



**Pretagógicas musicais: perspectivas afrodiaspóricas sobre o espetáculo
*Afrobarroco em Palestra Musical - O canto dos recuados de Mateus Aleluia***

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: Música e Pensamento Afrodiaspórico

Theisy Kelly P. do Nascimento

UFBA

Theisynascimento@ufba.br

Marcos dos Santos Santos

UFRB

Marcos.santos@ufrb.edu.br

Resumo. Em contraponto às perspectivas analíticas centradas na tradição musical ocidental, que historicamente invisibilizam outros saberes sonoros, este trabalho aponta para aspectos relacionais na obra de Mateus Aleluia que revelam processos de interdependência, circulação e resignificação sonora comuns à diáspora africana. O espetáculo "Afrobarroco em palestra musical – O Canto dos Recuados", transmitido pelos canais no YouTube da TV UFRB e da Sanzala Artística Cultural, será apreciado à luz da Poética da Relação de Édouard Glissant, com a contribuição de Victória Conceição. A abordagem é bibliográfica e contribui para a elaboração de narrativas contra-coloniais a partir de práticas musicais afrodiaspóricas, bem como para a amplificação de perspectivas pedagógicas a partir dessas musicalidades.

Palavras-chave. Afrobarroco; Mateus Aleluia; Poética da Relação; Diáspora africana

**Musical pretagógicas: afrodiasporic perspectives on Mateus Aleluia's performance
*Afrobarroco em Palestra Musical - O canto dos recuados***

Abstract. In counterpoint to analytical perspectives centered on the Western musical tradition, which have historically rendered other sonic forms of knowledge invisible, this work points to relational aspects in Mateus Aleluia's oeuvre that reveal processes of interdependence, circulation, and sonic resignification common to the African diaspora. The performance Afrobarroco em palestra musical – O Canto dos Recuados, broadcast on the YouTube channels of TV UFRB and Sanzala Artística Cultural, will be examined in light of Édouard Glissant's Poetics of Relation (2021), with the contribution of Conceição





(2025). The approach is bibliographical and contributes to the development of counter-colonial narratives based on Afrodiasporic musical practices, as well as to the expansion of pedagogical perspectives grounded in these musicalities.

Keywords. Afrobarroco; Mateus Aleluia; Poetics of Relation; African diaspora.

Introdução

Ao me aproximar do pensamento afrodiaspórico¹ pude compreender que a música popular brasileira, nesse enfoque, se configura como um espaço de articulação entre os valores civilizatórios africanos e a experiência de hibridismo cultural própria da diáspora africana. Esses valores expressam uma cosmopercepção conectada à esfera matriarcal, uma vez que estruturam uma identidade pautada nas formas de vida e vivência.

A expressão artística da diáspora não pode ser pensada a partir de categorias monoculturais. Ainda que falemos em unidade cultural africana na diáspora, essa unidade se manifesta, por seu caráter relacional, por meio da diversidade e da diferença. A música negra revela tanto a unidade do pensamento africano quanto a pluralidade do “eu criativo negro”. Paul Gilroy, em “O Atlântico Negro” contribui para compreendermos essa dimensão rizomática:

“As tensões produzidas por tentativas de comparar ou avaliar formações culturais negras divergentes podem ser resumidas na seguinte questão: como devemos pensar criticamente os produtos artísticos e os códigos estéticos que, embora possam ser rastreados até um local distinto, têm sido alterados seja pela passagem do tempo, seja por seu deslocamento, reterritorialização ou disseminação por redes de comunicação e troca cultural? [...] Esse deslocamento fundamental da cultura negra é particularmente relevante na história recente da música negra que, produzida a partir da escravidão racial que possibilitou a moderna civilização ocidental, passou a ocupar posição central em suas culturas populares” (GILROY, 2001, p. 170).

Nascido em Cachoeira, integrante d’Os Tintoões e artista de trajetória solo marcada por cerca de vinte anos em Angola, Aleluia elabora uma musicalidade atravessada pelo uso ritual da palavra e pela experiência religiosa e política, atuando em projetos de pesquisas musicais, audiovisuais documentais e performáticos, com formatos diversos, como podcast e palestras musicais.

¹ A partir das leituras de Luan Sodré Souza; Marcos dos Santos Santos; Angela Lühning, Leda Maria Martins, entre outros.





Através da apreciação da gravação no YouTube do espetáculo “Afrobarroco em palestra musical - o canto dos recuados”, este trabalho investiga os aspectos relacionais de interdependência, circulação e recombinação presentes na musicalidade de Mateus Aleluia. O espetáculo foi transmitido em 20 de novembro de 2021, no contexto do Novembro Negro, pelos canais da TV UFRB e da Sanzala Artística Cultural. Nessa edição, a voz e o violão de Aleluia são acompanhados pelo piano do maestro Ubiratan Marques. A instrumentação do espetáculo inclui percussão e quarteto de cordas.

Ao afirmar que o culto é “o grande mantenedor de uma cultura”, Aleluia se conecta ao legado do candomblé. Ao recordar sua formação musical em Cachoeira, o artista afirma que mesmo quem não participava formalmente do candomblé era culturalmente formado por ele, uma vez que o culto se estrutura pela música. Conforme descreve em “Nós somos Afrobarroco” e declara em diversas outras entrevistas:

Essa melodia entrava pelos canais da espontaneidade. Dizíamos: Sim! Ouvíamos a resposta: Você não entrava em uma escola de música para aprender aquele ritmo. O ritmo entrava... é que entrava dentro de você. De manhã aquilo passava, todo mundo ia para suas casas. E o que lhe acordava? O sino da igreja católica. Você sai de uma influência do candomblé e entra outro canto que é o canto católico (ALELUIA, 2021 p. 57 - 58)

Podemos observar que em sua formação musical há a coexistência de regimes religiosos e sonoros distintos que influenciam sua musicalidade. Embora distintos, são aproximados pela expressão cultural do território e por sua paisagem sonora. Coexistem, ainda que essa coexistência não seja lida como mistura pacífica, mas como campo de negociação, conflito, adaptação, resistência e reinvenção.

Neste trabalho, a música é compreendida como prática atravessada por afetos, cosmopercepções, religiosidades e modos de fazer musical que tensionam modelos coloniais de formação e análise. Conforme Souza, Santos e Santos (2021), práticas musicais afrodiaspóricas produzem experiências educativas emancipatórias a partir de epistemologias pluriversais.

A noção de “ser mandinga”, discutida por Santos (2017), auxilia na compreensão do caráter relacional das práticas musicais afrodiaspóricas: “as negociações tecidas pela linguagem musical afrodiaspórica na América Latina ante as adversidades ideológicas eurocentradas, foram também permeadas pela maneira mais mandinga possível de ser” (Santos, 2017, p. 6).

Ao tratar dessa forma de pensar e atuar no universo musical, propomos o neologismo “Pretagogingas”, presente no título deste trabalho. Acreditamos que a ginga expressa o aspecto



relacional da cultura afrodiaspórica; reveladora de uma estratégia pedagógica de continuidade do povo negro.

A pesquisa inscreve-se no campo da etnomusicologia ao propor uma análise que recorre aos aspectos extramusicais para abordagem e compreensão dos aspectos musicais; utilizando-se de enquadramento multidisciplinar, como proposto por Santos (2023), Souza (2022) e Lühning (2024); visto que, em pesquisa musical “o pensamento disciplinar não atende ao fenômeno em si” (Souza, 2022, p. 184).

Metodologicamente, adota-se abordagem qualitativa, bibliográfica, articulada a análise do material audiovisual. O trabalho organiza-se em três seções: a primeira apresenta as epistemologias que orientam a pesquisa; a segunda introduz a paisagem sonora e cultural de Cachoeira como dimensão formativa da escuta e a terceira descreve e analisa o espetáculo a partir do pensamento mobilizado.

Em relação: a diáspora africana e o caráter aberto da identidade

A diáspora africana, constituída por deslocamentos forçados e recomposições culturais, tensiona a identidade como forma fixa. Nas rotas do Atlântico, sob violência colonial, cosmologias e práticas musicais foram reimaginadas e reescritas. Desse processo resultaram identidades híbridas constituídas no contato entre diversos povos que buscaram preservar suas memórias afetivas e culturais, utilizando como estratégia a atualização.

Glissant (2021) formula a Relação como campo de produção da existência que emerge sob a condição da opacidade, ou seja, ainda que em relação, o outro preserva uma dimensão que não se deixa traduzir integralmente. De acordo com esse pensamento, a relação fundadora com o Outro se configura como totalidade aberta, ilustrada pela “imagem do rizoma que leva a entender que a identidade não está mais somente na raiz, mas também na Relação” (Glissant, 2021, p. 42). A *Poética da Relação* defende que o pensamento do Outro só deixa de ser dual quando as diferenças são reconhecidas sem serem convertidas em desvantagem ou domínio (Glissant, 2021, p. 41).

No capítulo “De um Barroco Globalizado”, Glissant contribui para esse trabalho ao deslocar o barroco de categoria da história da arte para maneira de viver a unidade-diversidade do mundo. Esse barroco “não se presta a nenhuma referência, à qual se oporia. Seu desvio é sua única norma, ou, se preferirmos, sua natureza primeira” (Glissant, 2021, p. 64). O desvio



barroco favorece contornamento, proliferação e totalidade sempre recomeçada (Glissant, 2021, p. 105-106).

Nós afrodiaspóricos

Hall (2006) desloca a identidade do campo da essência para compreendê-la como posicionamento em formações discursivas e relações de poder. A tradição, nesse contexto, aparece como narrativa produzida social e politicamente, operando como campo vivo de elaboração.

Para Gilroy (2001), a diáspora desloca a identidade do eixo da origem para relações translocais, visto que, a experiência diaspórica constitui-se por deslocamentos, rupturas e recombinações, nas quais o pertencimento se ancora em circuitos de circulação cultural, política e estética. Dessa forma, a diáspora “perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento” (Gilroy, 2001, p. 18). Glissant nomeia essa condição de Errância e afirma que “o pensamento da errância é uma poética”, e “o dito da errância é o da Relação” (Glissant, 2021, p. 42). Quando Mukuna (2006) chama atenção para a contribuição bantu na música popular brasileira, alerta que as estruturas são reinscritas em regimes simultâneos de continuidade e transformação.

A identidade afirmada dos povos colonizados precisou lutar contra processos de niilificação, mas, segundo Glissant, o trabalho contra-colonial consiste em ultrapassar esse limite. Consideramos que a proposição de Glissant encontra ressonância na cosmopercepção bakongo, conforme Fu-Kiau, em tradução de Santos (2019), para a qual existir implica participar de um campo de forças de emissão, recepção, retorno e ressonância.

Travessias transatlânticas: entre o culto e a cultura

Antes que o tráfico atlântico se consolidasse, o Reino do Congo já participava de contatos políticos, religiosos e culturais com Portugal. Souza (2014) mostra que as categorias religiosas mobilizadas entre portugueses e congoleses foram interpretadas por repertórios culturais específicos. Um dos exemplos que a autora traz é o de que na cosmopercepção bakongo, a existência organiza-se pela distinção entre ku nseke e ku mpêmba, mediados pela Kalunga, a fronteira entre mundos que se apresenta no mar, meio de conexão entre níveis da existência (Macgaffey, 1986 *apud* Souza, 2014). Por essa razão, o simbolismo do batismo e a travessia marítima foram considerados como trânsito entre esses planos.



Artefatos católicos como a cruz, integram circuitos de força reconhecidos no horizonte congolês; a pedra cruciforme associada ao batismo de Nzinga-a-Nkuvu simboliza a circularidade da vida e a comunicação com o mundo dos mortos (Souza, 2014). Portanto, o catolicismo africano define-se pela incorporação de elementos cristãos segundo referenciais centro-africanos. Iyanaga ajuda a pensar o “catolicismo popular” no Recôncavo da Bahia como elaboração resultante das práticas reiteradas de relação entre matrizes religiosas (Iyanaga, 2016, p. 14). A não distinção entre o sagrado e o profano demonstra, na realidade, a sacralidade da totalidade aberta do mundo; da vida em comunidade e em movimento através da relação. Essa dimensão aparece nas devoções domésticas, nas festas de largo, novenas, carurus e sambas; que fazem da devoção experiência compartilhada. A festa faz parte da obrigação ritual, e no contexto da festa, a música.

Cachoeira como matriz de escuta de um Afrobarroco que navega

A paisagem sonora, nesta abordagem, opera como categoria de escuta para compreender as relações entre sonoridade, território, memória, oralidade, formação e experiência cultural; corresponde ao ambiente acústico em sua dimensão histórica e sensível. A música registra sons do passado e transformações nos hábitos de escuta (Schafer, 2011). A escuta pode ser compreendida como prática por meio da qual os sujeitos percebem, interpretam e atribuem sentido ao mundo sonoro. A auralidade, nesse sentido, não designa apenas o ato fisiológico de ouvir, mas os modos pelos quais a escuta participa da produção de conhecimento.

A contribuição de Ochoa Gautier permite deslocar a escuta de uma percepção imediata para um regime histórico de produção de conhecimento. Ao discutir as “técnicas auditivas”, a autora mostra que aquilo que passa a ser reconhecido como expressão sonora válida depende de práticas de escuta que transformam sons em objetos legíveis da cultura expressiva (Ochoa Gautier, 2014). Essa perspectiva impede que a oralidade seja tratada apenas como oposição à escrita, pois demonstra que essas categorias são produzidas em meio a disputas de poder. Interessa, portanto, perceber como determinadas sonoridades são ouvidas, legitimadas, traduzidas ou silenciadas, sobretudo em contextos atravessados pela colonialidade.

A escuta, nesse sentido, é pensada a partir da capacidade do som de produzir imagens, deslocando a noção de imagem do domínio exclusivamente visual para um campo sensorio mais amplo que envolve a criação narrativa. Iazzetta (2016), compreende a imagem como aquilo que representa algo por analogia, semelhança ou figuração, o que permite pensar o som



como forma de apresentação acústica de fontes, ambientes, eventos e memórias. O autor destaca que aprendemos a escutar e interpretar imagens sonoras assim como aprendemos a ver e interpretar imagens visuais. A escuta, portanto, não capta apenas sons isolados, mas constrói significados, relações entre fonte, espaço e contexto. Desse modo, escutar não significa receber passivamente estímulos acústicos, trata-se de uma ação imaginativa, cognitiva e criativa.

Sons estuários: Cachoeira, rio, baía

O rio Paraguaçu integra um sistema hidrográfico, histórico e simbólico que conecta Cachoeira e São Félix à Baía de Todos os Santos, tornando o rio símbolo da condição liquefeita da Relação. Serra e Vatin (2011) definem o Recôncavo como “fantástica encruzilhada de povos e civilizações” e “berço histórico e cultural da nação brasileira” (Serra; Vatin, 2011, p. 472). Nesse contexto, o território é definido como importante espaço de circulação, conflito, coexistência e reinvenção cultural, atravessado por práticas religiosas, musicalidades e matrizes diversas.

Segundo esses autores, Cachoeira é marcada pelo vínculo com o Paraguaçu que a conecta não só a outras cidades do Recôncavo, como às suas próprias águas e aos ritos públicos ligados a elas. Essa geografia não atua como pano de fundo na formação da identidade; participa da organização de práticas devocionais, deslocamentos coletivos e formas públicas de sonoridade. As oferendas a Iemanjá no cais de Cachoeira, por exemplo, evidenciam essa relação, com seus xirês a céu aberto e as oferendas conduzidas à Pedra da Baleia.

A Festa de Nossa Senhora da Boa Morte é uma das muitas expressões culturais que compõem o aspecto relacional da paisagem sonora de Cachoeira. Trata-se de uma devoção católica realizada por mulheres negras ligadas ao culto dos orixás e voduns, com sentidos associados a ritos ancestrais jejes e nagôs. A Irmandade da Boa Morte, existente em Cachoeira desde 1823, é constituída por mulheres simultaneamente católicas e adeptas do candomblé.

É nessa paisagem, onde regimes sonoros coexistem sem se anularem, que Mateus Aleluia elabora sua obra musical; a partir de uma escuta formada no contato com sonoridades ligadas à religiosidade, à oralidade e às práticas culturais da cidade. Trata-se de situá-lo como sujeito que transforma experiência territorial em pensamento musical. Sua experiência formativa pautada na escuta desse território é o que o faz afirmar que não se entrava em uma escola de música para aprender; “o ritmo entrava” (Aleluia, 2021).



Segundo Conceição (2025), foi com a entrada de Aleluia, que o grupo Os Tintoões incorporou em sua musicalidade uma imagem sonora que delineia a relação da música ocidental com as tradições musicais dos povos africanos e indígenas, como o samba de roda e o samba de caboclo. Vale ressaltar que essa articulação relacional entre matrizes e gêneros constitui uma elaboração anterior à nomeação do Afrobarroco, conceito utilizado por Mateus Aleluia para batizar uma estética musical que ultrapassa o plano acústico. Oliveira Pinto (2004) auxilia essa compreensão ao descrever as musicalidades afrodiaspóricas como manifestações que articulam não apenas música, mas confluências entre formas de vida e pensamento.

Conceição (2025) ao abordar o sentido de ancestralidade para Mateus Aleluia registra essa percepção a partir de uma compreensão circular do tempo, capaz de utilizá-la como “tão antiga e ao mesmo tempo tão presente” (Aleluia *apud* Conceição, 2025, p. 19). Mateus Aleluia transforma a experiência territorial em linguagem musical, não só por cantar Cachoeira, a Bahia e o Recôncavo nas letras de suas canções, mas também por fazer sua música soar como referencial a essa paisagem sonora.

Aleluia viveu em Angola cerca de vinte anos, realizando, segundo Conceição (2025), pesquisas artístico-culturais com seu parceiro Dadinho. É importante considerarmos esse percurso ao pensarmos suas referências linguísticas, musicais e religiosas e o diálogo delas com seu lugar de origem e retorno. Na canção “Homem! O Animal Que Fala”, os primeiros versos dizem: “Cachoeira / Foi de Luanda que entendi sua realidade / Olhem pra mim, sou de Cachoeira / Penso, falo, canto e sou sua liberdade”.

Nesta terra afrobarroca, onde cantam os recuados

Antes de se tornar conceito explicitado por Aleluia, o Afrobarroco enquanto prática musical relacional opera desde o território, atualizando-se na dinâmica do tempo e da vida em projeto musical. Na carreira solo, essa elaboração conceitual é registrada nos álbuns Cinco Sentidos (2010), Fogueira Doce (2017), Olorum (2020), Afro canto das Nações (2021) e Mateus Aleluia (2025). A reprodução de células rítmicas de matriz africana por meio da centralidade percussiva do violão é uma forte marca de consolidação dessa poética de recombinação.

O espetáculo “Afrobarroco em palestra musical – O canto dos recuados” toma a materialidade cênico-sonora como espaço de produção e reprodução pedagógica do conhecimento. Sua forma lítero-musical organiza oralidade, escuta, dramaturgia, memória histórica e intervenção política por meio da música e da palavra.



No espetáculo, antes que o palco seja revelado, a voz em off de Aleluia convoca a imagem de Aimé Césaire e declama: “Falo de milhões de homens em quem deliberadamente inculcaram o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a prostração, o desespero, o servilismo”. A palavra ingressa como acontecimento poético-performático e político na cena musical.

A palestra musical articula música e narrativa verbal em gesto performático constituído por corporeidade, dramaturgia e referenciais sonoros e discursivos. A Relação assume forma de prática musical situada no pensamento contracolonial: materiais heterogêneos entram em contato com suas diferenças, tensões e marcas de pertencimento, como a música de concerto e aquelas próprias das populações negras de terreiro .

Leda Maria Martins compreende a performance afrodiaspórica como regime de inscrição de saberes, no qual corpo, voz, gesto, canto e dança atuam como tecnologias históricas de transmissão. No espetáculo, essa inscrição ocorre na alternância entre canto e fala, sintetizada no verso da canção: “no falar cantei, no cantar também falei”. A oralitura designa inscrições culturais grafadas não só na voz e suas modulações, como também no corpo, no gesto, na música e na performance (Martins, 2021).

Em “Ogum Pá” e “Filho de Rei”, canto, declamação, piano e sustentação rítmico-harmônica do violão convertem a canção em ato de afirmação. O rosto densifica a palavra, o violão expande harmonia em percussão, o piano comenta a linha vocal e as cordas ampliam a espessura dramática. No espetáculo, ao introduzir o conceito de Afrobarroco, Aleluia narra a formação cultural do Brasil pela presença indígena, pela chegada dos portugueses e pela vinda forçada de africanos, conectando essa constituição do perfil político-cultural brasileiro às leis nº 10.639/2003 e nº 11.645/2008, inserindo o espetáculo no debate sobre o ensino de história e cultura afro-brasileira, africana e indígena.

Conceição associa a “confraria dos recuados” aos grupos formados nas alianças entre indígenas e africanos, afastados das estruturas coloniais de poder e produtores de modos próprios de existência. Como vimos na introdução deste trabalho, na lógica da ginga, recuar não significa desaparecer; significa preservar força, reorganizar a existência, sustentar saberes em condição adversa e retornar.

Musicalmente, o Afrobarroco constitui-se pela relação entre procedimentos polifônicos e princípios polirrítmicos. Conceição define a polifonia como sobreposição de linhas melódicas relativamente independentes e a polirritmia, na obra de Aleluia, como coexistência de padrões rítmicos referenciados em tradições de matriz africana. No espetáculo analisado, piano, cordas



e voz aproximam-se de uma lógica polifônica, enquanto agogô, tambor e o violão sustentam células que ampliam a densidade polirrítmica.

No discurso, o espetáculo desloca a memória colonial das caravelas para uma paisagem sonora instaurada pelos tambores. Quando Aleluia narra “depois que passaram as caravelas, chegaram os tambores”, as caravelas inscrevem a violência colonial como princípio formador, enquanto os tambores instauram a pluralidade da presença africana nesse princípio. Aleluia afirma: “nós somos o povo do canto e da dança que revigoramos nossos pés em contato com o rude chão”.

A musicalidade afrodiaspórica opera através do Afrobarroco como produção de conhecimento: faz ouvir uma Bahia onde o abismo imposto pela colonialidade é reorganizado por práticas cosmológicas de reinvenção do mundo.

Barca aberta: considerações

Seguirei me relacionando com autoras e autores que auxiliem a pensar os temas propostos nesta análise e continuarei ouvindo, com atenção demorada, Seu Mateus Aleluia. Por ora, estabeleço considerações parciais sobre o que pude elaborar até aqui.

No discurso de Aleluia, o Afrobarroco evoca a Relação como composição do diverso: tudo está no mundo, é do mundo e atua em cada lugar à sua maneira, sendo reconhecido sem ser totalmente apreendido. À luz de Glissant, essa paisagem sonora constitui-se como Totalidade-mundo em movimento, feita de rastros, retornos, confluências e opacidades.

A Relação se dá quando um signo sonoro, reconstrói história e redesenha paisagens, atravessando os séculos, gerando afeto e pertencimento: deixa de ser apenas isto ou aquilo para tornar-se um novo revelado, relançado no abismo do desconhecido e parido de volta à terra pelo ventre da barca errante do tempo. O sino, em copresença com o tambor - como cantado na canção “Bahia Bate o Tambor” - já habitou outras esferas do ser-sino que reconhece o tambor. Por exceder, na totalidade-mundo, uma única liturgia, passa a soar na trama afrobarroca reconhecido ainda que não totalmente apreendido. A água, berço de retornar, não apenas caminha - como afirma Aleluia no espetáculo - ela também faz caminhar a barca que leva e traz as referências ao abismo do ser.

O violão, ao reproduzir células rítmicas oriundas de matrizes plurais, reconhece a madeira como corpo enraizado que ressoa rizomaticamente o som do tambor, conectado ao pulso rítmico da terra, ainda que por formas organológicas distintas. A voz, entre canto e





palavra, faz circular memória, história e atuação política no gesto e na expressão facial do griô que conta e canta as histórias que a comunidade precisa lembrar, ainda que ele já não tenha mais esse nome, ainda que nunca o tenha tido. O Afrobarroco opera como campo relacional de signos heterogêneos. Esses materiais atualizam a identidade sonora como memória re combinada no tempo.

As pretagogingas musicais surgem, nesse contexto, como operação dessa forma de pensamento pedagógico musical. A ginga atua como inteligência relacional que avança, recua, contorna, transforma e retorna. O “recuado” adquire espessura política e performática: preserva saberes, sustenta opacidades, reorganiza memórias e ressurgem como força criadora e criativa. O canto dos recuados possibilita, pela oralidade e pela escuta, a reinscrição de sujeitos, territórios e práticas sonoras empurrados para as margens das narrativas oficiais.

A musicalidade afrobarroca de Mateus Aleluia elabora processos relacionais pela interdependência entre matrizes diversas, pela circulação entre religiosidades e culturas e pela recombinação de materiais sonoros, discursivos e performáticos. O Afrobarroco aparece não só como formulação discursiva do artista, mas como método de organização musical do pensamento afrodiaspórico em confluência com princípios filosóficos centro (*Nzila*) e ocidental (*Exú*) africanos: uma maneira de permanecer em movimento.



Referências

AFROBARROCO em palestra musical: O Canto dos Recuados. Mateus Aleluia (compositor). Mateus Aleluia (intérprete, voz e violão); Ubiratan Marques (intérprete, piano). [S. l.]: TV UFRB; Sanzala Cultural, 2021. 1 vídeo online. Transmitido pelos canais no YouTube da TV UFRB e da Sanzala Cultural em 20 nov. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oa1nzmZkVHc>. Acesso em: 2 jun. 2026.

ALELUIA, Mateus; LOBO, Jade Alcântara. *Nós somos o Afrobarroco*. In: MARCON, Clarice Lis; SILVA, Fábio Alex Ferreira da; SANTOS JUNIOR, Luiz Carlos Silva dos; et al. (org.). *Revista Odú: contracolonialidade e oralitura*. Ilhéus: FUNCEB, 2021.

CONCEIÇÃO, Victória Marques. *Os discursos de Afrobarroco na obra musical de Mateus Aleluia*. 2025. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2025.

CONCEIÇÃO, Victória Marques; SOUZA, Luan Sodré de. *Os discursos de Afrobarroco no pensamento e obra de Mateus Aleluia: perspectivas e possibilidades para pensar música e educação musical afrodiaspórica*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 2023. Anais...

Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1793/public/1793-7875-1-PB.pdf. Acesso em: 8 ago. 2025.

GAUTIER, Ana María Ochoa. *Aurality: listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Durham; London: Duke University Press, 2014.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

IAZZETTA, Fernando. *A imagem que se ouve. Culturas Sonoras*. São Paulo: ECA/USP, 2025. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003283091.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2026.

IYANAGA, Michael. *Alegria é devoção: sambas, santos e novenas numa tradição afrodiaspórica na Bahia*. 2022.

LÜHNING, Angela. (Re)pensando a formação e atuação profissional de etnomusicólogos/as. In: CARVALHO, Tiago de Quadros Maia; OLIVEIRA, Mário André Wanderley; SANDRONI, Carlos (org.). *Desafios para a consolidação da etnomusicologia no Nordeste*. São Paulo: Dialética, 2024. p. 85–121.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.



MUKUNA, Kazadi wa. Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

PINTO, Tiago Oliveira. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África, [S. l.]*, n. 22-23, p. 87–109, 2004. Disponível em: <https://revistas.usp.br/africa/article/view/74580>. Acesso em: 02 jun. 2026.



SANTANA NEVES, Tiganá. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau*. 2019. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANTOS, Marcos dos. *Apontamentos para um estudo do significado musical na obra de Tiganá Santana*. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PSICOLOGIA DA MÚSICA E EDUCAÇÃO MUSICAL (SENAPEM), 1., 2016. Anais... Disponível em: <https://www.musica.uefs.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=18>. Acesso em: 8 ago. 2025.

SANTOS, Marcos dos. *Diáspora sonora na América Latina: a ancestralidade como elo*. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 2017. Anais... Disponível em: <https://cult.ufba.br/enecult/programacao.../anais/>. Acesso em: 8 ago. 2025.

SANTOS, Marcos dos. *Epistemologias negras e os estudos musicais: abordagens, questionamentos e proposições em torno do campo etnomusicológico*. In: DÖRING, Katharina; CONRADO, Margarete (org.). *Artes musicais africanas na diáspora: corpos, vozes, ritmos e sonoridades em movimento*. São Paulo: Dialética, 2023.

SANTOS, Marcos dos; LÜHNING, Angela. *Perspectivas descoloniais e os estudos da música de matriz africana: aproximações possíveis*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CULTURA, LINGUAGENS E TECNOLOGIAS DO RECÔNCAVO, 2017. Caderno de resumos. Disponível em: <http://www.enicecultufpb.org/arquivos/caderno-resumos-I-enicecult.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2025.

SERRA, Ordep; VATIN, Xavier. *Manifestações culturais no Recôncavo da Baía de Todos os Santos*. In: CAROSO, Carlos; TAVARES, Fátima; PEREIRA, Cláudio (org.). *Baía de Todos os Santos: aspectos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 439-480.

SOUZA, Luan S.; SANTOS, Marcos; SANTOS, Valnei Souza. *Experiências educacionais africanas na diáspora e experiências afrodiaspóricas na educação: diálogo de saberes desde as práticas culturais*. *Revista Brasileira de Educação do Campo*, v. 6, 2021.

SOUZA, Luan Sodré de. *Os estudos das práticas musicais afrodiaspóricas: uma reflexão sobre como dizem que temos que ser*. In: SANTOS, E. S.; SODRÉ, L.; SANTOS, M. (org.). *Música e pensamento afrodiaspórico*. Salvador: Diálogos Insubmissos, 2022.

SOUZA, Luana Mayer de. *Catolicismo e poder no Reino do Congo do século XVI*. Anos 90 – *Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, v. 21, n. 40, p. 51–63, dez. 2014. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002729360>. Acesso em: 24 abr. 2026.

VAINFAS, Ronaldo; SOUZA, Marina de Mello e. *Catolização e poder no tempo do tráfico: o Reino do Congo da conversão coroada ao movimento antoniano, séculos XV-XVIII*. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 95-118, 1998.