

Uma análise histórica das influências da cultura dos povos de matriz africana sobre a identidade musical brasileira

VALDEMAR JOSÉ DOS SANTOS FILHO\*

## 1. Origens

Segundo (HARRIS; 2010, p. 135.), “a tomada de Ceuta pelos portugueses, em 1415, inaugurou a era de penetração europeia no continente africano. Em 1435, os portugueses alcançaram o Senegal e, em 1483, o Congo.” Ainda, segundo o mesmo autor, a partir de 1441, houve deportação de africanos para Lisboa, marcando assim o prelúdio da imigração forçada de africanos, ou seja, do tráfico negreiro que continuaria até a época moderna.

O professor de História da Universidade John Hopkins de Baltimore, Franklin Knight, afirma que em virtude de sua amplitude, a imigração forçada dos africanos rumo às Américas, ao Oriente Médio e à Europa, constituiu um dos acontecimentos dominantes da História da África e do Mundo.

Segundo (ROSA; 2008, p. 5.), foram trazidos, escravizados, para o Brasil, mais de quatro milhões de africanos oriundos de vários reinos e monarquias tribais.

Da Região Sudanesa, vieram os Edos ou Binis do Reino de Benin (que existiu onde hoje é a Nigéria), os Fons do Reino de Daomé (onde hoje se localiza a República do Benin), os Iorubas do Império de Oyó, vizinho à oeste do Reino de Benin (portanto também localizado onde hoje é a Nigéria).

O território da Região Sudanesa, segundo (CASTRO; 2005, p. 37–38.), compreende os países “localizados ao longo da costa atlântica ocidental africana, que vai do Senegal até o Golfo de Benim, na Nigéria”: Senegal, Gâmbia, Guiné Bissau, Guiné Conacri, Serra Leda, Libéria, Burquina-Fasso, Costa do Marfim, Gana, Togo, Benim e Nigéria.

Da Região Banta, área abaixo da linha do equador, vieram principalmente, de Angola e do Congo, os povos Bantos.

Sobre os povos Bantos, Yeda Pessoa de Castro, diz o seguinte:

*(...) Para o Brasil, entre outras evidências, sua importância histórica reflete-se nos autos populares denominados de Congos e Congadas, que tem larga distribuição geográfica no país e nos quais se guarda a lembrança do Manicongo, título que era atribuído aos Reis do Congo (...)* (CASTRO; 2005, p. 35.)

---

\* FACULDADE SUMARÉ – São Paulo / SP.

Autor: Valdemar José dos Santos Filho, 2013. Orientação de Pesquisa / Iniciação Científica: Professora Doutora Silene Ferreira Claro.

O território da Região Banta, segundo (CASTRO; 2005, p. 25.), engloba países da África Central, Oriental e Meridional: República Centro-Africana, Camarões, Guiné Equatorial, Gabão, Angola, Namíbia, República Popular do Congo (Congo-Brazzaville), República Democrática do Congo (RDC ou Congo-Kinshasa), Zâmbia, Burundi, Ruanda, Uganda, Quênia, Malawi, Zimbábue, Botsuana, Lesoto, Moçambique e África do Sul.

*(...) Todavia, os africanos da diáspora não puderam livrar-se da influência do ambiente físico e social do lugar para onde haviam sido transportados. Sua língua e seus costumes mudaram, seus valores e objetivos transformaram-se (...) (HARRIS; 2010, p. 153.)*

## 2. Influências

O Brasil, segundo (MOURA; 1986, p. 12-13.), foi o último país do mundo a abolir a escravidão negra. “A nossa estrutura social ainda é entravada no seu dinamismo em diversos níveis pelo grau de influência que as antigas relações escravistas exerceram no seu contexto”.

A tradição e cultura dos africanos escravizados, deixaram marcas importantes para o desenvolvimento da identidade das manifestações culturais, artísticas e musicais da população brasileira podendo ser percebida, por exemplo, através dos instrumentos e ritmos utilizados e tocados até os dias atuais, porque o povo aprende e assimila as manifestações culturais de forma natural e transmite esse aprendizado nas mais variadas formas de expressão.

De acordo com (TINHORÃO; 2008, p. 32.), é possível que os escravos trazidos da África, participavam nos séculos XVI e XVII, de manifestações musicais particulares de brancos europeus que eram realizadas fora dos padrões impostos pelos jesuítas e pelas festas presas ao calendário religioso.

Os negros escravizados trazidos da África e crioulos<sup>1</sup>, também organizavam suas festas em horários e dias de folga, onde cantavam, tocavam seus instrumentos e dançavam. Essas manifestações de negros e crioulos, segundo a denominação de José Ramos Tinhorão, era conhecida pelos brancos como “batuques”.

*(...) Na verdade, tal como o exame mais atento das raras informações sobre essas ruidosas reuniões de africanos e seus descendentes crioulos deixa antever, o que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não configurava um baile ou um folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer. (...) (TINHORÃO; 2008, p. 55.)*

---

<sup>1</sup> O termo crioulos, é usado por José Ramos Tinhorão em suas obras, para identificar os negros escravizados nascidos no Brasil.

O crescimento das manifestações de negros e crioulos, chamou a atenção dos brancos e europeus, a princípio, das camadas mais baixas das cidades e vilas e estes começaram a participar das manifestações conhecidas como batuques.

A participação dos brancos e europeus, segundo (TINHORÃO; 2008, p. 60.), incorporou aos batuques, novos instrumentos, coreografias, cantos e estilos de danças e deram origem a diversos outros tipos de manifestações, cantos e danças tais como: Fofa, Lundu, Fado, Bumba-meu-Boi, Capoeira, Jongo, Coco, Tambor de Crioula, o Samba e suas diversas variações, as Festas de Coroação de Reis Congos: Taieira, Congada, Maracatu, Cacumbi, Ticumbi e Moçambique. Todas essas manifestações são derivadas das umbigadas.

A umbigada era parte da coreografia dos batuques, era o movimento corporal que caracterizava várias manifestações de folguedos (brincadeira, divertimento, festa ou dança popular de cunho folclórico ou religioso) e rituais de negros, crioulos e mestiços. A seguir uma descrição de umbigada:

*(...) onde os dançarinos ( homens e mulheres ) aproximavam-se de frente um para o outro, tremelicando o corpo apenas da cintura para baixo, para culminar no tal contato “imodesto”, ante os aplausos e gritos de estímulos dos presentes. Era esse aproximar dos ventres que permitia a aplicação quase imperceptível, da umbigada, traduzida da espécie de choque elétrico simulado, ao contato dos corpos, e que levava os dançarinos a pularem para trás, em salto simultâneo (...)*

*(TINHORÃO; 2008, p. 67)*

### 3. Novas reflexões

Segundo (SOUZA; 2002, p. 127–128.), a partir dos anos 1970, os sistemas sociais e religiosos, criados pelas comunidades negras no Brasil e nas Américas têm atraído a atenção dos pesquisadores que buscam fazer conexões entre as culturas de origem dos escravos trazidos para as Américas e as culturas produzidas nas novas situações. Marcos Napolitano, afirma que “os trabalhos que tratam a música popular como fonte ou objeto tem crescido exponencialmente na área de história, desde os anos 1990” (NAPOLITANO; 2007, p. 154.).

Procuraremos analisar o “fluxo” (nome dado ao funk carioca nas periferias de São Paulo), como uma das formas de cultura popular produzida nas novas situações, o que passaremos a discutir agora.

Mesmo que, ao se falar em funk, pensamos logo em James Brown<sup>2</sup>, o funk carioca é bem diferente do estilo musical difundido pelo norte-americano citado.

Segundo (WOGEL; 2007, p. 166.), o funk carioca, surgiu no Rio de Janeiro nos anos 1980, e caracteriza-se por ter conquistado a juventude pobre e suburbanas dos morros das grandes cidades.

Com influência do “freestyle music<sup>3</sup>” (estilo musical tipicamente norte-americano dos anos 1980 e 1990), os DJs cariocas, foram buscando novos ritmos, deixaram de tocar as músicas com letras em inglês e passaram a mixar as músicas com letras em português e aos poucos foram criando o que hoje é conhecido como funk carioca, batidão ou pancadão no Rio de Janeiro, e como pancadão ou fluxo em São Paulo. (VIANNA; 1990, p. 247–248.)

A partir dos anos 1990, surge o “funk melody” (com músicas mais melódicas e temas românticos e que segue mais fielmente a linha musical do freestyle). O funk melody é apontado pelos DJs cariocas como sendo a segunda fase do funk carioca. Claudinho e Buchecha, entre outros, tornaram-se referências neste estilo de funk carioca. Paralelamente a tudo isso, traficantes dos diversos morros patrocinavam e divulgavam em suas festas nas comunidades, outra vertente do funk carioca, que é conhecido nas comunidades como funk proibidão. O funk proibidão ou somente proibidão, tem suas letras voltadas para a apologia ao tráfico de drogas, uso de armas de fogo depreciação da figura feminina e maior veemência ao sexo explícito. (*op. cit.*, p. 247–248.)

O funk carioca chega à São Paulo e a outros estados brasileiros como Minas Gerais, a partir dos anos 1990, principalmente através da internet e de programas de Tv como o Xuxa Park, apresentado pela Xuxa. (WOGEL; 2007, p. 167.)

Diferente das manifestações culturais musicais que surgiram ainda no Brasil Colonial, como derivados dos batuques de negros e que permanecem ainda hoje sendo

---

<sup>2</sup> James Brown foi cantor, produtor musical, compositor e irreverente performer norte-americano, também conhecido como godfather of soul music (padrinho do soul music, outro estilo musical norte-americano). James Brown é apontado como um dos precursores do funk music norte-americano.

<sup>3</sup> Freestyle music, é uma forma de dançar livre. Os dançarinos improvisam passos, gestos e acrobacias com total liberdade de criação coreográfica. O estilo surgiu entre a população negra das metrópoles norte-americana a partir do final dos anos 1970, os passos de dança realizados nas ruas acompanhavam o ritmo das músicas ao estilo rap.

presenciados em diversas comunidades espalhadas pelo Brasil, o atual funk carioca, segue outros caminhos musicais.

Uma das características musical deste estilo, é o fato de a música ser quase que na íntegra, eletrônica, e aos ritmos e sonoridades eletrônica, são acrescentadas as vozes dos DJs. Essa característica, provavelmente acontece devido ao estilo musical funk carioca, ter surgido no final do século XX e início do século XXI, portanto, com forte influência da era digital.

As manifestações culturais derivadas dos batuques que ainda permanecem na atualidade tais como: Bumba-meu-Boi, Capoeira, Jongo, Coco, Tambor de Crioula, o Samba e as diversas Festas de Coroação de Reis, mesmo na atualidade, contam com a participação de músicos profissionais ou amadores que participam das manifestações culturais, festas, celebrações e rituais, nas diversas comunidades, usando instrumentos musicais acústico ou objetos que tem a função de instrumento musical.

Outra característica é que o texto, é quase que falado e não cantado de forma melódica<sup>4</sup>, com exceção do funk melody que é a única versão do estilo funk carioca que conta necessariamente com uma melodia. Tanto o funk melody quando os demais estilos de funk carioca, não requer, obrigatoriamente, uma rima em seu texto.

Pela ausência da melodia, na maioria das músicas ao estilo funk carioca, torna-se mais evidente o caráter rítmico da música, que é embalada pelo ostinato<sup>5</sup> das batidas eletrônicas.

Há ainda outras observações musicais sobre o estilo musical funk carioca, mas que não cabem no presente trabalho, por ser este, um trabalho voltado à análise e discussão histórica e social e não especificamente musical.

A visão dos diversos setores da atual sociedade carioca e paulistana, que são contrários ao movimento funk, são diretamente influenciados pelas concepções geradas a partir dos conceitos ou até preconceitos, formados a partir da visão religiosa, eurocêntrica e com base nas tradições do período escravista.

---

<sup>4</sup> Melodia: conjunto de sons disposto em ordem sucessiva. Geralmente esse conjunto de sons é agradável aos ouvidos e torna-se característico de quem emite.

Os sons emitidos pelos pássaros podem ser bons exemplos de melodia, são emitidos de maneira sucessiva formando uma melodia musical e são característico de cada espécie.

<sup>5</sup> Ostinato: em música, ostinato é a repetição contínua de algum padrão, seja ele rítmico ou melódico. No caso do funk carioca, essa repetição se dá nas batidas rítmicas eletrônicas.

A permanência destes conceitos ou preconceitos, pode ser observada por exemplo, na fala de Caio Prado Júnior. Mesmo sendo um grande intelectual brasileiro, militante político filiado e eleito deputado estadual em São Paulo nos anos 1947 pelo Partido Comunista do Brasil, em sua obra *Formação do Brasil Contemporâneo*, o autor reflete uma visão um tanto preconceituosa quando se trata das camadas sociais e etnias menos favorecidas da sociedade que compõem a sociedade brasileira.

*(...) Foram eles os indígenas da América e o negro africano, povos de nível cultural ínfimo, comparado ao de seus dominadores. (...) A contribuição do escravo preto ou índio para a formação brasileira, é além daquela energia motriz quase nula. Não que deixasse de concorrer, e muito para a nossa “cultura”, no sentido amplo em que a antropologia emprega a expressão (...) O cabedal de cultura que traz consigo da selva americana ou africana, e que não quero subestimar, é abafado, e se não aniquilado, deturpa-se pelo estatuto social, material e moral a que se vê reduzido seu portador (...) Age mais como fermento corruptor da outra cultura, a do senhor branco que se lhe sobrepõe (...) E a esta passividade aliás das culturas negras e indígenas no Brasil que se deve o vigor que a do branco se impôs e predominou incontestemente (...)* (PRADO; 2004, pp. 271–273.)

A visão que Caio Prado nos mostra, neste recorte de sua obra *Formação do Brasil Contemporâneo*, ao tratar da organização social, pode ser observada em diversos setores da atual sociedade paulista, em relação ao fluxo e pode ser comparada com a visão eurocêntrica que a sociedade colonial, imperial e republicana tinham em relação aos batuques de negros já a partir do século XVI.

Em São Paulo, assim como no Rio de Janeiro, as festas ou bailes funk, são realizados a céu aberto, durante o dia ou pelas madrugadas, nas ruas das comunidades, principalmente nas periferias. Vamos a reflexão de José Ramos Tinhorão para analisar este contexto.

*(...) Quando, afinal, pelo correr do século XVIII, as autoridades começaram a distinguir nessas reuniões à base de danças, cantos e ritmos de percussão o que era culto religioso daquilo que constituía apenas ritos da vida social ou mera diversão para os escravos, os campos começaram a ser delineados. E, assim, ao mesmo tempo que as cerimônias religiosas a ser realizadas em locais abertos e às escondidas na mata, (...) os batuques da área urbana ou da periferia dos núcleos povoados da zona rural puderam ganhar, afinal, o caráter oficialmente reconhecido de local de diversão. (...)* (TINHORÃO; 2008, p. 55.)

Outra prática comum nos fluxos, é o uso pelos frequentadores de roupas e calçados de marcas famosas, joias e muita bebida alcoólica mesmo pelos jovens menores de idade. O Jornalista Yuri de Castro, em colaboração para a Folha de São Paulo, dia 13 de janeiro de 2013, diz o seguinte: “Em São Paulo, o funk passou a escancarar os desejos de consumo em



letras e batidas que dominam os celulares, e sons de carro. É o chamado funk ostentação” (CASTRO; 2013, FOLHA de S. PAULO, versão digital, p. 1.)

Essa prática também pode nos remeter às tradições herdadas do período escravista, e é o que afirma Emília Viotti da Costa em, *Da Senzala à Colônia*:

*(...) O pouco dinheiro que o escravo conseguia acumular em horas de trabalho domingueiro, vendendo o produto de suas pequenas roças, ou que recebia como presente do senhor, gastava em fumo, bebida, bugiangas e roupas. Talvez, daí, nos venha, em parte, esse gosto de ostentar roupas, de avaliar os indivíduos pela maneira de trajar, como também a preocupação, entre negros e mulatos, de se vestirem bem. Podem morar mal e comer pior, mas se preocupam em manter cuidada a roupa. (...)* (COSTA; 1998, p. 197.)

Uma das críticas feroz que, regularmente é feita ao fluxo, é de ordem moral e está relacionada diretamente às letras das músicas e as danças do funk divulgados nos fluxos. A seguir, um relato atual sobre o Fluxo:

*(...)Madrugada de sábado em São Paulo. A trilha é de batidas fortes, graves, africanas, corpos se movem na pista, o clima é de pegada. Mas ela não beija nem pega geral. Ela quer dançar. Bumbum para o alto e para baixo, para a frente e para trás, mãos nos joelhos, calça agarrada, suor escorrendo na pele. Os homens pouco se movimentam, observam com lascívia e imaginam se ela faz tudo isso na hora H, embalados pelas letras que narram as sacanagens que permeiam o encontro. (...)* (KWIEZYNSKI; 2009, Revistatrip.uol.com.br, n 175, versão digital.)

O relato de Tatiana Ivanovici Kwiezynsky, de 2009, falando sobre o Fluxo, pode ser comparado a dois relatos dos séculos XVIII e XIX.

Um dos relatos é de Dumouriez, militar francês espião de Luiz XV, que em 1765, descreve a Fofa, um dos derivados dos batuques, como:

*(...) dançada a dois, como no fandango ao som de viola mal tocada, os movimentos extremamente indecentes, imitam de perto o movimento do orgasmo, e o dançarino geralmente acrescenta aos meneios gestos obscenos e palavras lúbricas que divertem o público (...)* (DUMOURIEZ; 1775 apud TINHORÃO; 2008, p. 62)

O segundo relato, é de Alfredo de Sarmiento, 1880, falando sobre os batuques em seu *Os Sertões d' África: apontamentos de viagem*. Seu relato tem o seguinte teor:

*(...) Como já disse, os cantares que acompanham estas danças lascivas, são sempre imorais e até mesmo obscenos, histórias de amores descritas com a mais repelente e impudica nudez. (...)* (SARMIENTO; 1880 apud op. cit., p. 57.)

Os relatos de Tatiana Ivanovici Kwiezynsky, Dumouriez e Alfredo de Sarmiento, apesar de estarem separados por mais de um século cada, caminham juntos, basicamente com a mesma visão em relação as manifestações culturais de matriz africana.

É extremamente importante verificarmos de que forma, manifestações culturais contemporâneas urbanas como o caso do Fluxo em São Paulo, seguem na atualidade, como permanência das tradições dos batuques dos povos de matriz africana e como os diversos setores da atual sociedade brasileira encara essas atuais manifestações. Marcos Napolitano afirma que “nossa vida cultural, a se julgar pelos debates musicais, pode ser mais orgânica do que parece”. (NAPOLITANO; 2008, p. 249.)

Será que ainda permanecem as visões sociais eurocêntricas e religiosas em relação as novas formas de manifestações culturais ?

Qual será a visão das camadas sociais dominantes na nossa atual sociedade brasileira, em relação a cultura produzida nas periferias das camadas dominadas?

*(...) Essa espécie de vergonha da própria realidade, desenvolvendo-se principalmente entre as camadas de classe média com caráter de autêntico complexo de subdesenvolvimento, conduz, assim, a uma progressiva perda ou desestruturação da identidade cultural. (...) (TINHORÃO; 1998, p. 11.)*

Uma análise sob essas perspectivas, nos possibilita entender quais são os anseios de nossa juventude, quais as formas que as comunidades periféricas usam para expressar-se, possibilitando assim, a transposição das “barreiras invisíveis” que existem entre à “Casa Grande e a Senzala da modernidade”, nos grandes centros metropolitanos brasileiro, possibilitando o melhor entendimento de nossa atual sociedade.



## BIBLIOGRAFIA

- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares Africanos na Bahia: um vocábulo Afro-Brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005. 366 p.
- CASTRO, Yuri de. *Funk Paulista vira fenômeno no youtube*. São Paulo: FOLHA de S. PAULO, 2013, versão digital, não paginado, acessado em 23 de março de 2013 e disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1208770-funk-paulista-vira-fenomeno-no-youtube.shtml>>
- COSTA, Emília Viotti da. *Da Senzala à Colônia*. 4. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. 570 p.
- FINI, Maria Inês. *Caderno do professor: educação física, ensino fundamental, v. 2, 8º série*. São Paulo: Secretaria Estadual da Educação, 2009. 30 p.
- HARRIS, J. E. *História Geral da África, V: África do século XVI ao XVIII / Capítulo 5: A diáspora africana no Antigo e no Novo Mundo*. Brasília: Unesco, 2010, p. 135 – 163.
- KWIEZYNSKI, Tatiana Ivanovici. *O Funk invade as quebradas paulistanas e desbanca a principal expressão cultural, o hip hop*. São Paulo: Revistatrip.uol.com.br, n. 175, 2009, versão digital, não paginado, acessado em 23 de março de 2013 e disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/175/reportagens/funk-vs-rap.html>>
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4 ed. Brasília: Musimed, 1996. 420 p.
- MEDEIROS, Janaina. *Funk carioca: crime ou cultura? O som da medo. E prazer*. 1. ed. São Paulo: Terceiro Nome, 2006. 124 p.
- MOURA, Clóvis. *Os quilombos e a rebelião negra*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. 100 p.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Patrimonialização da Música Brasileira: entre a tradição e a ruptura*. Uberlândia: ArtCultura, v. 10, n. 17, jul-dez, 2008. p. 245–249.
- \_\_\_\_\_. *História e Música Popular: um mapa de leituras e questões*. São Paulo: Revista de História 157, 2º semestre, 2007. p. 153–171.
- PRADO, Caio Júnior. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 7ª reimpressão da 23ª ed. de 1994. São Paulo: Brasiliense, 2004. 390 p.

REIS, João José. *Identidade e Diversidade Étnicas nas Irmandades Negras no Tempo da Escravidão*. Rio de Janeiro: Tempo, v. 2, n. 3, 1996, p. 7–33.

ROSA, Nereide Schilaro Santa. *Jindanji: as heranças africanas no Brasil*. São Paulo: Duna Duetto, 2008. 48 p.

SOUZA, Marina de Mello e. *Catolicismo Negro no Brasil: Santos e Minkisi, uma reflexão sobre miscigenação cultural*. São Paulo: Afro – Ásia, n.28, 2002, p. 125–146.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. 384 p.

\_\_\_\_\_. *Os Sons dos Negros no Brasil. Cantos, danças folgadas: origens*. São Paulo: Editora 34, 2008. 152 p.

VIANNA, Hermano. *Funk e Cultura Popular Carioca*. Rio de Janeiro: Revista de Estudos Históricos, v. 3, n. 6, 1990, p. 244 – 253.

WOGEL, Claudia. *Adolescência: a violência no baile funk*. Juiz de Fora: CES Revista, v. 21, 2007. p. 165–176.