

Reflexos de colonialidade nas práticas de coleta musical: uma análise da relação entre “informantes” e folcloristas

MODALIDADE: Musicologia

SUBÁREA: Encontros entre Educação Musical e Etnomusicologia: música, colonialidade e práxis de resistência

Marcos Paulo Cassiano de Lima
UFRJ
mpclleao@gmail.com

Andrea Albuquerque Adour da Camara
UFRJ
andreaadour@musica.ufrj.br

Resumo. Este artigo apresenta uma reflexão sobre a relação entre os “informantes” Adrovaldo Martins dos Santos e Waldemar Ferreira dos Santos e compositor Camargo Guarnieri durante II Congresso Afrobrasileiro de 1937, visando compreender o exercício de “coleta musical” praticados pelos folcloristas na época como uma prática colonial. Propomos, assim, abandonar a nomenclatura redutora “informante” e reconhecer tais sujeitos como coautores do saber musical transmitido. Como referência deste assunto, será utilizado o volume I do Acervo de Pesquisas Folclóricas, chamado “*Melodias Registradas por Meios Não Mecânicos*” publicado por Oneyda de Alvarenga em 1946, com ênfase na Coleção III transcrita por Guarnieri. Outro material de pesquisa utilizado é a obra “*Dois Corais mistos: Obialá Koro Yemanjá Oto*” de Kilsa Setti, publicado em 1958.

Palavras-chave. Colonialidade, Coautoria musical, Etnomusicologia, Práticas de coleta musical, Folcloristas.

Title. Reflections of Coloniality in Musical Collection Practices: An Analysis of the Relationship Between Informants and Folklorists

Abstract. This article presents a reflection on the relationship between the so-called “informants” Adrovaldo Martins dos Santos and Waldemar Ferreira dos Santos and the composer Camargo Guarnieri during the 2nd Afro-Brazilian Congress of 1937, aiming to understand the reflections of coloniality in the practice of “musical collection” carried out by folklorists at the time. We propose, therefore, to abandon the reductive term “informant” and to recognize these individuals as co-authors of the musical knowledge transmitted. As a reference for this discussion, we use Volume I of the Folkloric Research Archive, titled “*Melodias Registradas por Meios Não Mecânicos*” (Melodies Recorded by Non-Mechanical Means), published by Oneyda Alvarenga in 1946, with emphasis on Collection



III transcribed by Guarnieri. Another research material used is “Dois Corais Mistos: Obialá Koro / Yemanjá Otô” by Kilza Setti, published in 1958.

Keywords. Coloniality; Musical co-authorship; Ethnomusicology; Musical collection practices; Folklorists.

Sobre a coleta de 1937

Durante o II Congresso Afrobrasileiro (IICAB) ocorrido entre 11 a 20 de janeiro de 1937 em Salvador, aconteceu o encontro de Adrovaldo Martins dos Santos e Waldemar Ferreira dos Santos¹ com o compositor Camargo Guarnieri. Neste encontro, Guarnieri coletou melodias que fazem parte do Volume I do Acervo de Pesquisas Folclóricas, publicado por Oneyda de Alvarenga em 1964. Este volume, intitulado “*Melodias Registradas por Meios Não Mecânicos*”, reúne melodias coletadas e transcritas manualmente, sem a utilização de dispositivos mecânicos de gravação, composto por 4 coleções dos respectivos musicólogos: Mário de Andrade, Oneyda de Alvarenga, Camargo Guarnieri e Martin Brawnwieser.

Alvarenga foi responsável pela publicação que contém coletas de músicas de tradição oral em expedições ocorridas durante o período em que Andrade ocupava o cargo de Presidente do Departamento de Cultura de São Paulo (DCSP) (1935-1938). Andrade organizou e participou das expedições etnográficas pois “*deparava-se com o dilema da modernidade: ao mesmo tempo que as manifestações populares corriam o risco de desaparecer com a crescente urbanização do país, o avanço tecnológico da época proporcionava meios de capturá-las em discos, fotografias e filmes.*” (Calil, 2007, p.11)

A coleção de Guarnieri, por sua vez, é composta pelas melodias que coletou durante sua participação no IICAB, um ano antes da expedição da Missão de Pesquisas Folclóricas (MPF). A MPF foi uma expedição etnográfica que ocorreu durante o primeiro semestre de 1938, por quatro pesquisadores, instruídos por Andrade: Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco, Luís Saia e Antônio Ladeira, pelos estados seguintes Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará. A expedição conseguiu registrar cerca de 1.500 melodias, 1.126 fotografias, 17.936 documentos textuais, 19 filmes de 16 e 35mm, 800 peças catalogadas e 258 não catalogadas de objetos folclóricos. (Centro Cultural São Paulo, 2000)

¹ Ainda que no material publicado por Oneyda de Alvarenga, se refira a Adrovaldo Martins dos Santos e Waldemar Ferreira dos Santos como 'informantes', opta-se neste artigo por reconhecê-los como autores das melodias por eles compartilhadas, em consonância com abordagens que buscam valorizar o reconhecimento dos agentes.



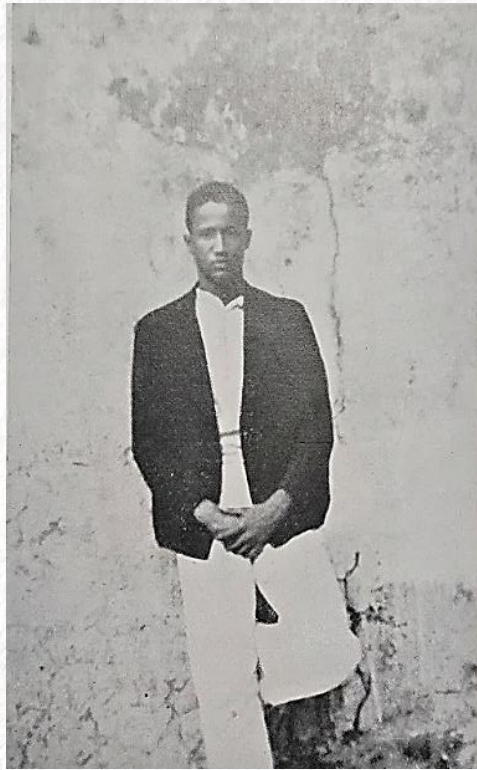
Seguindo instruções de Andrade, Guarnieri realizou as transcrições das melodias presentes na publicação. Guarnieri coletou 209 melodias populares sendo 168 melodias correspondentes as nações de candomblé: *Keto*, *Angola*, *Jeje*, *De Caboclo*, *Nagô*, *Congo*, *Banto-Caboclo*.² Além das transcrições, consta no acervo da Discoteca Oneyda de Alvarenga do Centro Cultural de São Paulo, objetos e instrumentos musicais de religiões de matriz africana coletados por Guarnieri, bem como registros fotográficos que foram realizados por Édson Carneiro.

No prefácio da coleção de Guarnieri consta uma breve descrição acerca da origem dessa coleta e seus transmissores. Como “informantes” são mencionados: Adrovaldo Martins dos Santos (Figura 1), codificado como informante nº 35, que contribuiu com 105 melodias, sendo 71 de candomblé; Maria Sodré Viana, informante 36, que contribuiu com 7 melodias; e Waldemar Ferreira dos Santos (Figura 2), codificado como informante 37, que contribuiu com 97 melodias, sendo 82 de candomblé. (ALVARENGA, 1946)

Figura 1 – Adrovaldo Martins dos Santos

² Os nomes das nações de candomblé, como Ketu, Jeje e Angola, são tratados como nomes próprios em razão de sua função identitária, histórica e cultural no contexto religioso afro-brasileiro, justificando-se, assim, o uso da letra maiúscula inicial





Fonte: ALVARENGA (1946) p. 161

Figura 2 – Waldemar Ferreira dos Santos





Fonte: ALVARENGA (1946) p. 162

Guarnieri exerceu a função de professor de composição musical empregando como material didático as melodias reunidas no livro *Melodias Registradas por Meios Não Mecânicos*, com especial destaque para aquelas pertencentes à sua própria coleção. A partir dessa informação, observa-se que algumas das melodias transcritas nesta publicação foram utilizadas por seus alunos como fontes de inspiração para a criação de obras musicais.

Kilza Setti, aluna de composição de Guarnieri, publicou em 1958 a obra *Dois Corais Mistos: Obialá Koro – Yemanjá Otô*. Para a composição da peça *Obialá Koro*, utilizou como referência a Melodia nº 186; já *Yemanjá-Otô* teve como base a Melodia nº 202. Nesta publicação, não há qualquer menção aos responsáveis pela transmissão das melodias, sendo



indicada apenas a nação de candomblé à qual cada uma das canções pertence. Ao consultar o livro *Melodias Registradas por Meios Não Mecânicos*, identificamos que a Melodia nº 186 foi registrada a partir da transmissão de Adrovaldo Martins dos Santos, enquanto a Melodia nº 202 tem como origem o informante Waldemar Ferreira dos Santos.

A partir dessa constatação, analisaremos os fatores de invisibilidade, apagamento epistêmico e autorias no campo da pesquisa musical brasileira. Esses aspectos evidenciam não apenas as hierarquias de poder presentes nos processos de coleta e circulação do saber musical, mas também as formas como certos sujeitos, e seus conhecimentos, são sistematicamente deslegitimados ou silenciados nos registros oficiais.

Ainda que o material publicado por Alvarenga se refira a Adrovaldo Martins dos Santos e Waldemar Ferreira dos Santos como “informantes”, opta-se neste artigo por reconhecê-los como autores das melodias por eles compartilhadas, em consonância com abordagens que buscam valorizar o seu reconhecimento enquanto agentes.

A utilização de temas de tradições orais denominadas como folclore para a produção musical e cultural do Brasil foi usual, contudo se por um lado as práticas de coletas podem ser vistas como uma forma de preservação do patrimônio oral do Brasil, por outro lado podem ser considerado uma maneira de apropriação, quando os autores (informantes) desaparecem da história da música. Utilizar os registros coletados para estudo e expansão de conhecimento deve considerar aspectos sociais que envolvem as coletas.

Considerando as influências políticas e sociais do período em que aconteceu as coletas e a utilização das melodias, podemos pensar em diversos fatores que podem ter relação com o esquecimento, apagamento, e a invisibilidade de Adrovaldo Martins dos Santos e Waldemar Ferreira dos Santos dos estudos que foram realizados a partir das melodias fornecidas. Isso nos leva à seguinte pergunta: De que maneira as práticas de coleta musical realizadas por folcloristas reproduziram estruturas de colonialidade, promovendo o apagamento da autoria dos informantes?

É importante ressaltar que este artigo não tem como objetivo invalidar ou desmerecer as contribuições de Guarnieri, Setti, Alvarenga, Andrade, entre outros folcloristas e musicólogos. Nosso intuito é, a partir de uma perspectiva decolonial, elucidar os processos históricos e epistemológicos que permeiam a coleta, a autoria e a circulação do saber musical no Brasil.



Apropriação e Invisibilidade: reflexos da colonialidade

É fundamental reconhecer que a música de tradições orais e não ocidentais é uma herança coletiva, e raramente está associada a interesses comerciais. Ela cumpre funções sociais, pedagógicas, espirituais e identitárias. As tradições orais utilizam a música como forma de manter a memória e transmitir conhecimento entre os seus. A ética na pesquisa etnomusicológica exige não apenas estudo, mas também respeito, preservação e valorização desses saberes ameaçados pelas dinâmicas da modernidade.

Para Curt Sachs, a música de povos não ocidentais *“Nunca é sem alma ou irrefletida, nunca passiva, mas sempre vital, orgânica e funcional; na verdade, é sempre digna. [...] Como parte indispensável e preciosa da cultura, ela impõe respeito. E respeite o dever de ajudar a preservá-la.”* (Sachs, 1962 apud. Merriam, 1964, p.9). Outros pensadores não limitam a etnomusicologia ao estudo da música não ocidental, como uma função única. Assim como Bruno Nettl que sugere uma série de utilidades possíveis, tal como que essas pesquisas podem ser uma fonte histórica e inspiração para outros músicos ocidentais. (Merriam, 1964).

Um dos reflexos mais sutis e profundos da colonialidade pode ser observado no trecho da música *Black Parade*, da cantora norte-americana Beyoncé, que diz: *“wearin’ all white attire to the funeral”*. No contexto da cultura ocidental, usar branco em um funeral é considerado desrespeitoso ou inadequado, preto, por sua vez, é tradicionalmente associada ao luto. Esse contraste evidencia como valores e normas foram naturalizados pela cultura ocidental e impostos aos países colonizados. *“A América Latina é, sem dúvida, o caso extremo da colonização cultural da Europa”* (Quijano, 1992 p.3)

O colonialismo europeu não apenas impôs uma dominação política e econômica, mas também instituiu uma classificação social baseada em categorias como “raça”, “etnia” e “nação”, que foram naturalizadas como se fossem verdades científicas e universais. No entanto, essas categorias são construções históricas que serviram, e ainda servem, para justificar desigualdades globais. (Quijano, 1992)

A estrutura de poder colonial não desapareceu com o fim formal do colonialismo; ao contrário, foi transformada e incorporada nas dinâmicas do capitalismo global, perpetuando a



exploração e a marginalização de povos historicamente colonizados. A distribuição desigual de recursos, trabalho e oportunidades no mundo contemporâneo continua seguindo as linhas traçadas durante o período colonial. (Quijano, 1992)

A colonialidade, em consequência, é ainda o modo mais geral de dominação no mundo atual, uma vez que o colonialismo, como ordem político explícito, foi destruído. Ela não esgota, obviamente, as condições nem as formas de exploração e dominação existentes entre as pessoas. Mas não parou de ser, há 500 anos, seu marco principal. As relações coloniais de períodos anteriores provavelmente não produziram as mesmas sequelas e, sobretudo, não foram a pedra angular de nenhum poder global. (Quijano, 1992, p.4)

Nesse sentido é possível afirmar que o que ocorreu com Androvaldo e Waldemar, que não foram mencionados como autores na obra de Alvarenga (e sim como informantes), nem nas obras que utilizaram as melodias como material composicional é uma estratégia de dominação. Desde os tempos mais remotos, deter recursos naturais e humanos foi uma forma de exercer poder econômico e social. O controle sobre uma sociedade pertence, historicamente, àqueles que utilizam o poder como ferramenta de subjugação. Quem possui propriedades e acesso a recursos enriquece, enquanto os pobres, para sobreviver, precisam se submeter ao trabalho oferecido por quem detém esse poder.

Podemos imaginar a desigualdade social como uma roda-gigante parada. Quem está embaixo vive na esperança de ascender, e quem está no topo se recusa a descer. A força que movimenta essa estrutura depende de quem a compõe, mas alterá-la é extremamente difícil. À luz das teorias decoloniais, essa "roda-gigante" social é sustentada por pilares da colonialidade: o sistema capitalista global, a hierarquização racial naturalizada para justificar a exploração, e a marginalização de formas de conhecimento, identidade e sabedoria que fogem do padrão eurocentrado. Em outras palavras, o racismo e a desigualdade social são expressões diretas da colonialidade. Trata-se de um padrão de dominação que continua a influenciar as relações sociais, econômicas e culturais em muitas partes do mundo.

Consumimos diariamente, por meio da mídia, os padrões dessa estrutura colonial, o que contribui para sua naturalização. O filme “Corra” (*Get Out*, 2017) e o *Pantera Negra* (*Black Panther*, 2018) evidenciam elementos do neocolonialismo e apresentam situações semelhantes as estruturas coloniais. O extrativismo é o elemento principal que contempla práticas desumanizantes de dominação e exploração. Respectivamente, o primeiro filme é baseado em dominação de negros através de hipnose para que homens brancos possam se sentir mais



rejuvenescidos adquirir habilidades e assim se tornariam mais fortes e rejuvenescidos. O segundo filme apresenta o herói Pantera Negra como símbolo da proteção à soberania de seu povo e de seus recursos naturais, estabelecendo uma metáfora explícita sobre os riscos do extrativismo e a luta contínua, seja para evitar a colonização, a escravidão ou até mesmo o extermínio por potências externas, seja para garantir a sobrevivência e a proteção de coletivos historicamente subalternizados.

Além da exploração de recursos, há também uma falsa ideia de inclusão e aceitação das culturas subalternizadas. Em 2019, o anúncio da atriz negra Halle Bailey como protagonista na refilmagem *live-action* de “A Pequena Sereia” (1989) gerou uma onda de ataques racistas nas redes sociais. A presença de uma princesa negra como protagonista de um conto romântico ainda incomoda setores da sociedade. Isso expõe uma estrutura estética e simbólica onde pessoas pretas são sistematicamente excluídas de narrativas de amor, fantasia e heroísmo, espaços historicamente reservados à branquitude. Assim, a mídia continua a reproduzir e reforçar reflexos do colonialismo na imaginação coletiva.

A sociedade é constantemente doutrinada por narrativas onde pessoas negras ocupam, na maioria das vezes, os mesmos papéis: escravizados, marginais ou sobreviventes em situação de pobreza extrema. Filmes antigos corroboram esse argumento. Historicamente, fomos expostos com recorrência a ideia de que “*quando tem um negro no filme, ele é o primeiro a morrer*”. Por muitas vezes foi tratado com humor, porém evidencia o quanto a vida negra é vista como descartável, fadada à tragédia, ao azar, à má sorte.

Por fim, mesmo as práticas acadêmicas de estudo de sociedades consideradas “subalternas” podem reproduzir aspectos da colonialidade. Ainda que se alegue intenção de preservação cultural, o modo como essas coletas são conduzidas e interpretadas muitas vezes desconsidera o impacto que causam nas comunidades envolvidas. Tratar culturas vivas como objeto de estudo sem diálogo, escuta ativa e reconhecimento de sua autonomia é mais uma face da colonialidade.

A apropriação cultural só pode se dar contra uma cultura subalternizada, e consiste em desapropriar, expropriar, usurpar elementos de resistência cultural/estética de um grupo, desvirtuando, além de seu sentido cultural, também seu sentido político [...] apropriação cultural só existe como violência, ou seja, quando há racismo, dominação e colonialismo, bem como nas estruturas do sistema capitalista e da sociedade de consumo. (Williams, 2019, p.101-102).



A maior parte das peças “informadas” por Adrovaldo e Waldemar são de religião de matriz africana que, por sua vez, é historicamente marginalizada, perseguida e racializada pela sociedade ocidental. As religiões de matriz africana se sustentam na oralidade como modo de transmissão de saberes, mitos e rituais, sendo a música um dos principais veículos de preservação cultural.

Para nós, torna-se fundamental problematizar o sentido de coleta e de seu consequente uso. *“Examinar o empréstimo e a apropriação musicais é necessariamente considerar as relações entre cultura, poder, etnia e classe; e essas relações estão sempre mais imbricadas nas dinâmicas de gênero e sexualidade.”*³ (Born e Hesmondhalgh, 2000, p.3). A partir dessa afirmação, torna-se evidente que práticas de coleta musical não são neutras. Elas operam dentro de uma complexa rede de relações históricas, políticas e sociais, onde o poder se manifesta de maneira estrutural.

Utilizar elementos culturais negros ou indígenas como enfeites, como peças descoladas, não dá conta de dimensionar os significados que tais peças têm para aqueles que as usam por questões religiosas ou para reafirmar suas identidades. Entender as culturas negra e indígena como culturas de resistência é um parâmetro importante para saber o que pode ou não ser usado por pessoas de outras origens. O uso individual desses elementos reflete uma estrutura que diminui ou desconsidera sua importância social, cultural e histórica. (William, 2019, p.71)

Ao discutirmos o empréstimo e a apropriação musical, nos referimos a processos nos quais elementos culturais de um grupo são utilizados por outros grupos. Essa prática pode acontecer como apreciação sendo uma homenagem, colaboração, ou fusão cultural, mas também pode assumir contornos extrativistas e coloniais, quando há exploração comercial e simbólica de expressões de grupos historicamente oprimidos, sem reconhecimento, benefício ou compreensão de seus contextos de origem. Assim é possível identificar as relações de poder entre folcloristas e os chamados “informantes”, frequentemente reduzidos ao papel de fontes orais, enquanto os coletores passam a ocupar os espaços de visibilidade e autoridade no campo acadêmico e artístico. A crítica pós-colonial amplia a nossa capacidade de refletir sobre essas práticas.

Como um todo, esse campo agora abrange uma gama de objetivos e métodos distintos: a análise de obras literárias produzidas em países colonizadores e de como elas tratam,

³ To examine musical borrowing and appropriation is necessarily to consider the relations between culture, power, ethnicity, and class; and these relations are always further entangled in the dynamics of gender and sexuality, as certain essays in this volume indicate.



ou ignoram, a questão da colonização; a análise da escrita (e da produção cultural em geral) sobre países colonizados, refletindo uma preocupação crescente em expandir o objeto de estudo literário para além da ficção, do drama e da poesia; a análise da escrita que emergiu de países colonizados durante e após o período colonial formal; e o escrutínio das relações no período pós-colonial entre teorias, instituições e intelectuais ocidentais e aqueles dos países anteriormente colonizados (incluindo as implicações do uso do próprio método crítico pós-estruturalista).⁴ (Born e Hesmondhalgh, 2000, p.4)

Os estudos pós-coloniais apontam, através da análise cultural, a formação de teorias que propõem dinâmicas de poder na sociedade, como a desigualdade social e o racismo. Segundo Born e Hesmondhalgh (2000) os estudos pós-coloniais são relevantes para o campo da musicologia, porque auxiliam na compreensão da música com as relações históricas de poder, dominação e resistência. Quando melodias oriundas de comunidades subalternizadas são utilizadas por compositores, pesquisadores ou instituições dominantes sem retorno ou reconhecimento aos seus criadores, perpetua uma lógica colonial que transforma a cultura do outro em recurso. Essa dinâmica simbólica reforça a dominação, invisibilizando as origens e ressignificando a manifestação musical de maneira descontextualizada.

A análise pós-colonial, *“dedica atenção meticulosa aos detalhes textuais, mas sempre vê essa análise como subsidiária ao projeto maior de pensar nas implicações da expressão cultural para a compreensão das relações de poder assimétricas e dos processos concomitantes de marginalização e difamação.”*⁵ (Born, e Hesmondhalgh, 2000, p.5). Isso significa que o estudo da música não pode se limitar ao som em si, mas deve considerar quem fala, quem escuta, quem lucra e quem é silenciado. A apropriação de elementos sonoros por grupos dominantes muitas vezes cria uma aparência de valorização cultural que, na verdade, camufla a continuidade das desigualdades estruturais herdadas do colonialismo.

⁴ As a whole, this field now subsumes a range of distinctive aims and methods: the analysis of literary works produced in colonizing countries and of how they treat, or ignore, the issue of colonization; the analysis of writing (and cultural production in general) about colonized countries, reflecting an increasing concern to expand the object of literary study beyond fiction, drama, and poetry; the analysis of writing that emerged from colonized countries during and after the formal colonial period; and scrutiny of the relations in the postcolonial period between Western theories, institutions, and intellectuals and those of the formerly colonized countries (including the implications of using poststructuralist critical method itself)

⁵ Postcolonial analysis, then, sets a fruitful example for music studies in that it pays meticulous attention to textual detail, but always sees such analysis as subsidiary to the larger project of thinking through the implications of cultural expression for understanding asymmetrical power relations and concomitant processes of marginalization and denigration.



Nesse sentido, a música pode ser tanto um campo de resistência quanto um instrumento de dominação. Certos gêneros musicais são desvalorizados não por suas qualidades musicais, mas por estarem associados a corpos racializados, femininos, pobres ou dissidentes. A marginalização do que se considera “popular” ou “folclórico” reflete critérios de valor atravessados por raça, classe, gênero e sexualidade.

A análise pós-colonial é, portanto, um campo ambicioso que coloca em primeiro plano as dinâmicas de poder racial e étnico nas relações culturais globais. Ela faz isso de forma histórica, por meio da análise dos discursos do colonialismo; busca compreender os legados e repercussões da cultura colonialista no mundo contemporâneo; e também se esforça para revelar como identidades e epistemologias características do Ocidente continuam sendo sustentadas pelos legados do racismo e do colonialismo.⁶ (Born e Hesmondhalgh 2000, p.6)

A análise pós-colonial não quer apenas estudar o passado, mas desvendar como o passado continua influenciando o pensamento da sociedade no presente. O pós-colonialismo revela os legados do imperialismo na contemporaneidade e questiona os valores epistemológicos que ainda estruturam o pensamento ocidental. Como propõe Walter Mignolo (2017), ao retomar Quijano, a “*Matriz Colonial de Poder*” não é uma estrutura fixa, mas uma rede de relações de poder que conecta aspectos como raça, gênero, classe, sexualidade, epistemologia que se sustentam mutuamente, ou seja, não são fatores que podem ser analisados isoladamente, mas que se reforçam e transformam em conjunto.

Para Catherine Walsh, por sua vez, propõe a interculturalidade como caminho possível para a superação dessas hierarquias. Para ela, trata-se de um projeto de transformação social, cultural e epistêmica que parte da pluralidade de saberes e da valorização dos povos historicamente marginalizados. Walsh explica que a interculturalidade é relacionada à “*geopolíticas de lugar e espaço, desde a histórica e atual resistência dos indígenas e dos negros, até suas construções de um projeto social, cultural, político, ético e epistêmico orientado em direção à descolonialização e à transformação*” (Walsh, C. 2009, p. 1) A interculturalidade não visa apenas à convivência entre culturas, mas à construção de um “mundo

⁶ Postcolonial analysis is thus an ambitious field that foregrounds the racial and ethnic power dynamics of global cultural relations. It does so historically, through analysis of the discourses of colonialism; it attempts to understand the legacies and repercussions of colonialist culture in the contemporary world; and it strives also to reveal how identities and epistemologies characteristic of the West continue to be underpinned by the legacies of racism and colonialism.



outro”, livre das imposições coloniais e orientado por uma ética da escuta, do reconhecimento e da justiça.

Sobre as Melodias Coletadas de Adrovaldo e Waldemar

Seria um erro reduzir a civilização da palavra falada simplesmente a uma negativa, “ausência do escrever”, e perpetuar o desdém inato dos letrados pelos iletrados, que encontramos em tantos ditados, como no provérbio chinês: “A tinta mais fraca é preferível à mais forte palavra”. Isso demonstraria uma total ignorância da natureza dessas civilizações orais. (Vansina, 2010, p.139)

A prática de transcrição musical, utilizada por folcloristas como Guarnieri, carrega implicações epistemológicas profundas: ao converter expressões orais, contextuais e performáticas em notação escrita ocidental, opera-se uma transformação que frequentemente invisibiliza aspectos centrais da música original, tais como sua função ritual, sua relação com o corpo, com a coletividade e com a ancestralidade. Nesse processo, a oralidade é frequentemente tratada como algo incompleto ou “primitivo”, o que reflete uma lógica colonial de superioridade do saber escrito. Assim, a transcrição musical, longe de ser neutra, é também uma prática de poder.

Adrovaldo e Waldemar foram responsáveis por compartilhar melodias marcadas por significados simbólicos, diretamente vinculadas aos coletivos religiosos dos quais faziam parte. Ambos ocupavam posições de destaque no candomblé, o que lhes conferia legitimidade e autoridade como detentores e transmissores desses saberes musicais ancestrais. No entanto, apesar de sua relevância cultural e espiritual, são mencionados apenas de forma sucinta nos capítulos iniciais da coleção de melodias registrada por Guarnieri e publicada no livro “*Melodias Registradas por Meios Não Mecânicos*”. Kilza Setti utilizou para a composição da canção “*Obialá Koro*” a Melodia nº 186 (Figura 4), e para “*Yemanjá-Otô*”, a Melodia nº 202 (Figura 5).



Figura 1 – Melodia nº186: OBIALÁ KÔRÔ (CANTO DE OGUM)

186
OBIALÁ KÔRÔ
(Canto de Ogum)

Bahia, capital

Candomblé (gege)

M^o ♩ = 80
Sólo (Como recitativo)
O - bi - a - lá kô - rô O - bi - a - lá kô - rô O - gum i - nhê a - ki -

M^o ♩ = 92
Coro
ta ko - rô ma - gi - bê o lo - wa - i ê dan dan

Not. n.º 198, Cod. n.º 3

Obialá kôrô
Obialá kôrô
Ogum inhê a kita kôrô
Magibê o lawai ê dan dan

Inf. n.º 35.

Fonte: ALVARENGA (1946) p. 173

Figura 2 – Melodia nº202: YEMANJÁ ÔTÔ

202
YEMANJÁ ÔTÔ

Bahia, capital

Candomblé (kêto)

M^o ♩ = 80
Yo - man - já ô - tô ba - ja - rê ô y - á ô - tô ba - ja - rê

Atabaques
ô Ye - man - já ô - tô ba - ja - rê ô y - á ô - tô ba - ja - rê ô

Not. n.º 360, Cod. n.º 5

Yemanjá ôtô bajarê
ô yá ôtô bajarê
Ô Yemanjá ôtô bajarê
ô Yemanjá ôtô bajarê ô

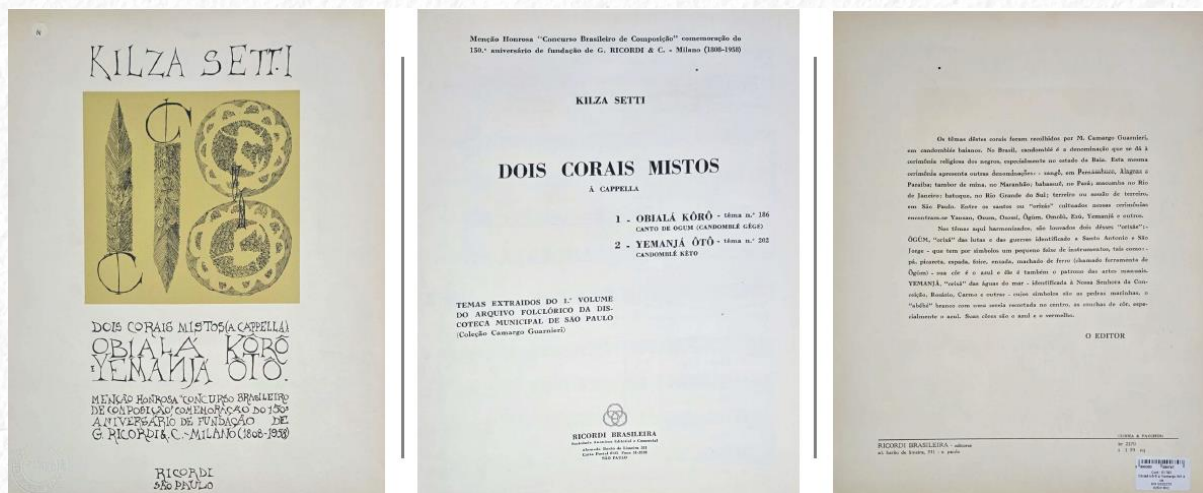
“Yá quer dizer: Mãe.”

Inf. n.º 37.

Fonte: ALVARENGA (1946) p. 181

A ausência de referência a Adrovaldo e Waldemar na publicação de Setti, apesar de suas contribuições essenciais à preservação e circulação das melodias utilizadas, revela um padrão recorrente de silenciamento nas práticas de documentação e apropriação do conhecimento. Esse apagamento não é casual: ele se inscreve em um sistema de poder que historicamente legitima certos saberes em detrimento de outros.

Figura 5 – “Dois Corais mistos: Obialá Koro Yemanjá Oto” de Kilza Setti



Fonte: Ricordi Brasileira, São Paulo/SP, 1958

Pela ótica decolonial, o folclorismo, ao captar expressões culturais populares e religiosas sem reconhecer os sujeitos que as sustentam bem como ao utilizar de técnicas de transcrições musicais para melodias de tradições orais, revela-se como vetor da colonialidade do saber, ou seja, da manutenção de hierarquias entre epistemologias ocidentais e os saberes oriundos de tradições orais, indígenas ou afrodescendentes. Ao não nomear os transmissores das melodias, o discurso folclorista reafirma a ideia de que o conhecimento só adquire validade quando é sistematizado por agentes externos, geralmente brancos, letrados e institucionalmente autorizados. A análise dessa omissão, permite problematizar o modo como as relações entre pesquisador e os nomeados “informantes” continuam atravessadas por lógicas coloniais que desvalorizam a autoria de coletivos marginalizados e a agência epistêmica dos sujeitos subalternizados.

Conclusão

Embora seja impossível alterar o passado, é possível analisar o presente com discernimento e ajustar nossas ações visando a construção de um futuro mais equitativo. Esta reflexão não tem o propósito de desmerecer o trabalho realizado pelos folcloristas responsáveis pela coleta das melodias de Adrovaldo Martins dos Santos e Waldemar Ferreira dos Santos, tampouco de minimizar a importância do acervo reunido para o registro e valorização da diversidade cultural brasileira. Contudo, é relevante reconhecer que esse processo ocorreu em um contexto permeado por hierarquias coloniais de conhecimento, nas quais os verdadeiros autores das melodias receberam reconhecimento limitado, tanto nos registros quanto no âmbito acadêmico.

Ao analisar práticas de coleta e apropriação musical a partir de uma perspectiva decolonial, é evidente que a produção de conhecimento está atravessada por relações de poder. A música, longe de ser um campo neutro, pode tanto servir à manutenção de estruturas de dominação quanto funcionar como espaço de resistência. Ressignificar o papel das vozes historicamente silenciadas, como as de Adrovaldo, Waldemar e tantos outros, é um passo essencial para repensarmos nossas práticas de pesquisa, ensino e criação artística.

Referências Bibliográficas:

ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1946.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (Orgs.). *Western music and its others – difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press, 2000.

CALIL, Carlos Augusto. *Viagem pessoal e missão institucional*. In: ANDRADE, Mário de. *Missão de Pesquisas Folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste (1938)*. São Paulo: SESC; Centro Cultural São Paulo, 2006. p. 11–13.

CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO. Divisão de Bibliotecas. *Discoteca Oneyda Alvarenga: acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935 - 1938*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000. 304 p. ISBN 85-86196-10-X.



KI-ZERBO, Joseph et al. *História Geral da África* – Vol. I – Metodologia e pré-história da África. Unesco, 2010.

MIGNOLO, Walter. *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. Trad. Marco Oliveira. RBCS, v. 32, n. 94, jun. 2017. p. 1-18. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200608.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2025.

RODNEY, William. *Apropriação cultural*. São Paulo: Pólen, 2019. 208 p. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro). ISBN 978-85-98349-96-1.

SANTOS, Adrovaldo Martins dos. *OBIALÁ KÔRÔ (Canto de Ogum)*. Melodia nº 186. In: ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1946. p. 173.

SANTOS, Waldemar Ferreira dos. *YEMANJÁ ÔTÔ*. Melodia nº 202. In: ALVARENGA, Oneyda. *Melodias registradas por meios não mecânicos*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1946. p. 181.

SETTI, Kilza. *Dois corais mistos: Obialá Koro Yemanjá Oto*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1958.

VANSINA, Jan. *Tradição oral e suas metodologias*. In: KI-ZERBO, Joseph et al. *História Geral da África* – Vol. I – Metodologia e pré-história da África. Unesco, 2010.

