



Música na raça: compondo com mestras e mestres do terreiro Matamba Tombenci Neto

*Mither Amorim de Aziz Lima¹
Cynthia de Cássia Santos Barra²*

Resumo: Em 2017 iniciamos nosso projeto de pesquisa/intervenção, vinculado ao Mestrado Profissional em Educação e Relações Étnico Raciais na UFSB, trabalhando com Mestres/Mestras e aprendizes da comunidade do Matamba Tombenci Neto (Ilhéus/BA). Temos concebido juntos o projeto editorial de um livro poético/didático para educação musical e um site que apresente a comunidade a partir da música. Desde o ponto de vista desse trabalho discutimos o entendimento de existências pluriépstêmicas no sul da Bahia; as negociações e conflitos relativos a produção autoral e sua tradução para a racionalidade do sistema escolar, assim como possíveis conflitos com concepções de educação musical de matriz europeia historicamente hegemônicas na organização educacional estatal do Brasil. Discutimos também contribuições de propostas de formações ideológicas, políticas, estéticas e culturais, instruções sobre modos de entendimento sonoro do mundo, pensando dessa perspectiva de encontro de saberes/lugares distintos para recriação (intercultural, transversal) de modos educacionais de matriz afro. Partimos de uma abordagem multidisciplinar que envolvesse ao menos história, legislação, educação, etnopedagogia e etnomusicologia para exercitarmos a tentativa arriscada de pensar nossas práticas locais sem desvincular nossas reflexões de movimentos históricos e geográficos de dimensões mais diversas. Na comunidade do Terreiro Matamba Tombenci Neto, estamos trabalhando com três mestrxs de saberes, Mãe Ilza, Marinho e Ney e com três mestrxs aprendizes, Felipe, Pâmela e Yuri. Nesta empreitada, perguntamos quem foram, quem são e como se dão os modos de educação musical na comunidade do Matamba Tombenci Neto. Nesse processo, mapeamos um pequeno pedaço da história de formadorxs das tradições musicais da comunidade e sua inserção

¹ Mestrando do PPGER/CJA/UFSB

² Orientadora do PPGER/CJA/UFSB

na história da música da região, na formação dos afoxés e blocos afro e no movimento negro no Litoral Sul da Bahia. Nesta etapa do trabalho, em curso, está em andamento a realização de duas oficinas para experienciarmos percursos formativos que nos propomos a traduzir – a deslocar – para o livro/site, num gesto de afirmação e celebração das autorias negras diaspóricas.

Breve descrição histórica da comunidade do Terreiro Matamba Tombenci Neto e sua música

O Memorial Unzó Tombenci Neto foi inaugurado em 2006. A princípio funcionou onde hoje fica a biblioteca do terreiro. Dois anos depois, o Memorial passou a funcionar na capelinha de Nossa Senhora de Santana – também pertencente ao terreiro.”

O Unzó faz parte do circuito de memória da cidade de Ilhéus. Esse circuito reúne museus memoriais e instituições culturais. O Memorial Unzó Tombenci Neto é um memorial bem didático onde encontramos quadros, fotografias acompanhadas de textos, prêmios recebidos, instrumentos sagrados, e musicais, que remontam um pouco da construção da história da comunidade, de seus antepassados, da capelinha e da música.

A partir de entrevistas com Mestre Marinho e Mestre Ney, em visitas ao Unzó, e dos contatos com fontes diversas (fotografia, instrumentos) tratadas por estudantes da UFRJ expostas no Museu, foi possível elaborar um breve relato a respeito da história e da música da comunidade:

O terreiro Matamba Tombenci Neto data de 1885. A casa foi fundada com o nome de Aldeia de Angorô por Iatidu. Após o falecimento de Iatidu, quem assume a casa é Eusébio, o Tata Gombé e o terreiro passa a levar o nome da sua divindade de cabeça, Roxo Mucumbo. Após o falecimento de Eusébio, D. Roxa concluiu as obrigações dela com Mameto Quizunguirá, que é do Tombenci de Salvador, e daí o terreiro recebeu o nome de Terreiro Nossa Senhora Santana Tombenci Neto Fé e Razão.

Tanto Mestre Marinho quanto Mestre Nei relatam que as gerações mais antigas falam de D. Roxa tocando. Eles possuem ainda hoje anotações do marido de D. Roxa, Vô Esmeraldo, com anotações do cotidiano do terreiro. Nessas anotações, entre nascimentos de animais e pagamentos de contas, contam que estão registradas também letras de zuelas (que podem em algum nível ser traduzidas como cantigas). Os relatos também atestam que Vô Esmeraldo foi quem construiu os atabaques que estão hoje no Unzó e que serviram ao terreiro até a década de 40.

Esses relatos nos dizem que antes mesmo das obrigações de D.Roxa havia um processo composicional acontecendo na comunidade. Falamos das obrigações de D.Roxa porque segundo Marinho, Mameto Quizunguirá trouxe para Ilhéus, nas obrigações de D.Roxa, Tatas que ensinaram muitas coisas aos Tatas da comunidade do Matamba de Ilhéus.

Tanto nas entrevistas com Marinho, Nei, Iuri, Pâmela ou Felipe, como nas oficinas que participamos, entendemos a hegemonia da oralidade na comunidade. Os relatos falam que em geral todxs vão ouvindo, observando, muitas vezes experimentam a imitação brincando com baldes, latas e depois, em orientações de observação mais direcionada ampliam as experiências tocando nos instrumentos. Segundo Marinho e Nei foi assim que a geração seguinte à de D.Roxa se fez. Nessa geração foram formadxs Chico Carapeba, Tio Seu Preto, José Miguel Rodrigues, Tio Vivaldo, Mãe Ilza, Tio Tonho e Tio Dinho.

Os instrumentos utilizados nas cerimônias religiosas desses períodos eram: Quatro ngomas, nomeadas de acordo com nomenclatura de origem nagô – Rum, Contra Rum, Rum Pi e Lé – palminhas, adjás, gam ou agogô e caxixis. Existem registros fotográficos tanto de cerimônias religiosas quanto de festividades em que Chico Carapeba toca uma maraca. Sobre a presença do instrumento de origem indígena, as possibilidades de leitura vão desde relatos de que Chico Carapeba “um percussionista nato”, referência na comunidade para a descoberta de outros instrumentos, outras sonoridades, introduzia instrumentos não convencionais às cerimônias - “As maracas por exemplo, todxs sabiam ser de Seu Chico”, até outra fonte de entendimento dada por Mestre Marinho quando fala da relação da comunidade do Matamba Tombenci Neto com o candomblé de caboclo, nascida das trocas entre negrxs e indígenas.

Os registros fotográficos de festejos de aniversário de D. Roxa, com a geração de Chico Carapeba, Mãe Ilza, Tio Seu Preto, José Miguel Rodrigues dançando ou tocando nesses bailes promovidos no barracão do terreiro, animados pela Orquestra Itamaraty, banda formada por músicos negros em performances na bateria, contra-baixo cele, trompete, tamborins, vocal e novamente Chico Carapeba com seu maracá atestam, em alinhamento com as influências nagôs e indígenas brevemente apontadas acima, uma complexa formação histórica e musical de experiências inter, trans e pluriculturais que serão discutidas com maior atenção adiante.

José Miguel Rodrigues era responsável pelo cuidado com as ngomas, além de tocar o rum pi; Tio Dinho tocava ou o rum pi ou o lé. Marinho relata que nem um jovem queria tocar as ngomas menores por jugarem que não havia graça em ficar repetindo as

mesmas células rítmicas. Queriam tocar o rum por sua abertura para improvisos. Hoje Marinho entende o rum pi e o pi como chaves, como fontes fundamentais nas construções rítmicas, identitárias e religiosas.

Sobre os afoxés e blocos afro, podemos dizer que Mãe Ilza, junto com o professor Luís Carilo criaram o *Leguedepá*, um afoxé com “origem de Nzazi”. Há um debate sobre se o *Leguedepá* era um bloco afro ou um afoxé, já que os afoxés se caracterizam por sua organologia fundada na organologia dos terreiros e os blocos afro por uso de caixas, surdos, repiques etc. O *Leguedepá* tinha a mesma organologia dos terreiros, seu ritmo primordial era o ijexá, cantavam músicas de domínio público, zuelas de terreiro, cantigas de capoeira, mas sua indumentária era a de um bloco afro. Após ida da sede do *Leguedepá* para outro bairro, parte da família apesar de continuar apoiando o “afoxé?” sai do *Leguedepá* e adentra o *Mine Congo*, bloco afro fundado por Atanagildo e Mário Gusmão. Com o *Mine Congo*, a família faz um trabalho de difusão da dança e da música e cria o corpo de balé afro do bloco. Após alguns anos têm uma dissidência e vão fundar o *Axé Odara*. Esses movimentos são sempre captaneados por Mãe Ilza, com os filhos mais velhos Delson, Gilmar, Tonho assumindo já responsabilidades. A geração de Ney e Marinho, um pouco mais nova, vivencia as dissidências, inclusive no *Axé Odara* e a partir dessa última entram em cena de forma mais proponente. Refletem sobre o fato de ajudar no crescimento dos trabalhos dos outros grupos e depois deixar nas mãos de outras pessoas. Resolvem conversar com Mãe Ilza para fundar um bloco que permaneça nas mãos da família e que siga o trabalho durante muitos anos. Mãe Ilza dá o apoio e escolhem um nome para o bloco relacionado à história religiosa da comunidade; surge o *Dilazenze*, que após mais de uma década liderado por Marinho tem uma dissidência e passa a ser dirigido por Nei – diretor nos dias de hoje. Marinho então funda a *Organização Gongombira de Cultura e Cidadania*, que tem como uma de suas atividades nucleares a música.

Como foi visto em partes, a geração que surge após a de Mãe Ilza é a de Ney, Marinho, Tonho... que começam a aprender ouvindo e experimentando. Contam que foi Tio Dinho quem pegou para dar iniciação. A princípio isso era um problema porque ninguém queria tocar como Tio Dinho. Todos queriam ser como Tio Preto ou Vivaldo, que tocavam Rum, faziam viradas etc, ganhando visibilidade, destaque. Tio Dinho sempre ficava responsável por manter a base, tocando o Rum Pi ou o Lé, instrumentos que têm a função de repetir os toques, as claves. Para a geração de Marinho aquilo era chateação, mas que hoje se entende como o mais importante, basilar.

Hoje quem cuida dos atabaques é Tonho. Marinho e Ney são Tatas e já podemos ver Felipe, Pâmela e Yuri assumindo a liderança dos ensaios do *Dilazenze*, auxiliando nas oficinas promovidas pela *Gongombira*, ou tocando na banda da organização. É preciso falar também que todo esse contexto de bloco afro está dentro de uma perspectiva criativa com forte valorização dxs criadorxs individuais das músicas, onde se registra e da importância para quem faz a canção.

Breve Histórico do Projeto de Pesquisa/Criação (em curso)

Em nossa caminhada dentro ou fora da academia ou após experiência como professor de educação musical e conclusão da graduação em História, onde estudamos a história da educação musical no Brasil, a partir de um recorte étnico racial, encontramos narrativas de mestres de saberes, percussionistas, capoeiras, músicos populares ou em estudos históricos, de caráter etnomusicológicos (Gerhard Kubik, Simha Arom, Mário de Andrade...) afirmando a existência de diversas musicalidades existentes no Brasil e/ou África que nascem e se atualizam de modo distinto da musicalidade de matriz europeia (cabe apontar aqui que a perspectiva de Kwabena Nketia de que a literatura etnomusicológica euro e norte americana se preocupavam mais com a descrição de sistemas musicais). Pesquisar esses modos de concepção, de educação, como se dão, como se deram, quem foram xs fomentadorxs, foi o que passamos a fazer, com uma interrogação que olhasse para nossa “realidade” regional. Por isso o primeiro projeto proposto no Programa de Mestrado Profissional em Ensino e Relações Étnico Raciais da UFSB pensava em construir aulas com a comunidade do Terreiro Matamba Tombenci Neto/Ilhéus, voltadas para professorxs da educação fundamental.

Desde essa primeira proposta, já mergulhávamos na fonte produtora de signos e significados promovidos pelo jogo de sedução da cultura – entramos no campo da epistemologia, nos alinhando à compreensão de que as “propostas epistemológicas estão semeadas no território da cultura”:

Não compreendo, neste artigo, epistémé como conhecimento racional cravejado pela dinâmica civilizatória grega. Tampouco concebo epistemologia como um ramo da filosofia ocidental que se ocupa da questão do conhecimento (uma Teoria do Conhecimento). Não me interessa aqui a briga entre a tradição britânica e francesa em torno do termo. Concebo epistemologia,

neste ínterim, como a fonte de produção de signos e significados concernentes ao jogo de sedução que a cultura é capaz de promover.” (OLIVEIRA, pág 1)

Estamos falando a partir de um tempo histórico que se coloca em contraponto a ideia “da verdade” em música, ou de que uma única epistemologia pode dar conta de suas variadas fontes históricas e culturais. De modo sintético, pois retomaremos a discussão mais adiante baseando nosso entendimento em fontes jurídicas governamentais e bibliografia especializada, entendemos a partir do estudo que há uma educação musical de matriz europeia presente nessas terras que chamamos de Brasil desde a chegada dos Jesuítas, mas que uma organização de educação sistemática, eurocentrada, incluída no ensino escolar a ser expandido para molde de subjetividades em todo território nacional só ocorreu no início do século XX, avançando até a década de 70. Inclusive a composição dos currículos de muitas (se não da maioria) das universidades brasileiras refletem essa hegemonia histórica, pretensamente isentas.

Em outras palavras, os sujeitos normativos de sociedades tipicamente modernas não se veem como étnicos, senão somente como sujeitos ou sujeitos nacionais. Os étnicos são os outros, e estes outros não estão representados de forma equitativa nem na administração das instituições de poder, nem na cultura ou na produção do conhecimento, entre muitas outras áreas. (TORRES, 2016, P. 77)

Esse modelo educacional musical de matriz europeia, portanto, se revelou como um instrumento para fortalecimento da colonialidade do poder. A educação musical em espaço formal, escolar, foi retomada com outras características somente a partir da lei 11.769 de 2008. A proposição do nosso trabalho era a de inserir oficinas que permitissem que professorxs ou formandxs das universidades da região sul da Bahia, em especial dos cursos de pedagogia, se sensibilizassem para as possibilidades de formações em história e cultura de matriz afro a partir do estudo de música, que se tornou obrigatório no currículo da educação fundamental desde 2012. Essa decisão de focar num público de pedagogs nascia de algumas dificuldades em diálogos para construção de propostas educacionais que enfrentamos dentro de espaços escolares formais.

Nesse momento de decisão do caminho do Projeto de Pesquisa, já se construía há algum tempo uma relação de produção musical e amizade com Mestre Ney. Formulamos,

então, um projeto para ouvir mestres de saber que estão conosco, abrindo também o leque para o entendimento de existências pluriépstêmicas no sul da Bahia a partir do estudo de música. Iniciamos nossos estudos na UFSB sob a orientação da professora Cynthia C S Barra e nos aproximamos da comunidade do Terreiro Matamba Tombenci Neto. A partir daí muita coisa tem mudado. De um projeto de formação para professorxs, passamos a optar pela construção coletiva de um livro e um site que pudessem apresentar a comunidade a partir da música, algo que não anularia o contato com professorxs do fundamental, mas que possibilitaria outras aberturas de canais de diálogo com, por exemplo arte/educadorxs, a partir da composição de uma obra poético/didática com autoria contrahegemônica. Quando matriculadxs no componente curricular “O livro e suas potências: linguagem, materialidades e dispositivo pedagógico”, estudamos e fomos seduzidxs pelo conceito de OAP (objetos de aprendizagem poéticos) em que Tatiana Fernandez e Belidson Dias se apropriam do conceito de OA (objeto de aprendizagem), próprio da economia da aprendizagem, campo relacionado a sistemas políticos neoliberais, com interesses mercadológicos, exclusivamente econômicos. Fernandez e Días carregam os OA para o campo das pedagogias culturais, pluriépstêmicas, não homogeneizadoras, tornando esse AO em objetos poéticos, plurais (OAPs). Fernandez retoma Guatarri para dizer que selecionamos as tecnologias para incorporar à nossa genealogia, e por isso podemos pensar os artefatos artísticos como máquinas de subjetivação construtoras de territórios de existência. Na construção desses artefatos (OAP) a preocupação maior é com x participante da obra, pois essx pode ser afetado pela geração de novas construções de entendimento de mundo escapadas da vontade e controle dx artista. Os agenciamentos maquínicos possibilitados pelas OAP germinam então territórios de subjetivação.

A valorização da necessidade de apresentação da comunidade através da música para produção das OAP surge como uma tentativa de solução para não alimentação de um paradigma educacional vigente que está associado a um paradigma científico dominante fundado em compartimentação dos conhecimentos, atomização e na racionalidade instrumental. Cambria (2006) adverte que a maior parte dos estudos sobre blocos afro (ele estudou o *Dilazenze*) tendem a compartimentar o estudo de música, atitude fundada no paradigma científico racionalista dominante.

1. Os estudos sociológicos e antropológicos sobre os blocos afro baianos (assim como também sobre outros grupos e eventos sociais onde a música representa um elemento central) tendem, geralmente, a reificar a música como domínio

específico isolável do conjunto de práticas e comportamentos observados 2. Muitos destes estudos compartilham um curioso esquecimento da música: de um lado, por assumir a música como categoria definível a priori cujo significado não necessita de ulteriores discussões para ser compreensível; do outro, por considerar a análise de suas práticas como sendo domínio dos músicos que possuiriam a competência técnica necessária para sua realização (essa segunda idéia é, de alguma forma, conseqüência da primeira) 3. Considerando que esses grupos, muitas vezes, se formam com o objetivo principal de fazer música e dançar, e que a maior parte de suas atividades e negociações são voltadas diretamente a essas práticas, esse esquecimento se apresenta, a meu ver, como um obstáculo significativo para a compreensão dessas realidades. Com isso não quero dizer que a música seria o elemento exclusivo ou determinante na produção do sentido (ou sentidos), mas que, sem ela, a análise dessas práticas teria que se fragmentar em domínios isolados. (CAMBRIA, 2006, p. 83)

Dessa maneira cada um de nós está responsável por elaborar um percurso formativo poético, pensando que o artefato deve ser rachado pela poética para que possibilite novas formas de ser (FERNANDEZ). Como vimos, Marinho é Tata do Terreiro Matamba Tombenci, dirige o grupo e produtora cultural *Gongombira*, também a escola de percussão com mesmo nome. No Projeto em curso, Marinho ficou responsável por propor um percurso formativo a partir da experiência singular da *Gongombira*. Ney também é Tata, e é o atual diretor do bloco afro *Dilazenze*, propõe um percurso formativo a partir da identidade do *Dilazenze*. Iuri e Felipe dão aula no *Dilazenze*, além de tocar nos dois grupos *Gongombira* e *Dilazenze* com Pâmela, que já foi estudante na faculdade de música em Manaus, os três irão propor, formular, percursos formativos em educação musical abrigados pelos saberes existentes no Memorial Unzó. Tanto Iuri quanto Felipe estão inseridos no contexto escolar, dando aulas de música em escolas particulares e públicas. Se inserem na escola pública pelo projeto *Mais Educação*. O fato de estarem no universo formal escolar fortaleceu nossa opção pela elaboração do livro, que pode servir como material para se apresentarem, como também ser suporte para suas aulas. Estamos tentando desenvolver uma linguagem que seja acessível para o estudante da educação fundamental, mas que não se restrinja a esse universo e possa ser usado em outros ambientes etários ou (in)formais. Apesar de não desenvolvermos uma proposta de OA, homogeneizadora e puramente mercadológica, para otimização de produção, a composição de material didático musical também nos insere no debate histórico sobre esse mercado. Trataremos desse tópico um pouco mais adiante.

Não podemos mensurar a transformação nas pessoas do terreiro ou fora, mas estamos construindo, com mestrxs e a comunidade do Terreiro Tombenci Neto um livro, e já sentimos ter matado a sede de algumas interrogações e vemos surgir outras na caminhada. Atualmente, a partir das conversas com Pâmela, Iuri e Felipe, na construção da aula do Mestre Ney, na apresentação da comunidade feita por Marinho a partir de visitas ao Unzó (Museu/memorial da comunidade) ou em sua oficina sobre nosso percurso formativo, das visitas a ensaios do *Dilazenze*, já miramos um tanto de como se dá a formação musical no Matamba, assim como mapeamos um pedaço da história de formadorxs das tradições musicais da comunidade e sua inserção na história da música da região, na formação dos afoxés e blocos afro, no movimento negro. Entendemos um pouco de como reconstroem a tradição enquanto também fazem um mundo musical em diálogo com o “exterior”. Esse contato inclusive nos fez questionar limites de conceitos que abraçamos na academia. Passamos a entender conceitos que referenciavam uma história de reflexão e pesquisas que serviram de base tanto para nosso estudo na graduação quanto para proposição do mestrado, como cosmomusicalidade afro, assinaturas ritmicas, polirritmia afro não mais como verdades sobre um possível DNA revelador de comunidades musicais de matriz afro, mas como criações tradutórias de universos sociais diversos.

Tradução de saberes

Estamos entendendo que fazemos um exercício de distinção de linguagens e buscamos compreensão e conexão entre elas. Vivemos nesse processo de transporte de códigos, momentos de negociação e conflito. Hoje percebemos que na tradução cultural existem silenciamentos, fatores de experiência cultural de um grupo que não podem ser substituídos e por isso muitas vezes são silenciados no processo tradutório para outros universos, o que não exclui que não possa haver inteligibilidade e aprendizagens. A exemplo, citamos a racionalidade, atomização dos saberes que estruturam a grande maioria dos currículos de espaços educacionais estatais e que não compõem os modos de fazer da comunidade do Matamba Tombenci Neto. Por isso compreender minimamente a questão de como se formam nos parece crucial.

Em diversos momentos as falas dxs mestres parecem estar traduzindo seus vastos universos e possibilidades de transes e trânsitos. Marinho, por exemplo, ao falar de um elemento base da construção de sua musicalidade chamou de “toque” - conceito mais

corriqueiro, coloquial - o “fraseado” que faz nos tambores, num outro momento chamou de “clave” - de referência mais próxima da música afro-caribenha -, numa oficina falou de “célula rítmica”. Essas falas apareceram em diversos momentos revelando a presença de histórias de trocas, câmbios, domínios tradutórios produzidos em diálogos interculturais, pois são termos nascidos em contextos musicais distintos. Destacamos uma conversa que tivemos com o professor Vincenzo Cambria que alertava justamente sobre riscos de quando fossemos produzir o material poético/didático, não alijássemos a autoridade comunitária excluindo termos que são usados corriqueiramente por academicismos. Essas experiências de trato com os toques, com os ritmos e como vamos nos colocar no material poético/didático têm sido muito interessante porque entre outras coisas compreendemos que as palavras usadas revelam a inexistência de uma fronteira cultural fixa, fechada.

O sentimento de que estávamos observando operações tradutórias nos fez pensar que os próprios OAP's que estamos construindo são em muitas medidas traduções de mundos para nascimentos de outros mundos. Quando nas pesquisas teóricas encontramos estudos que operam com conceito de tradução de culturas que parece contemplar nossas experiências, abraçamos:

A tradução, segundo Boaventura Souza Santos, assume a forma de um procedimento de interpretação, com o propósito de identificar questões comuns, mas também os contrapontos, entrelaçando diferenças e deslocando dispositivos de poder dos sistemas políticos e sociais, de representação das diversas sociedades. (GUGGISBERG, 2016, p.133)

“... a tradução tem uma lógica de funcionamento precisa. Ela depende da identificação dos códigos do outro: é uma operação individual ou coletiva, consciente ou não, que faz o transporte de códigos entre linguagens. (GUGGISBERG, 2016, p.133)

Pensar em tradução nos ajudou quando vimos que a racionalidade do espaço escolar formal, com seus horários, burocracias, sequências lógicas curriculares, como apontamos, se distinguem muito das vivências e métodos formativos que estamos tendo no Terreiro Matamba Tombenci Neto, com uma relação com o tempo bastante distinta onde o que chamamos de música se cerca e compõe dimensões do fazer cotidiano bem mais

complexas, transpassadas. Surgiu nesse processo tradutório um conflito quando propomos que Marinho pensasse seu processo formativo para aulas moduladas de 40 minutos. A crise gerada nesse momento se relacionava ao entendimento de que o processo tradutório é altamente político, carregado de emoção, de inconformidades e necessária supressão de carências. Marinho deveria submeter sua identidade, relação com tempo e modo educacional à lógica escolar bancária? Ali a prática nos ajudou a refletir sobre diferenças culturais, históricas e metodológicas. Estamos saindo desse conflito concordando que o tempo é uma rachadura poética em nosso OAP e que por ele xs formadorxs poderão reinventar seus mundos. O objeto precisa então refletir essas diferenças, que virão por meio de contação de história sobre a comunidade.

Nesses termos, será necessário um enorme esforço de aceitação e reconhecimento de todas as partes, para que certas transformações realmente se concretizem. Podemos dizer que “essa tarefa implica um vasto exercício de tradução para expandir a inteligibilidade recíproca sem destruir a identidade dos parceiros da tradução.” (SANTOS, 2004, p. 80)

A tradução de saberes consiste no trabalho de interpretação entre duas ou mais culturas – aquelas a que pertencem os diferentes movimentos/organizações na zona de contacto – com vista a identificar preocupações ou aspirações semelhantes entre elas e as diferentes respostas que lhes dão. (SANTOS, 2004, p. 80)

Além da tradução cultural, trabalhamos com a tradução artística e com modos de fabulação inventivas, por isso:

Assim como a cultura, podemos dizer que a arte em seu processo de tradução, enseja a assimilação do mundo e a mixagem do outro, devolvendo-o em uma nova forma, editada. Com sua força de proporcionar ao público ferramentas que lhe permitem esclarecer e entender melhor o mundo em que vive, a arte tem seu potencial de tradução consolidada, com sua função crítica e social, quando se mostra capaz de expor a realidade sobre os jogos de interesses que atravessam a sociedade. Pode oferecer ao espectador informações políticas que lhe permitem encontrar respostas e usar essa experiência para repensar sua própria identidade. [...] O trabalho de tradução visa criar inteligibilidade, coerência e articulação num mundo enriquecido pela multiplicidade e diversidade. A tradução não é simplesmente uma técnica. Mesmo as suas óbvias componentes técnicas, e o modo como são aplicadas ao longo do processo

de tradução, têm de ser objecto de deliberação democrática. A tradução é um trabalho dialógico e político. Tem igualmente uma dimensão emocional, porque pressupõe uma atitude inconformista, por parte do sujeito, em relação aos limites do seu próprio conhecimento ou da sua própria prática e a abertura para ser surpreendido e aprender com o conhecimento e a prática do outro. (SANTOS, 2004, p. 80)

Apesar de ser conhecida pela força de sua oralidade, a comunidade do Matamba possui experiência com elaboração de livros, cds, dvds e a produção em parceria, com acadêmicxs letradxs, já é comum. Em nossas visitas ao terreiro ou outros espaços da comunidade e em conversas com de orientação da pesquisa, tivemos contato com muitos desses materiais produzidos por elxs. Possuem também espaços bastante dinamizados em relação a promoções de oficinas formativas. Inclusive, participamos de duas oficinas do *Projeto Mãe Ilza Mukalê 3*, em meados de 2018, voltadas para percussão e encadernação que dialogam diretamente com nosso projeto. Dizemos isso para reafirmar a comunidade como dinâmica, marcada pelo encontro de seres/lugares muito diversos. Notamos a força desse intercâmbio em constantes movimentos tradutórios e podemos citar outros exemplos que achamos ricos em revelar as dinâmicas interculturais tradutórias operadas: quando das oficinas propostas por Marinho ou nas falas de Mãe Ilza, nas obrigações para o inquice Loango, observávamos o que temos chamado de “carretilha tradutória”, que é o apontar que uma inquice (divindade bantu/angola) pode ter seu nome de origem traduzido (de modo contíguo?) para várias outros nomes próprios, articulando em ato diversas tradições, a dos orixás (divindade nagô), ou ainda a dos voduns, ou a de entidades do espiritismo ou de místicas populares sincréticas. Vimos também que um ritmo tocado para uma inquice pode servir para um Caboclo (divindade indígena). Não há pureza tradutória originária para qual retornar, a não ser a de uma imersão profunda no próprio movimento de expansão da vida (criativa, cultural, artística, filosófica, religiosa) no qual residem as contaminações culturais postas em jogo na diáspora africana?

Inclusões provisórias – encaminhamentos da pesquisa

Concluimos esse texto ao mesmo tempo em que nos preparamos para a segunda etapa da primeira ação de extensão de nosso projeto. Na primeira etapa, assinalamos de forma breve, a formação na oficina se expandiu a partir do tema dos tambores sagrados,

numa perspectiva de abordagem sugerida por Mestre Marinho (Gongombira). Dessa outra vez, a dilatação virá a partir dos temas “Afoxé” e “Bloco Afro”, com abordagem sugerida por Mestre Ney (Dilazenze). As oficinas ocorrem durante às tardes e aproveitamos as manhãs para captação de material de foto/áudio e vídeo para compor *site* e livro. Os áudios captados também servem para pensarmos a escrita do livro e observarmos os termos do glossário (rota de paisagens) que compõe nosso OAP.

Tecemos, prospectamos coletivamente, materiais diversos, organizamos pesquisas acadêmicas já feitas relacionadas à comunidade, digitalizamos vídeos, matérias de telejornais, registramos depoimentos para além da composição do livro/site, construímos registros e reflexões pertinentes à questão das ações afirmativas para inclusão no ensino superior e na pesquisa e, paralelamente, tentamos criar e expor um pensamento redigido a múltiplas mãos relativo aos modos como gostaríamos de interrogar a universidade pública, especificamente aquela em que atuamos. Temos atualizado a pergunta inicial que vamos nos fazendo a cada vez: a recém criada UFSB estaria em condições de se constituir como um dos espaços (supostamente) viáveis para ampliar a disputa (no caso das comunidades tradicionais) por dispositivos educacionais estético-políticos contra-hegemônicos?

Já assinalamos, quando participamos do Seminário “Encontro de Saberes: Transversalidades e Experiências”, na edição do ReACT de 2017, a música na religião de matriz africana, explica Marinho, é vida, é natureza, fala das matas, das águas, da terra, da lua, da chuva, do sol. É aprendizado, é muito mais do que simplesmente “música”. Ainda nos fazemos a mesma pergunta: como ler essa fala? Aliás, temos escrita, leitura não-enquadrante, não-ocidentalizante para essa fala? Como entender a multifacetada noção de música na tradição descrita por Marinho? Para encerrar esta seção de nosso relato, valemo-nos, mais uma vez, de dois conceitos caros à tradição filosófica ocidental presentes no horizonte que tem sido o nosso: a incomensurabilidade e a irreduzibilidade. No campo específico da Filosofia da Ciência, a noção de incomensurabilidade foi, de longe, a noção mais problemática do célebre e emblemático livro de Thomas Kuhn, “A Estrutura das Revoluções Científicas” de 1962. Problemática porque tanto historiadores quanto filósofos, sociólogos e cientistas de diversas áreas, em debates que se seguiram nas décadas de 1970 e 1980, consideraram impossível tratar de Ciência, Lógica, Razão, Conhecimento pelo viés de algo não conhecido, não dominado, não testado, não transformado: o outro, o irreduzivelmente outro. A incomensurabilidade, que também

aparecia concomitantemente nos escritos de Paul Feyerabend, talvez por isso (des)considerado como um anarquista epistemológico, parece indigesta para a Filosofia da Ciência, que prima pelo conhecimento racional, lógico do mundo, do todo (notem, por exemplo, a tautologia tácita do termo “Filosofia da Ciência”, ou Filosofia da Filosofia, ou Ciência da Ciência, ou Conhecimento do Conhecimento). A incomensurabilidade é uma impossibilidade para a ciência ocidental, para nossa forma de conhecimento. Apesar dos novos avanços, das novas leituras culturais e interculturais das décadas finais do século XX e dos anos iniciais da “sociedade do conhecimento” do século XXI, nossa história, a história Ocidental, ainda tem sido um esforço de Sísifo, de silenciamento daquilo que não podemos conhecer. Se ainda não temos estratégias, epistemologias para aceitarmos o irreduzivelmente incomensurável, por que não começar pelo desafio posto pelo Tata Kambondo: ações institucionais de diálogo, ou Encontro de Saberes que possibilitem e potencializem, de fato, o reconhecimento, re-conhecimentos interespistêmicos? E, aqui, talvez nossa mais potente contribuição seja re-afirmar modos de abrir passagem, conhecer e celebrar, a força enunciativa e resistente da autoria negra diaspórica.

Bibliografia

- OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da Ancestralidade**. https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf – acesso 15/04/2019
- FERNANDEZ, Tatiana; DIAS, Belidson. **Objetos de aprendizagem poéticos: Máquinas para construir territórios de subjetivação**. http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/tatiana_fernandez_belidson_dias.pdf acesso 13/04/2019
- GUGGISBERG, Sonia. **O procedimento de tradução na Cultura, na arte e sua condição antropofágica. Parte 3) Crise, tradução e processos sociais** Algazarra (São Paulo, Online), n. 4, p. 133-145, dez. 2016.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **O futuro do Fórum Social Mundial: o trabalho da tradução**. Fórum Social Mundial, 2004. OSAL, Observatorio Social de América Latina (año V no. 15 sep-dic 2004). Disponível em: https://ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/65_Futuro%20FSM%20-%20O%20trabalho%20da%20traducao_OSAL_2004.pdf

GILIOLI, Renato de Sousa. Porto. **“Civilizando” pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da primeira república (1910-1930)**. São Paulo, SP: 2003.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes de. **O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça**. Campinas SP: 2011.

CAMBRIA, Vincenzo **A fala que faz: Música e identidade negra no bloco afro Dilazenze (Ilhéus, Bahia)** Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 10, volume 17(1): 81-102 (2006)

TORRES, Nelson Maldonado - **Transdisciplinaridade e decolonialidade** - Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016