, Patangome, and Gunga. The Caixa staff features a sequence of notes with accents, including a dotted quarter note followed by eighth notes. The Patangome and Gunga staves show similar rhythmic patterns with accents, primarily using eighth and quarter notes.

Transcrição própria.

Já o toque da célula rítmica da caixa no ritmo Serra Abaixo exemplifica uma subdivisão de Compasso Composto como ilustrado na figura a seguir:

Serra Abaixo

The musical notation for 'Serra Abaixo' is presented in 6/8 time. It consists of three staves: Caixa, Patangome, and Gunga. The Caixa staff begins with a dotted half note followed by quarter notes, illustrating a compound meter subdivision. The Patangome and Gunga staves follow with eighth and quarter notes, some with accents.

Transcrição própria.

Outro conteúdo que pode ser trabalhado analisando as linhas rítmicas do Serra Abaixo é o de quiálteras, definidas por Osvaldo Lacerda como “grupo de notas que não obedecem a subdivisão do compasso” (Lacerda 1967 p.35). Elas são usadas muito comumente como variação da célula rítmica da caixa na conclusão dos ciclos para retomada do canto, como ilustrado na figura a seguir:

Serra Abaixo

com virada da Caixa

The musical notation shows three staves: Caixa, Patangome, and Gunga. The Caixa staff is in 6/8 time and features a dotted quarter note followed by two eighth notes, then a triplet of eighth notes. The Patangome and Gunga staves are in 6/8 time and feature a sequence of eighth notes with accents. The Caixa staff has a vertical line indicating a change in the piece, after which the triplet pattern continues.

Transcrição própria.

E, como último elemento de análise musical apontado por esta pesquisa a partir dos ritmos do Moçambique, temos a Polirritmia de compasso, que é quando dois compassos de subdivisões diferentes se sobrepõem resultando em uma célula rítmica, que no objeto de estudo pode ser observado quando analisamos a linha da caixa do ritmo de Serra Acima executada em compasso simples, simultaneamente com uma linha de gunga, executada em compasso composto:

The musical notation shows two staves: Caixa and Gunga. The Caixa staff is in 2/4 time and features a sequence of eighth notes with accents. The Gunga staff is in 6/8 time and features a sequence of eighth notes with accents. The two staves are aligned to show the overlapping of the two different time signatures.

Transcrição própria.

10 - ATIVIDADE PEDAGÓGICA-MUSICAL UTILIZANDO OS RITMOS DO MOÇAMBIQUE

Diante de toda essa pluralidade de conteúdos, várias são as atividades pedagógicas-musicais que podem ser elaboradas a partir do objeto de estudo em questão. Deixo aqui uma provocação para a infindável fonte de matéria prima para elaboração de atividades e métodos musicais que podem ser advindos da diversidade cultural brasileira.

Esta atividade pode ser proposta para pessoas com idade a partir de 7 anos, o início se dá com uma breve contextualização sobre o Congado Mineiro e mais especificamente sobre o Moçambique de Gunga, seguido pela audição de faixas gravadas pela comunidade executando os dois ritmos pertencentes ao universo do moçambique, para que os participantes da atividade tenham a sonoridade original do objeto de estudo como referência, propondo, ao fim da audição, um compartilhamento de sensações e percepções obtidas a partir da audição proposta.

Em sequência, pode-se propor uma prática vocal, executando os ritmos do Moçambique. Montando grupos de três pessoas, pode ser proposta a prática das linhas rítmicas através de fonemas que facilitem a incorporação e memorização do ritmo em questão. Em um primeiro momento as três pessoas aprendendo os mesmos ritmos, já em um próximo momento cada uma executando um ritmo para que tenhamos o resultado dos três instrumentos sendo tocados simultaneamente, buscando um revezamento das linhas rítmicas pelos participantes, de modo que todos possam experienciar todas as linhas dentro da “engrenagem” rítmica.

Serra Acima com fonemas

The musical notation is presented in three staves, each with a 2/4 time signature. The lyrics are written above the notes, with accents (>) indicating the rhythmic emphasis on certain syllables. The lyrics are: "bom to - car é bom to - car é cá três pra lá três pra cá três pra lá três pra e vai pra lá e vem pra cá".

Transcrição própria.

O próximo passo a ser dado é a transposição dos ritmos experienciados para os instrumentos; um primeiro passo pode ser o compartilhamento das técnicas dos respectivos instrumentos, caso os participantes não tenham prática com os instrumentos de percussão em questão. Após essa introdução a proposta é que busquem tocar as linhas rítmicas cantando simultaneamente os fonemas aprendidos anteriormente, para então tocar os três ritmos simultaneamente com os instrumentos, buscando sempre como referência o que foi ouvido e assimilado no primeiro momento da atividade.

Então pode ser compartilhado com o grupo um canto praticado pela comunidade estudada para que todos possam aprender e executar junto com a execução das linhas rítmicas dos instrumentos de percussão, desta vez não mais em trio, mas com todos os presentes cantando e tocando as suas respectivas linhas rítmicas.

Como último estágio prático desta atividade, podemos trazer uma discussão sobre o “cortejo”, que é característica das manifestações surgidas do contexto das chamadas Coroações do Rei Congo, e como se apresentam até hoje em diversas oportunidades, como pode se observar nos maracatus, congadas e outras manifestações.

Podemos discutir quais são as dificuldades de executar os ritmos estudados em cortejo, e quais são as possibilidades e potencialidades de executar os ritmos em confluência com o movimento corporal, propondo o andar no pulso, andar livre e proporcionando diversas maneiras de assimilação da rítmica e musicalidade desta manifestação pelo corpo e pelo toque simultaneamente.

Então, por fim, podem ser apresentados os conceitos musicais analisados no capítulo anterior e identificá-los coletivamente a partir das células rítmicas aprendidas, possibilitando assim uma assimilação através da experiência, e depois, de maneira teórica, aproximando assim o conteúdo passado da prática musical experimentada, podendo desta maneira facilitar a assimilação e aprendizado dos estudantes.

11 - CONCLUSÃO

A complexidade cultural das manifestações tradicionais brasileiras fica evidente conforme observamos as práxis destes grupos, trazendo nas suas práticas saberes relacionados a diversos campos do conhecimento. Nesta pesquisa, utilizamos como objeto de estudo apenas um recorte do que é conhecido como Congado Mineiro, que configura apenas uma vertente das manifestações que surgiram espontaneamente a partir do processo histórico das coroações dos reis congo no Brasil, porém existe uma pluralidade de manifestações tradicionais brasileiras que surgem em diversos contextos, e que permeiam todo o território brasileiro, compondo assim essa riquíssima malha cultural que chamamos de cultura tradicional brasileira, que, como explicitada nesta monografia, pode servir de matéria prima para a estruturação dos nossos processos de construção de conhecimentos musicais e consequentemente sociais.

Entendo que muitos são os percursos e desafios para uma reestruturação dos modelos de ensino, práxis, e ainda mais, para a reestruturação do pensar musical, principalmente para um povo que traz na sua história e na sua memória coletiva conceitos tão enraizados e estabelecidos pela colonialidade. Sendo assim, pode parecer utópico pensar neste novo modelo de construção de conhecimento musical, e ainda mais, a reconstrução deste "inconsciente coletivo", mas como disse o poeta Mário Quintana, "Se as coisas são inatingíveis... ora! Não é motivo para não querê-las... Que tristes os caminhos, se não for a presença distante das estrelas!"

Com esse olhar repleto de poesia e esperança que olho para esta questão, buscando a reflexão para a construção de um ensino cada vez mais abrangente, que tenha como principal característica as singularidades e potências da nossa cultura, do nosso povo, dos quintais e periferias deste país, onde o conhecimento surge de maneira espontânea, exibindo o que de melhor ficou deste difícil e sofrido processo de construção social.

Assim, reitero aqui que o intuito desta monografia é de incorporar, dialogar e unir os diversos conhecimentos e culturas em prol de uma educação musical abrangente e plural, porém, trazer também uma reflexão para que dentro destes processos sejam levados em conta fatores como o contexto, a cultura e a singularidade dos indivíduos envolvidos, pois são fatores importantíssimos para a construção do conhecimento musical e social. Que na construção de conhecimento musical deste país possamos ter como características a perpetuação e valorização da nossa própria cultura, não só como matéria prima a ser trabalhada, mas de maneira que possamos ser um povo que tem a sua própria maneira de construir conhecimento.

Referências

Corrêa, Joana Ramalho Ortigão. **“No Rosário tem cuenda” – Vida e morte nos Reinados em Minas Gerais**, 2018.

HEYWOOD, Linda M.(org.) **Diáspora negra no Brasil**. (Tradução: Ingrid de Castro Vompean Fregonez, Thaís Cristina Casson, Vera Lúcia Benedito). São Paulo: Contexto, 2008.

JÚNIOR, Adebald de Andrade. DELLAMORE, Carolina (org.), **A Voz dos tambores: Uma história dos Ciriacos - Contagem -MG**. Minas Gerais, 2015.

LACERDA, Osvaldo. **Compêndio de Teoria Elementar da Música**. - 1967.

LOPES, Nei, **História e cultura africana e afro-brasileira**. São Paulo: Balsa Planeta, 2008.

MELLO E SOUZA, Marina de. **Reis Negros no Brasil Escravistas: História da Festa de Coroação de Rei Congo**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira margem, 2006.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias, línguas, culturas e civilizações**. São Paulo, Global ed., 2009.

Por um “nós” que nos inclua nas práxis educativo-musicais brasileiras, Luiz Ricardo Silva Queiroz, disponível em :<https://www.youtube.com/watch?v=bg0AHddTfYc>. Acesso em 26/07/2022.

Projeto Kizoomba, **Quilombo Nossa Senhora do Rosário**. Disponível em: <https://kizoomba.wordpress.com/premio-funarte-de-teatro-miriam-muniz/comunidade-quilombola-irmandade-de-nossa-senhora-do-rosario-de-justinopolis-mg/>. Acesso em 20/07/2022.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva, **Até quando Brasil ? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música**, PROA, Revista de Antropologia e arte, Unicamp, N.10, Vol.1, pg. 153-199, Janeiro-Junho, 2020. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1vpgq6m9T9sgUmx8VZu31qD06l8n0co_D/view. Acesso em 22/07/2022.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva, **Culturas musicais Afro-Brasileiras perspectivas para concepções e práticas etno educativas em música**, Angela Lühning e Rosângela Pereira de Tugny org. EDUFBA, Salvador, 2016. Disponível em : https://drive.google.com/file/d/1q30i7LCO0_oFmcjvyX_XG_gXg4AtpAqb/view. Acesso em 22/07/2022.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva, **Educação musical é cultura: Nuances para interpretar e (re)pensar a práxis educativo-musical no século XXI**, Debates Unirio, n.18, pg. 163-191, maio, 2017. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1ewq9TuGDXBKYMBmFaQHne8-ubx_Dtz_q/view. Acesso em 22/07/2022.

RIBEIRO, Darcy, 1922 - 1997 **O povo brasileiro : a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

SOARES, Andrea C. **Da beira do seu quintal: dos reis de congo à espetacularidade “contemporâneo-brasileira”.** São Paulo, 2013.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil africano.** São Paulo, Ática, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens - 2008.**

VIANA, Talita. RIOS, Sebastião. **Na Angola tem: Moçambique de Tonho Pretinho.** Goiânia, 2016.