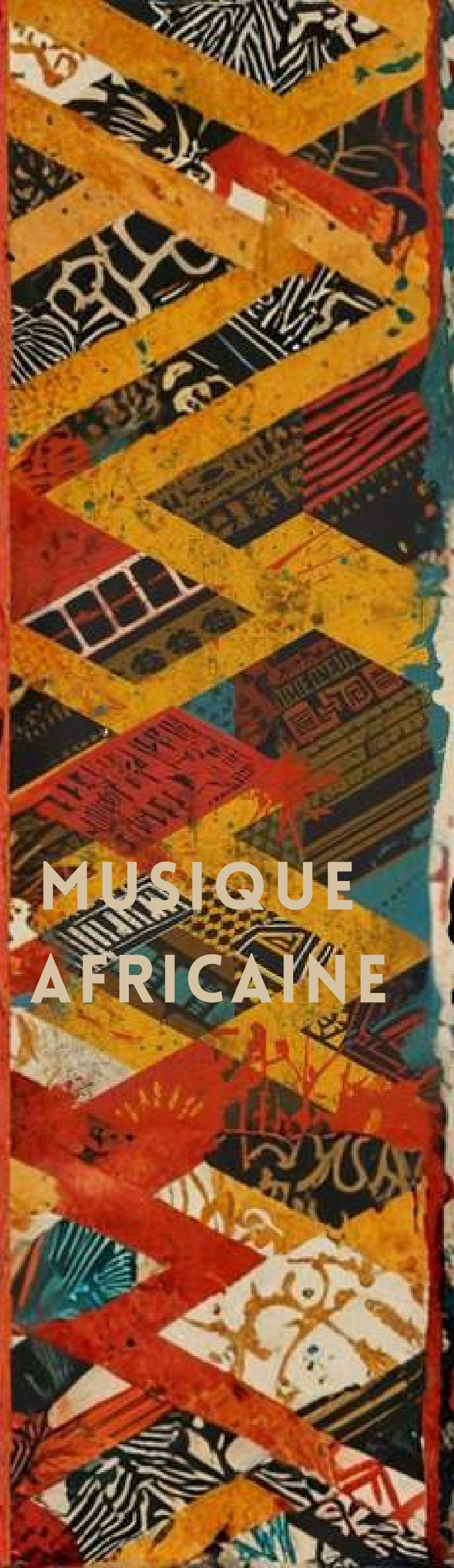


PABLO HONORATO NASCIMENTO

MUSIQUE AFRICAINNE



PEQUENO CATÁLOGO DA

MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA

CONTRA A TESE DO PRIMITIVISMO MUSICAL



patrimoine musical africain world music

PABLO HONORATO NASCIMENTO

QUILOMBO MUSIQUE

um espaço dedicado à música negra.

Todas as sextas-feiras, show da Orquestra de Música Negra da Paraíba

À mesa, um cardápio refinado, cuidadosamente elaborado para harmonizar com os ritmos, os encontros e a noite.

🎵 Música afro-brasileira ao vivo

🍴 Gastronomia de exceléncia

🔥 Sextas-feiras que ficam na memória



CASA DO POETA

Fundador

Francisco Lindenberg Nascimento (Chico Berg)

Presidente:

Pablo Honorato Nascimento

Vice-Presidente:

Naomi Barroso

Primeiro Secretário: Euler Marx Facury da Costa

Segundo Secretário: Adilson Pereira dos Santos

Primeiro Tesoureiro: Francisco Lindenberg Nascimento

Coordenação Pedagógica: Alessandro Amorim e Tatiane Ferreira de Jesus

Assessoria Jurídica: Veronica Mod'Anne

Assessoria Contábil: Margareth Freire de Medeiros

Supervisão Editorial e Direção de Publicidade: Jullianna Maciel

Arte, Diagramação e Produção Editorial: Pablo Honorato

Direção Comercial: Jullianna Maciel

Colaboradores: Euler Facury, Erika Altenir, Suely Honorato.

Consultoria de Pesquisa: Centro de Pesquisa em Cultura Negra da Paraíba - Douglas Alves, Felipe Cantalice e Alessandro Amorim



Orquestra de Música Negra da Paraíba: Pablo Honorato (voz e violão), Chico Berg (voz), Douglas Alves (guitarra), Euler Facuy (trompete), Jorge Negão (baixo), Sofia Maleta (percussão), Cassicobra (percussão), Welington Saruê (percussão), Paulo Rafael (percussão), Pedro Gabriel (percussão), Lucas (percussão), Adilson Pereira (trombone), Naomi Barroso (viola).

SOBRE O AUTOR

Pablo Honorato Nascimento é músico, produtor cultural, advogado e servidor público, com atuação consolidada na criação, coordenação e realização de projetos musicais e socioculturais na Paraíba.

É diretor da **Orquestra de Música Negra da Paraíba**, iniciativa dedicada à valorização das matrizes afro-brasileiras por meio da música autoral e do trabalho coletivo, reunindo mais de 15 músicos e outros profissionais de diferentes trajetórias em processos de criação, ensaio e circulação artística.



Alguns projetos:

- Idealizou e realizou o **Encontro de Capoeiras, Terreiros e Quilombos da Paraíba**, ação cultural voltada ao fortalecimento dos vínculos entre mestres e praticantes de capoeira, lideranças de terreiros e comunidades quilombolas, promovendo o diálogo entre o **movimento negro urbano e o rural**.
- É criador e produtor do **Cruzeiro no Mar da Penha**, projeto cultural que articula música paraibana, gastronomia tradicional e experiência sensorial em travessia marítima ao pôr do sol. Realizado em parceria com a Peixada de Dona Irene, na comunidade de pescadores da Penha, em João Pessoa/PB, o projeto propõe uma vivência estética que integra paisagem, som e identidade territorial, valorizando artistas da cena local e promovendo o encontro entre público, cultura popular e patrimônio natural da cidade.
- Com formação jurídica, atuou na defesa dos **direitos humanos**, incorporando à sua prática cultural uma compreensão crítica das estruturas institucionais e dos **direitos culturais**, orientando sua atuação pela defesa do acesso à cultura, da valorização dos saberes negros e da arte como instrumento de dignidade, pertencimento e transformação social.

A Igreja diz: o corpo é uma culpa.
A ciência diz: o corpo é uma máquina.
A publicidade diz: o corpo é um negócio.

E o corpo diz: eu sou uma festa.

(Eduardo Galeano)





ÍNDICE

INTRODUÇÃO

CONTRA A TESE DO PRIMITIVISMO MUSICAL

MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA

ÁFRICA: DIVERSIDADE, CIVILIZAÇÃO E MÚSICA

ÁFRICA AUSTRAL

ÁFRICA OCIDENTAL

ÁFRICA CENTRAL

NORTE DA ÁFRICA

ÁFRICA ORIENTAL

METODOLOGIA DE PESQUISA

POSICIONAMENTO DO AUTOR

SOBRE EROTIZAR E EXOTIZAR



INTRODUÇÃO

Este livro nasce de uma recusa e de um compromisso.

A recusa é dirigida às leituras que insistem em tratar a música africana como resíduo arcaico, expressão instintiva ou manifestação “pré-musical” diante de um suposto padrão universal europeu.

Ao longo da história colonial, essa visão reduziu sistemas musicais altamente sofisticados a rótulos como tribais ou folclóricos, confundindo **oralidade** com *ausência de teoria*, **repetição** com *pobreza formal* e **centralidade do corpo** com *irrationalidade estética*.

Esse equívoco não é apenas analítico: ele é político, pois sustenta hierarquias raciais e epistemológicas que ainda operam no presente.

O compromisso deste livro é outro. Parte do reconhecimento da **África** como **espaço plural de civilizações musicais**, portadoras de sistemas rítmicos complexos, concepções coletivas de criação sonora e modos próprios de transmissão de conhecimento. Aqui, a música não é pensada como objeto isolado, mas como *prática social total*, indissociável do corpo, do trabalho, do rito, da espiritualidade, da memória e da organização comunitária. Como afirmam autores fundamentais da etnomusicologia e dos estudos culturais — entre eles Francis Bebey e John Blacking —, compreender a música africana exige deslocar os critérios eurocêntricos de análise e reconhecer que há pensamento musical para além da partitura.

O **Pequeno Catálogo da Música Africana** não se propõe a ser um inventário exaustivo, nem um manual técnico fechado. Trata-se, antes, de um percurso introdutório e crítico, que articula contextos históricos, princípios estéticos, formas de escuta e continuidades diáspóricas.

Ao dialogar com a música africana internacional, o livro evidencia que a África não é um passado remoto, mas uma presença situada na contemporaneidade, recriada continuamente nas Américas por meio do ritmo, da dança, do canto e da performance coletiva.

A travessia atlântica não interrompeu esses sistemas. Ela os reconfigurou.

CONTRA A TESE DO PRIMITIVISMO MUSICAL

CONTRA A TESE DO PRIMITIVISMO MUSICAL

1. O evolucionismo cultural: a base do “primitivismo musical”

A ideia de primitivismo musical nasce no interior do evolucionismo social, que organizava as culturas humanas em estágios:

SELVAGEM → BÁRBARO → CIVILIZADO.

Ainda que não tenham escrito especificamente sobre música africana com profundidade técnica, autores como Edward B. Tylor, Lewis Henry Morgan e Herbert Spencer estabeleceram o paradigma segundo o qual expressões culturais de povos não europeus representariam estágios anteriores da evolução humana.

A música desses povos, por consequência, seria: simples, repetitiva, emocional, pouco racional, ligada ao corpo e não ao intelecto. Esse modelo de racionalidade, essencialmente eurocêntrica, lançou **paradigmas racistas** sobre o pensamento moderno e contaminou profundamente a musicologia nascente.

2. Musicologia comparada: a legitimação “científica”

No início do século XX, a chamada musicologia comparada (precuradora da etnomusicologia) consolidou o primitivismo musical. **Carl Stumpf** considerava que sistemas musicais não europeus representavam *formas pré-harmônicas*. Via a música europeia como ápice da racionalização sonora. Embora tecnicamente sofisticado, **Erich von Hornbostel**, ainda operava com categorias hierárquicas e classificava músicas africanas como baseadas em “ritmos elementares”, em oposição à “complexidade harmônica” europeia. **Curt Sachs**, em *The Rise of Music in the Ancient World*, associava:

**PERCUSSÃO → PRIMITIVISMO
MELODIA E HARMONIA → CIVILIZAÇÃO**

Aqui nasce a associação perversa:

**ÁFRICA = RITMO BRUTO
EUROPA = PENSAMENTO MUSICAL**

Essa oposição será explicitamente desmontada por **Francis Bebey** décadas depois.



3. Antropologia colonial e administração imperial

O primitivismo musical não era apenas acadêmico. Ele servia a fins políticos. Administradores coloniais britânicos e franceses tratavam a música africana como: folclore infantil, superstição ritual, ruído tribal.

Essa visão justificava a repressão de práticas musicais, a proibição de tambores (como ocorreu em colônias francesas e nas Américas), a ideia de que a África precisava ser “educada” culturalmente. Ou seja:

👉 **O PRIMITIVISMO MUSICAL LEGITIMAVA O COLONIALISMO.**

4. O “elogio” primitivista nas “vanguardas” europeias

Há ainda uma **forma ambígua e perigosa de defesa do primitivismo**: o primitivismo estético. Compositores e artistas como Stravinsky, Debussy, e até mesmo Pablo Picasso (nas artes visuais) apropriaram-se de elementos africanos exaltando sua **“força intuitiva”**, sua **“energia bruta”**, sua **“pureza pré-civilizatória”**. Embora pareça elogio, isso mantém a hierarquia: o europeu pensa, o africano sente. Muniz Sodré chamaria isso de *“expropriação simbólica sem reconhecimento epistemológico”*.

A partir da segunda metade do século XX, a **tese do primitivismo musical** começa a ruir. Francis Bebey mostra que **polirritmia** é **sistema**, **repetição** é **variação**, **oralidade** é **teoria incorporada**. Afirma que a música africana exige **alta sofisticação cognitiva e social**. John Blacking, em “How Musical Is Man?” define música como comportamento humano organizado, não como objeto técnico. Demonstra que sociedades africanas possuem **sistemas musicais altamente estruturados**. Gerhard Kubik analisa **microestruturas rítmicas africanas** com rigor analítico e prova matematicamente a complexidade dos sistemas. Por fim, Muniz Sodré denuncia o racismo epistemológico e recoloca **o corpo** como **instância de pensamento**.

CONTRA A TESE DO PRIMITIVISMO MUSICAL



5. Situação atual do debate

Hoje, ninguém defende explicitamente o primitivismo musical sem ser imediatamente criticado.

Mas ele sobrevive de forma implícita, por exemplo, quando: a música africana é tratada apenas como “ritmo”; a oralidade é vista como déficit; a música europeia é tomada como padrão universal; a teoria só é reconhecida quando escrita. Ou seja: o primitivismo não morreu — ele se sofisticou.







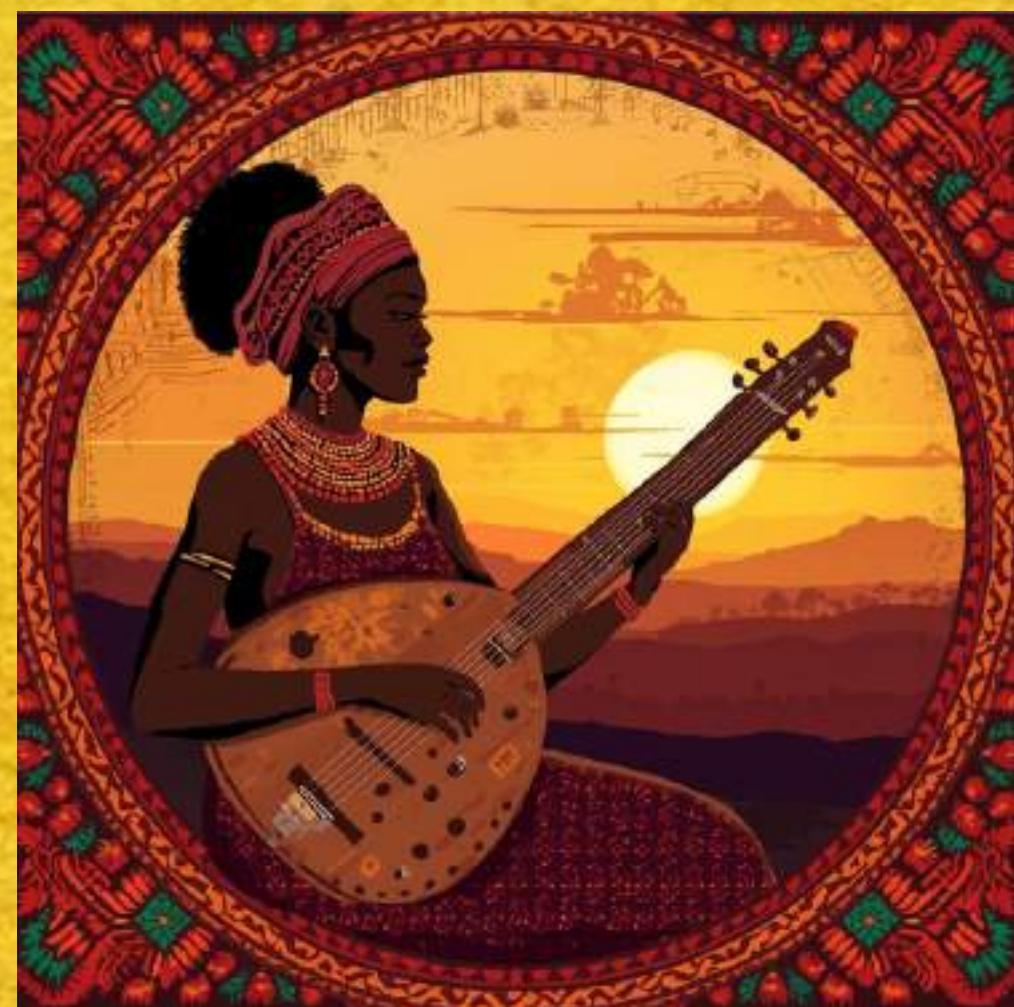


A música africana exerce influência profunda, estruturante e permanente sobre a música brasileira, não apenas como herança histórica, mas como força viva que continua a moldar ritmos, estéticas, corporalidades e modos de criação musical no Brasil contemporâneo.

Essa influência começa com o tráfico transatlântico de africanos escravizados, sobretudo de povos de matrizes banto, iorubá e ewe-fon, que trouxeram consigo sistemas rítmicos complexos, concepções coletivas de música, instrumentos, cantos responsoriais e uma relação indissociável entre som, corpo, espiritualidade e vida comunitária.

No Brasil, esses elementos africanos se enraizaram de forma criativa, dando origem a matrizes fundamentais da música nacional.

O uso da **polirritmia**, da **síncope**, do **chamado e resposta**, do **canto percussivo** e da **centralidade do ritmo** são marcas diretas da musicalidade africana presentes em expressões como o *samba*, o *maracatu*, o *jongo*, o *coco*, o *afoxé*, o *ijexá*, o *batuque* e os *toques de candomblé*. Esses gêneros não apenas preservam estruturas musicais africanas, mas também recriam seus sentidos em diálogo com a realidade social brasileira, especialmente nas comunidades negras urbanas e rurais.



Ao longo do século XX, essa herança africana seguiu se transformando e dialogando com novas linguagens. O *samba urbano*, por exemplo, consolidou-se como símbolo nacional, mas manteve sua **base rítmica afro-diaspórica**. Mais adiante, a música popular brasileira, o *jazz brasileiro*, o *funk carioca* e o *rap* incorporaram, cada um à sua maneira, princípios rítmicos, timbrísticos e performáticos oriundos da África e da diáspora negra.





No século XXI, observa-se uma intensificação explícita do diálogo direto entre a música brasileira e as produções africanas contemporâneas. Ritmos como o **afrobeat**, criado por Fela Kuti na Nigéria, com sua fusão de música tradicional iorubá, highlife, jazz e funk, influenciam artistas brasileiros tanto na estrutura rítmica quanto no engajamento político e na estética sonora. Bandas e coletivos no Brasil incorporam grooves repetitivos, linhas de sopro marcantes e longas sessões rítmicas que remetem diretamente ao afrobeat.

Outro exemplo é o **kuduro**, gênero surgido em Angola, caracterizado por batidas eletrônicas aceleradas, dança vigorosa e linguagem urbana periférica. No Brasil, o kuduro dialoga especialmente com o funk, o passinho e outras expressões da cultura de favela, reforçando conexões entre juventudes negras da África e da diáspora. Da mesma forma, estilos como o **afrobeat** (em sua vertente pop contemporânea), o **amapiano** sul-africano e o **gqom**

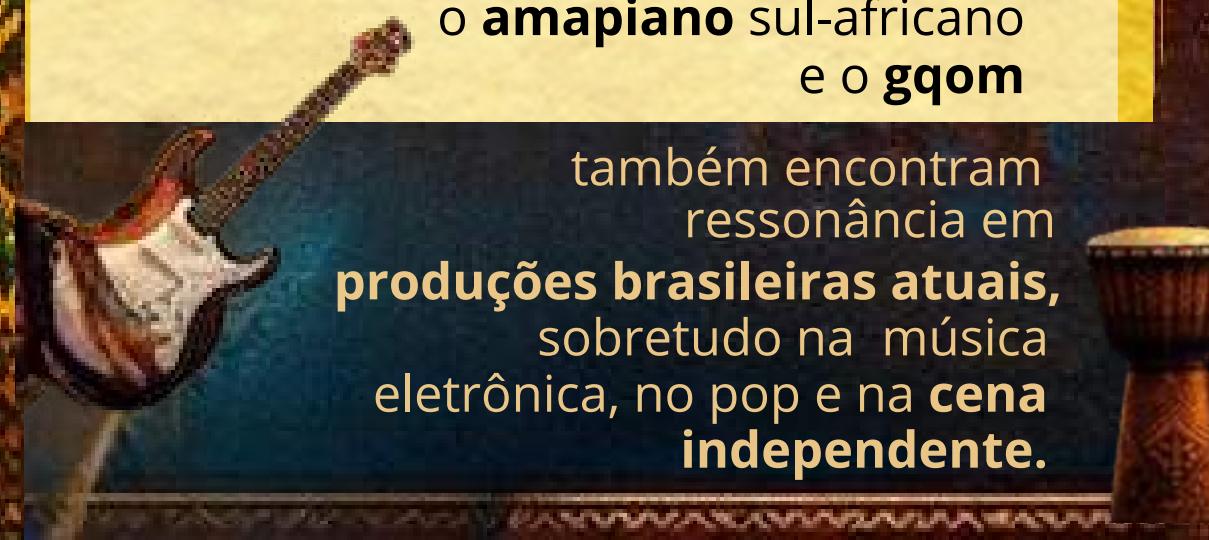
também encontram ressonância em **produções brasileiras atuais**, sobretudo na música eletrônica, no pop e na **cena independente**.



Essas trocas demonstram que a **influência africana** na música brasileira não é um fenômeno do passado, mas um processo contínuo de reinvenção.

A África não aparece apenas como origem distante, mas como presença contemporânea, que inspira estéticas, discursos políticos, formas de produção e afirmações identitárias.

Assim, a música brasileira, ao dialogar com o **afrobeat**, o funk, o **kuduro** e outros gêneros afrodiáspóricos, realiza mais do que uma atualização criativa, reforça sua vocação diaspônica e evidencia esta profunda e vitalidade das conexões negras transatlânticas.



Os povos de matrizes banto, iorubá e ewe-fon constituem alguns dos principais troncos civilizatórios africanos que marcaram profundamente a formação cultural do Brasil. Mais do que grupos étnicos isolados, tratam-se de **universos civilizatórios complexos**, com filosofias próprias, sistemas musicais sofisticados e **formas coletivas** de organização da vida, cujo papel central combina **tecnologia social, espiritual e política**.

Povos de matriz banto

Os povos bantos abrangem uma vasta região da África Centro-Oeste e Austral, incluindo áreas do atual Congo, Angola e Moçambique. Foram trazidos ao Brasil, especialmente para o Sudeste, o Nordeste e partes do Norte.

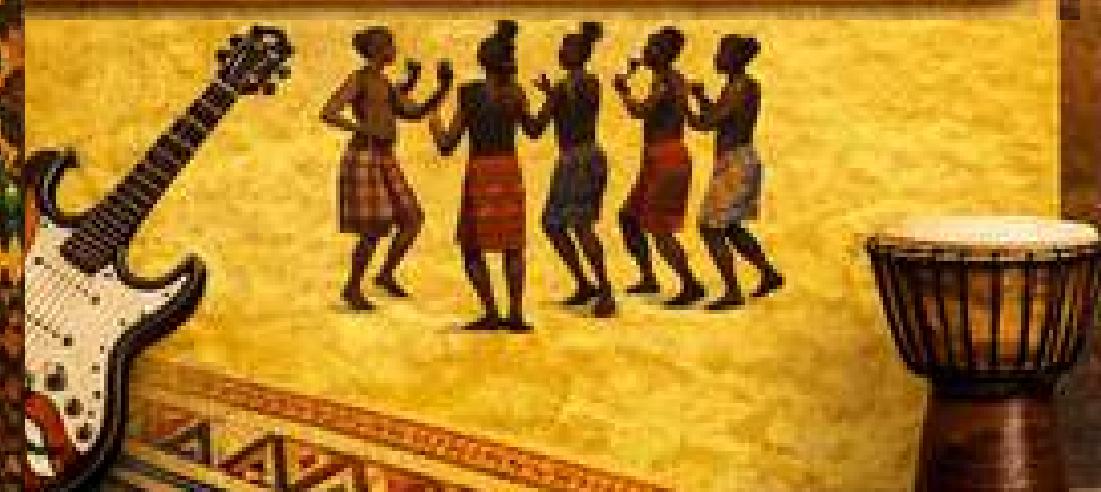
Sua musicalidade se caracteriza pela **centralidade do ritmo, pelo uso intenso da percussão corporal e instrumental**, pela dança e como forte dimensão comunitária.



Entre os bantos, a música é mais do que **entretenimento**: é uma forma de **comunicação social**.

O canto responsorial — em que um solista puxa o canto e o grupo responde em coro — organiza a participação e reforça laços comunitários.

- Instrumentos como **atabaques, berimbau**s, **reco-recos** e **marimbas** dão base aos ritmos tradicionais.
- No Brasil, essa matriz se expressa na variedade do **jongo**, do **samba de roda**, da **capoeira**, onde música, corpo e ancestralidade formam uma unidade inseparável.





Povos de matriz iorubá

Os iorubás, oriundos da região do atual sudoeste da Nigéria e do Benim, trouxeram ao Brasil um sistema cultural altamente estruturado, no qual música, religião e organização social estão profundamente interligadas.

Na tradição iorubá, a música é linguagem sagrada, capaz de **invocar forças espirituais (orixás)** e de organizar o tempo ritual.

O sistema rítmico iorubá é marcado pela polirritmia sofisticada, pelo uso de tambores afináveis como o **atabaque** e o **batá**, e por padrões rítmicos específicos associados a cada divindade.


Cada **orixá** possui um **ritmo**, um andamento, um gesto corporal e uma sonoridade própria, evidenciando a conexão orgânica entre som e movimento. O canto responorial, novamente, estrutura a relação entre solista e coro, refletindo uma concepção coletiva da música.

No Brasil, essa matriz se preserva de forma especialmente forte nos **terreiros de candomblé**, mas também influencia gêneros profanos, como o **afoxé**, o **ijexá** e o **samba**. A musicalidade iorubá contribuiu decisivamente para a noção brasileira de ritmo como linguagem expressiva e espiritualizada.

PABLO HONORATO NASCIMENTO



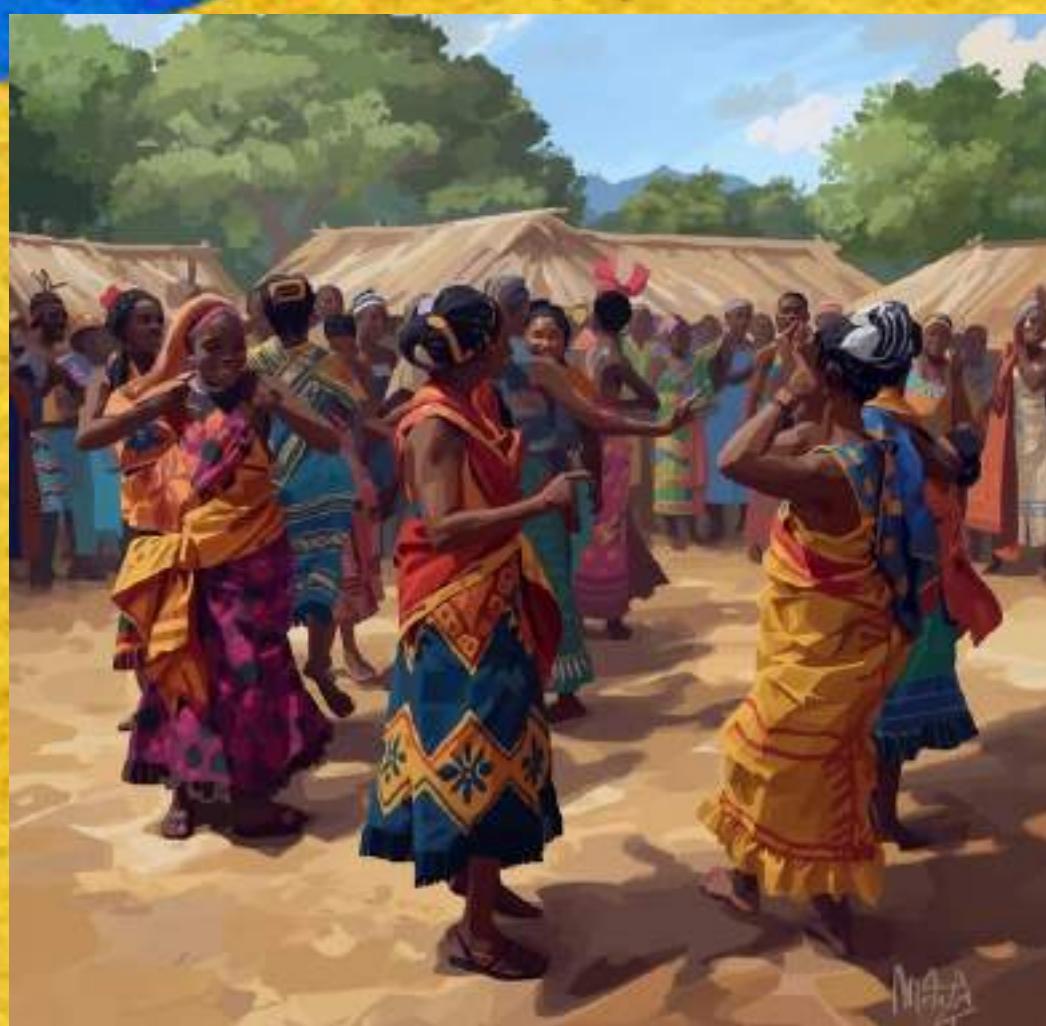
Povos de matriz ewe-fon

Os povos ewe-fon, originários da região que hoje corresponde ao sul do Benim, Togo e Gana, trouxeram sistemas musicais de extrema complexidade rítmica e organizacional. Sua tradição é conhecida pela precisão dos **conjuntos de tambores**, nos quais cada instrumento desempenha uma função específica dentro de um todo altamente coordenado.

A música ewe-fon se estrutura em **camadas rítmicas sobrepostas**, com padrões assimétricos e variações constantes, exigindo escuta coletiva aguçada e profundo senso de interdependência entre os músicos.

O **canto responorial** e a **dança ritual** são fundamentais, e a performance musical funciona como espaço de transmissão de memória histórica, mitos e valores sociais.





Música, corpo e espiritualidade

Nas três matrizes — **banto, iorubá** e **ewe-fon** — a música nunca se separa do corpo nem da espiritualidade. Dançar é uma forma de escutar, tocar é uma forma de rezar, cantar é uma forma de narrar a história coletiva.

O som organiza o tempo social, marca ritos de passagem, celebra o trabalho, o luto, a guerra e a festa.

Essa visão contrasta com a lógica ocidental de **música como produto isolado** e ajuda a explicar por que a música brasileira é tão marcada pela corporeidade, pela participação coletiva e pela pulsação rítmica.

PABLO HONORATO NASCIMENTO



No Brasil, essa matriz influenciou fortemente o **candomblé jeje**, o **tambor de mina** e outras expressões afro-religiosas e musicais do Norte e do Nordeste.

A concepção ewe-fon reforça a ideia de que a **música é um acontecimento coletivo**, em que ninguém toca sozinho e o sentido emerge da interação.



Ao se reenraizarem no Brasil, essas matrizes africanas não apenas sobreviveram, mas se transformaram, criando linguagens novas sem romper com seus fundamentos.

Elas constituem o **alicerce afro-diaspórico da música brasileira** e explicam por que, ainda hoje, o Brasil reconhece no ritmo, no corpo e na coletividade alguns de seus traços culturais mais potentes e identitários.



A Kora

A **kora** é um dos instrumentos mais sofisticados e simbólicos da **África Ocidental**, associada sobretudo às **culturas mandingas** da região que hoje abrange países como **Mali, Guiné, Senegal e Gâmbia**.

Tradicionalmente ligada às **famílias de jeli (griôs)**, a kora não é apenas um instrumento musical, mas um meio de **transmissão da memória, da história e dos valores sociais**, ocupando um lugar central na oralidade africana.

Uma harpa-laúde sofisticada

Fisicamente, a **kora** é uma **harpa-laúde** composta por uma grande **cabáça** cortada ao meio e revestida com pele de animal, formando a caixa de ressonância. Um **longo braço** atravessa o corpo do instrumento, sustentando geralmente 21 cordas, afafandas em diferente escalas. O músico toca a kora com os **polegares** e indicadores das duas mãos, enquanto os outros dedos seguram o instrumento, permitindo uma **independência rítmica** e melódeas coexistem simultaneamente.



ÁFRICA

DIVERSIDADE, CIVILIZAÇÃO E MÚSICA

ÁFRICA: DIVERSIDADE, CIVILIZAÇÃO E MÚSICA

Falar de música africana exige, antes de tudo, romper com uma ideia profundamente arraigada no imaginário ocidental: a noção de uma África homogênea, estática ou primitiva.

O **continente africano** é, na verdade, um vasto mosaico de povos, línguas, sistemas políticos, cosmologias e expressões artísticas. Essa diversidade é o ponto de partida fundamental para compreender a riqueza e a complexidade de suas tradições musicais, bem como sua influência decisiva na formação das culturas afro-diaspóricas, especialmente no Brasil.

A África é o berço da humanidade e também um dos mais antigos **centros de elaboração cultural** do mundo.

Muito antes da colonização europeia, já existiam ali reinos, impérios e cidades organizadas, como Mali, Songhai, Oyo, Benim, Congo e Kongo, que possuíam sistemas sofisticados de governo, comércio, educação e produção artística.

A música, nesses contextos, não ocupava um lugar periférico: ela era um eixo estruturante da vida social, atravessando o cotidiano, o trabalho, a política e a espiritualidade.





Música como linguagem civilizatória

Diferentemente da concepção ocidental moderna, que tende a separar arte, religião, política e vida cotidiana, muitas sociedades africanas concebem a música como uma **linguagem total**.

Diferentemente da concepção ocidental moderna, que tende a separar arte, religião, política e vida cotidiana, muitas sociedades africanas concebem a música como uma **linguagem total**.



Nesse sentido, a música africana deve ser entendida como uma tecnologia social: um conjunto de saberes capazes de produzir coesão, transmitir valores, preservar a memória histórica e regular o tempo social.

Ritmos marcam o início e o fim das jornadas de trabalho, orientam celebrações coletivas, acompanham ritos de passagem e sustentam práticas espirituais.

O **som**, o **corpo** e o **território** formam um sistema integrado, no qual a música só existe plenamente quando vivida em comunidade.



Ao se reenraizarem no Brasil, essas matrizes africanas não apenas sobreviveram, mas se transformaram, criando **linguagens novas** sem romper com seus **fundamentos**.

Elas constituem o alicerce afro-diaspórico da música brasileira e explicam por que, ainda hoje, o Brasil reconhece no ritmo, no corpo e na coletividade alguns de seus traços culturais mais potentes e identitários.



ÁFRICA: DIVERSIDADE, CIVILIZAÇÃO E MÚSICA



PABLO HONORATO NASCIMENTO

Diversidade linguística e musical

A pluralidade linguística africana — com milhares de línguas pertencentes a diferentes troncos — encontra correspondência direta na diversidade de seus sistemas musicais.

Cada povo desenvolveu formas próprias de organizar o ritmo, a melodia, o timbre e a performance. Há músicas baseadas em ciclos ritmicos longos e repetitivos; outras, em padrões curtos e altamente variáveis.

Algumas tradições privilegiam grandes conjuntos percussivos; outras, instrumentos melódicos como harpas, lamelofones e xilofones.

Ainda assim, é possível identificar princípios comuns que atravessam diferentes regiões do continente, como a polirritmia, o canto responsorial, a centralidade do corpo e a inseparabilidade entre música e dança.

Esses elementos não apontam para uma uniformidade, mas para uma filosofia musical compartilhada, na qual o fazer musical está profundamente ligado à experiência coletiva e à escuta mútua.



PABLO HONORATO NASCIMENTO

ÁFRICA: DIVERSIDADE, CIVILIZAÇÃO E MÚSICA

PABLO HONORATO NASCIMENTO



Oralidade, Memória e Transmissão do Saber

Em grande parte das sociedades africanas, o conhecimento musical é transmitido por meio oralidade da prática direta. Não se aprende música a partir de partituras, mas pela observação, pela participação em rituais e festas, como parte do processo de aprendizagem, que ocorre de aprendizagem, que ocorre de gradual e integrada à vida social.



Música, Espiritualidade e Mundo Invisível

Nesse contexto, a figura do *griot** – ou de seus equivalentes em diferentes culturas – desempenha papel central. A música, portanto, não é apenas som: é narrativa, viva e instituição continuidade cultural.

Outro aspecto fundamental para compreender a música africana com relação intrínseca com a spiritualidade. Em muitas tradições, o som é reduzido ao meio de comunicação entre o mundo visível e o invisível.

Ritmos, cantos e danças específicas são capazes de invocar forças espirituais, estabelecer equilíbrio entre os indivíduos e comunidade, e restaurar a harmonia rompida por conflitos ou doenças.

***Griots** são guardiões da memória coletiva, responsáveis por preservar genealogias, narrar histórias, cantar feitos ancestrais e transmitir valores éticos e políticos por meio da música e da palavra.



ÁFRICA: DIVERSIDADE, CIVILIZAÇÃO E MÚSICA

PABLO HONORATO NASCIMENTO

Durante longo período, a música africana foi interpretada por olhares europeus a partir de categorias evolucionistas e hierarquizantes, que a classificaram como expressão "primitiva", rudimentar ou pré-racional. Essa leitura, profundamente marcada pelo colonialismo, reduziu a diversidade e a complexidade dos sistemas musicais africanos a noções como **espontaneidade** instintiva, **repetição mecânica** e ausência de estrutura formal. Contra esse enquadramento, Francis Bebey oferece uma das críticas mais consistentes e fundamentadas à ideia de primitivismo musical, ao afirmar a sofisticação técnica, a **densidade simbólica** e o **caráter sistemático** da música africana. Para Bebey, a música africana não pode ser compreendida fora de seus **contextos sociais, linguísticos e cosmológicos**. Diferentemente da tradição ocidental, que tende a separar música, dança, poesia e ritual, os sistemas musicais africanos operam segundo uma lógica integradora, na qual o som se articula ao corpo, à palavra e à vida comunitária. Tal integração não indica ausência de elaboração formal, mas, ao contrário, revela um pensamento musical complexo, estruturado por **princípios** próprios de organização rítmica, melódica e performativa.



Francis Bebey e a sofisticação da polirritmia africana

Um dos equívocos centrais do discurso primitivista reside na interpretação da polirritmia como desordem sonora. Bebey demonstra que a sobreposição de ritmos independentes, característica recorrente de diversas tradições africanas, obedece a padrões rigorosos de organização temporal.

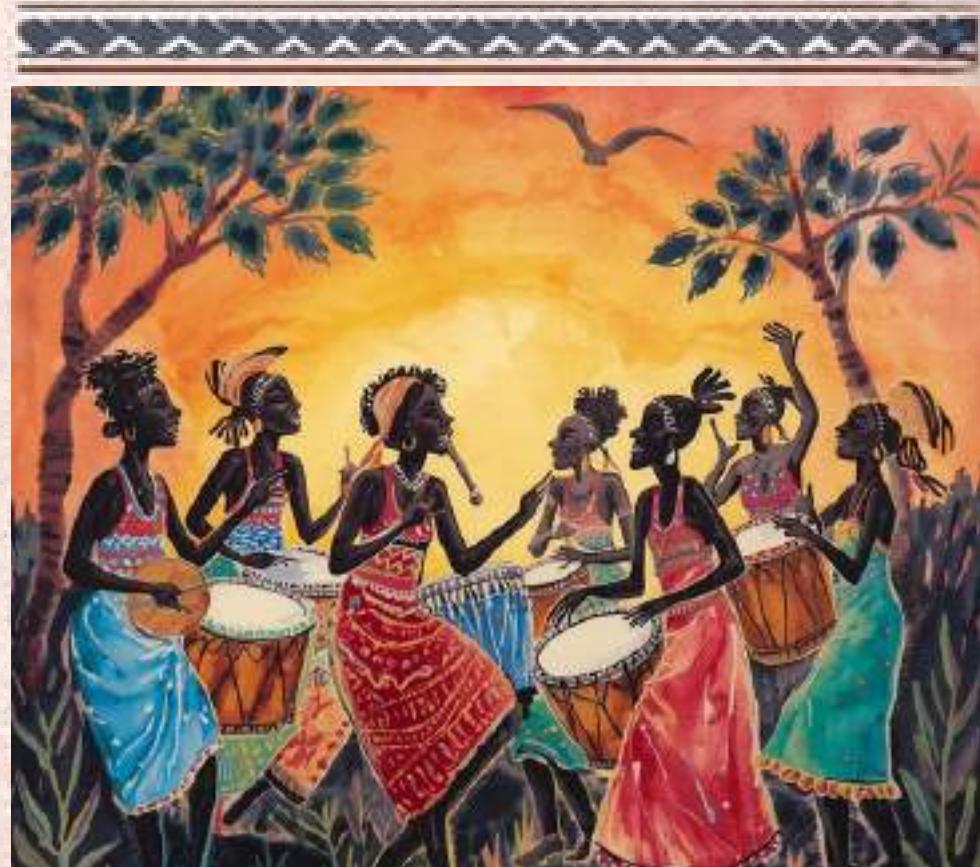
Cada instrumento cumpre uma função específica dentro de um sistema relacional, no qual **estabilidade** e **variação** coexistem de forma dinâmica.



ÁFRICA: DIVERSIDADE, CIVILIZAÇÃO E MÚSICA

PABLO HONORATO NASCIMENTO

De modo semelhante, Bebey confronta a associação entre repetição e pobreza formal. No pensamento musical ocidental moderno, a repetição é frequentemente interpretada como falta de desenvolvimento ou criatividade. Bebey, contudo, evidencia que, nas tradições africanas, a repetição constitui um princípio estético e epistemológico. Ela permite a construção de estados de escuta, participação coletiva e variação progressiva, nos quais pequenas mudanças rítmicas, timbrísticas ou performáticas adquirem grande densidade expressiva. Repetir, nesse contexto, não é reproduzir mecanicamente, mas aprofundar, explorar e reinscrever sentidos no tempo. Outro ponto central da crítica de Bebey refere-se à desqualificação da oralidade como sistema de transmissão de conhecimento. A ausência de notação escrita foi frequentemente interpretada como ausência de teoria musical. Bebey desmonta essa premissa ao afirmar que a teoria existe, mas é incorporada no corpo, na memória e na prática social. O conhecimento musical é transmitido por meio da escuta atenta, da observação, da repetição orientada e da participação em contextos rituais e comunitários. Trata-se de um sistema pedagógico sofisticado, no qual aprender música é inseparável de aprender modos de estar no mundo.



A Oralidade como sistema de conhecimento

Ao valorizar a oralidade, Bebey não a romantiza, mas a reconhece como forma legítima de organização do saber. A música africana, nesse sentido, é tanto prática estética quanto forma de pensamento. Seus princípios não estão codificados em partituras, mas inscritos em estruturas rítmicas, gestos corporais, narrativas sonoras e relações sociais.

Essa perspectiva exige uma escuta descolonizada, capaz de reconhecer teorias que não se apresentam nos moldes eurocêntricos da escrita e da abstração formal.

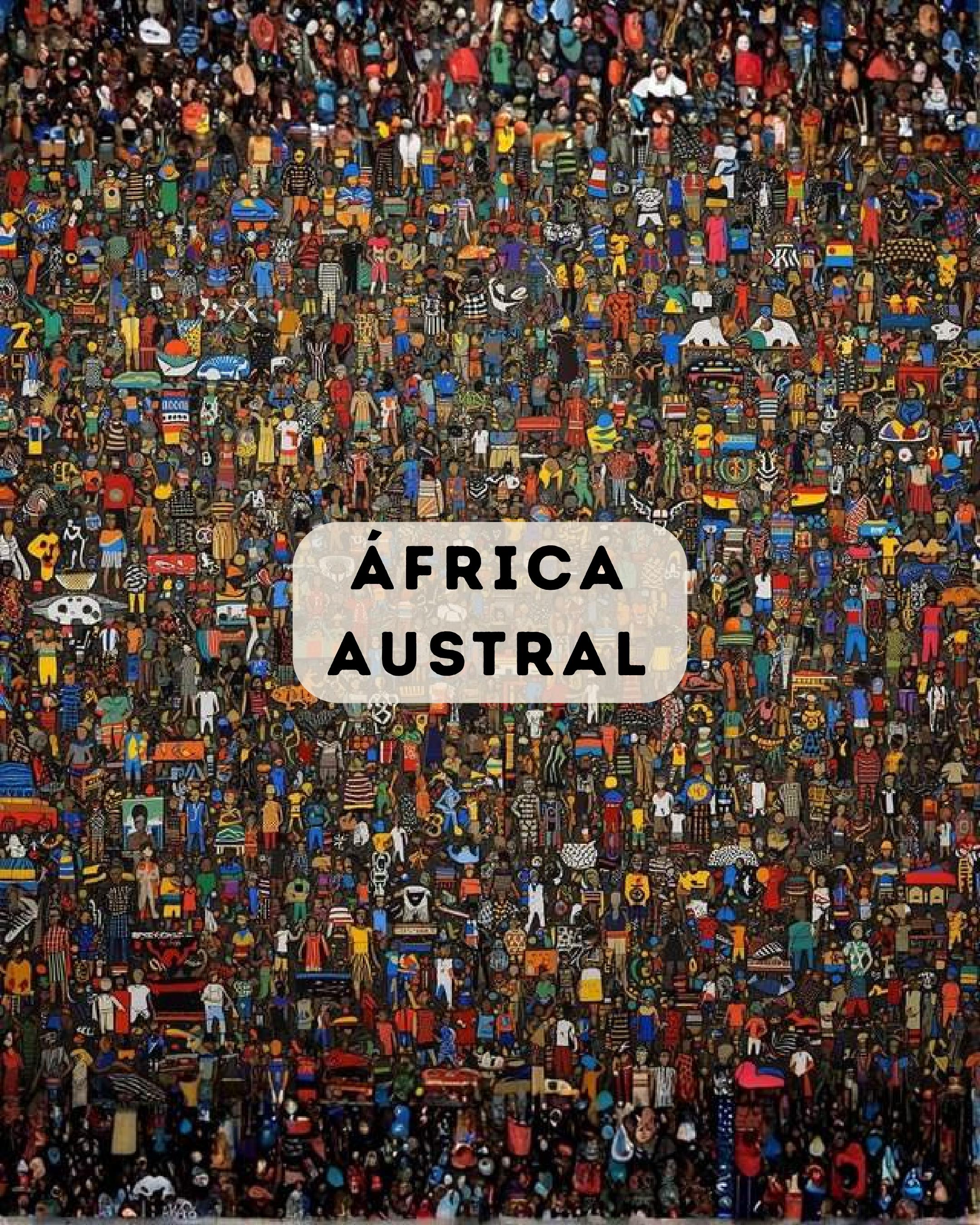


PEQUENO CATÁLOGO DA

MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA

CONTRA A TESE DO PRIMITIVISMO MUSICAL





ÁFRICA AUSTRAL



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Nascido em 1939, em Witbank, África do Sul, Masekela cresceu sob o peso do apartheid, esse sistema que não apenas segregava corpos, mas tentava asfixiar futuros. Ainda jovem, encontrou no trompete um caminho de sobrevivência simbólica. Conta-se que foi incentivado por Trevor Huddleston, um padre anglicano antiapartheid, que lhe deu seu primeiro instrumento. Não é um detalhe irrelevante: desde o início, sua música nasce do encontro entre arte e ética.

Hugh Masekela foi profundamente influenciado pelo jazz, mas nunca o tratou como importação colonial. Pelo contrário: ele “africanizou” o jazz, devolvendo-lhe aquilo que a diáspora havia espalhado pelo Atlântico. Em suas mãos, o jazz deixa de ser apenas estilo e volta a ser processo — improvisação como liberdade, síncope como recusa à ordem rígida. Algo que dialoga diretamente com a ideia de liberdade negativa em Isaiah Berlin: não ser impedido de criar, de respirar, de existir.

HUGH MASSEKELA



O exílio, imposto pelo regime sul-africano após o massacre de Sharpeville (1960), marcou profundamente sua trajetória. Nos Estados Unidos, Masekela conviveu com gigantes como Miles Davis, Dizzy Gillespie, John Coltrane, mas também com figuras do movimento negro, como Malcolm X e Stokely Carmichael. Essa convivência ampliou sua visão: ele compreendeu que a luta sul-africana fazia parte de um sistema global de opressões.

Sua música, então, tornou-se internacional sem jamais perder o sotaque africano.

OUÇA: BRING HIM BACK HOME (NELSON MANDELA)



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Nascido em 1945, na então **Rodésia do Sul** (atual Zimbábue), Mapfumo cresceu sob um regime colonial que tentava apagar não apenas direitos, mas cosmovisões inteiras. Desde cedo percebeu que o domínio europeu não operava só pela violência física, mas também pela reorganização simbólica do mundo - língua, religião, estética, som. Sua resposta foi brilhante em sua simplicidade: se o colonialismo tentou silenciar a ancestralidade, a música deveria fazê-la falar de novo.

É nesse contexto que surge a **chimurenga music**. *Chimurenga* significa “luta” ou “insurreição” em **shona**, e o termo remete às guerras de libertação do povo zimbabuano. Mapfumo não inventa um gênero do nada; ele reprograma a música tradicional, sobretudo a da **mbira dzavadzimu**, instrumento sagrado associado à comunicação com os ancestrais. O gesto é profundamente filosófico: ao levar a mbira para a guitarra elétrica, Mapfumo afirma que o espírito ancestral pode habitar a modernidade sem se corromper.

THOMAS MAPFUMO



Durante a luta contra o regime colonial branco, Mapfumo tornou-se uma voz incômoda. Suas letras, cantadas em shona, escapavam à censura imediata dos colonizadores, mas eram perfeitamente compreendidas pelo povo. Aqui reside uma genialidade estratégica: a música funciona como código coletivo, algo que Michel de Certeau chamaria de “tática dos fracos” — formas sutis de resistência dentro de sistemas opressores. Não por acaso, Mapfumo foi preso diversas vezes. Após a independência do Zimbábue, em 1980, Mapfumo manteve uma postura crítica em relação ao governo de Robert Mugabe.

OUÇA: VANHU VANTEMA

A palavra “**chimurenga**”, em shona, significa “luta” ou “revolta” e designa as guerras de libertação do Zimbábue contra o colonialismo.

Quando esse termo passa a nomear uma música, algo decisivo acontece: a resistência deixa de ser apenas fato político e se torna **linguagem estética**, memória viva em circulação.

MBIRA DZAVADZIMU



Composta por lâminas metálicas fixadas a uma tábua de madeira e tocada com os polegares, ela é, antes de tudo, um meio de comunicação com os vadzimu, os ancestrais do povo **shona**, no **Zimbábue**.

Seu som metálico, circular e hipnótico não busca espetáculo, mas presença: repete-se como um mantra porque opera num tempo não linear, um tempo ritual, onde passado, presente e futuro coexistem.

Nas cerimônias bira, a mbira convoca os mortos para orientar os vivos, ensinando que a sabedoria não nasce da pressa, mas da escuta.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



JOHNNY CLEGG

Nascido em 1953, na Inglaterra, e criado na África do Sul, Johnny Clegg poderia ter ocupado o lugar confortável do observador branco. Preferiu o risco. Ainda jovem, mergulhou na **cultura zulu**, aprendendo a língua, os ritmos, os gestos corporais e as danças tradicionais.

Não como apropriação superficial, mas como aprendizado rigoroso, quase iniciático. Estudou antropologia social, mas sua verdadeira tese foi escrita no palco: mostrar que a cultura, quando vivida de verdade, dissolve fronteiras artificiais. Por isso passou a ser chamado de “o zulu branco” — um rótulo imperfeito, mas revelador do incômodo que ele provocava.

Com bandas como Juluka e, mais tarde, Savuka, Clegg realizou algo quase impensável naquele contexto: grupos multirraciais tocando juntos, cantando em zulu e inglês, dançando coreografias tradicionais africanas diante de plateias segregadas por lei. Isso não era metáfora; era infração direta. Seus shows eram frequentemente interrompidos pela polícia, e suas músicas, censuradas. Ainda assim, ele persistiu.



Musicalmente, Johnny Clegg criou uma síntese rara: combinou estruturas do rock e do folk ocidental com ritmos zulus, padrões de chamada e resposta, linhas percussivas e dança como elemento narrativo. Seu corpo em movimento fazia parte da música — lembrando que, nas culturas africanas, som e gesto nunca estiveram separados.

Ao dançar, Clegg afirmava algo simples e poderoso: o corpo também pensa. Canções como “Asimbonanga”, homenagem a Nelson Mandela quando este ainda estava preso, tornaram-se hinos internacionais. Mas o mais impressionante é que elas não soam como slogans. canções atravessadas por melancolia, esperança e dignidade.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Elemotho é cantor, compositor e multi-instrumentista, profundamente enraizado na tradição **basotho**. Seu instrumento central é o **lesiba**, aerofone ancestral do Lesoto, feito tradicionalmente com madeira, corda e pena, cujo som grave e sibilante parece emergir mais da respiração do que do sopro. Tocar lesiba é quase um exercício meditativo, e Elemotho faz desse gesto uma assinatura estética: sua música respira junto com a montanha, com o vento, com o tempo lento da vida pastoral. Não há pressa em suas canções; há escuta.

Sua obra articula tradição e contemporaneidade com rara elegância. Elemotho não foldoriza a cultura basotho, tampouco a enclausura no passado. Ele a reinscreve no presente, combinando instrumentos tradicionais com arranjos modernos, guitarras sutis, percussões delicadas e uma produção que dialoga com o circuito internacional da world music sem se submeter a seus clichês. É uma música que viaja, mas não se desenraíza. Como diria Édouard Glissant, ela pratica uma relação, não uma diluição.

ELEMOTHO



As letras de Elemotho — cantadas em **sesotho** — são profundamente poéticas e éticas. Falam da terra, da ancestralidade, da relação entre gerações, da responsabilidade coletiva e da fragilidade humana diante do mundo natural.

Há nelas uma sabedoria que não se impõe, mas se oferece. Em tempos de excesso de ruído, sua música lembra que o conhecimento também pode vir em tom baixo. Algo que ecoa a tradição filosófica africana do ubuntu: o indivíduo só existe plenamente em relação com o outro e com a comunidade.

A **lesiba** é um dos instrumentos mais poéticos e singulares do sul da África, particularmente associado ao povo **Basotho**, do atual Lesoto e regiões da África do Sul.

À primeira vista, trata-se de um arco musical rústico: um bastão de madeira, uma única corda e, na extremidade, um pequeno pedaço de pena ou palheta vegetal. Mas essa simplicidade engana.

A lesiba é, na verdade, um laboratório acústico ancestral.



LESIBA



Culturalmente, a lesiba não é instrumento de espetáculo, mas de **introspecção**. Ela acompanha a **solidão do pastoreio**, a vigília, o pensamento longo.

Sua música não se organiza em melodias exuberantes, mas em drones, microvariações, pulsações que lembram o batimento da própria atenção.

Claude Lévi-Strauss diria que ela pertence a uma “música do pensamento”, anterior à separação entre arte e vida.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



SELLO GALANE

Sello Galane é um músico, compositor, percussionista, educador e estudioso sul-africano cujo trabalho transcende as fronteiras entre tradição e invenção musical.

Nascido em Hammanskraal, África do Sul, em 1966, ele cresceu num ambiente profundamente musical: sua mãe era cantora e seu pai um líder de dança e música tradicional kiba — estilo ritual e comunitário dos povos Pedi e Northern Ndebele.

Galane tornou-se uma das vozes mais respeitadas na preservação e transformação de formas musicais tradicionais africanas. Ele é frequentemente creditado como **o pai do “Free Kiba”**, um movimento e estilo musical que detribaliza e revitaliza a música tradicional kiba, usando instrumentos modernos como saxofones, guitarras e bateria, sem perder o espírito ancestral desse gênero.

Sua abordagem não é meramente estilística, mas filosófica e política: Galane critica o tribalismo e enfatiza que a música africana deve ser abordada como expressão humana universal, não simplesmente como arte étnica confinada a uma comunidade.



Para ele, cantar em várias **línguas africanas** e colaborar com músicos de diferentes partes do mundo faz parte de expandir a música além das fronteiras impostas pela segregação e pelo racismo — um desafio à “violência epistêmica” de rótulos simplistas como “jazz”.

Acadêmico também respeitado, Sello Galane possui um PhD em Musicologia pela University of Pretoria, onde aprofundou suas **pesquisas em música tradicional sul-africana** e na obra do mestre Phillip Tabane, um ícone do gênero Malombo.

Essa formação o transformou não apenas num performer, mas num pensador e pedagogo da música africana, articulando teoria, prática e ensino numa só trajetória.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Miriam Makeba (1932–2008), conhecida mundialmente como “Mama Africa”, foi uma das figuras mais importantes da música africana do século XX e uma das vozes políticas mais contundentes contra o apartheid sul-africano. Cantora, compositora e ativista, Makeba construiu uma trajetória em que música e luta política se tornaram indissociáveis, afirmando a arte como instrumento de dignidade, memória e resistência.

Nascida em Joanesburgo, na África do Sul, Makeba cresceu em um contexto de profunda segregação racial. Desde cedo, sua experiência de vida foi marcada pela violência estrutural do apartheid, sistema que regulava não apenas os espaços urbanos e os direitos civis, mas também as possibilidades de existência simbólica da população negra sul-africana. Sua voz emerge desse contexto não como exotismo ou folclore, mas como afirmação política de humanidade. Musicalmente, Miriam Makeba dialogou com tradições vocais africanas, canções de trabalho, cantos ceremoniais e repertórios urbanos sul-africanos, articulando-os a linguagens do jazz, do folk e da música popular internacional.

MIRIAM MAKEBA





MIRIAM MAKEBA

Canções como **Pata Pata**, **The Click Song (Qongqothwane)** e **Malaika** tornaram-se mundialmente conhecidas, mas nunca foram descoladas de seu enraizamento cultural. Ao cantar em línguas africanas — como xhosa, zulu e suaíli — Makeba desafiava a lógica colonial que pressupunha a inferioridade ou a incompreensibilidade dessas expressões.

Seu exílio forçado, iniciado no final dos anos 1950 após denunciar o apartheid em fóruns internacionais, transformou-a em uma artista global. Proibida de retornar à África do Sul por décadas, Makeba utilizou os palcos do mundo como trincheiras políticas.

Ao contrário da imagem frequentemente projetada sobre artistas africanos como “naturais”, “instintivos” ou “primitivos”, Miriam Makeba apresentou ao mundo uma música profundamente consciente, sofisticada e estrategicamente situada.

Sua obra demonstra que tradição não é sinônimo de passado imóvel, mas campo vivo de criação, atualização e enfrentamento histórico. Sua presença de palco, sua corporalidade e sua estética afirmavam o corpo negro não como objeto, mas como sujeito político, cantor da própria história.



MIRIAM MAKEBA

Miriam Makeba retornou à África do Sul apenas após o **fim do apartheid**, sendo recebida como símbolo nacional e continental. Sua trajetória permanece como referência fundamental para compreender a **música africana e afro-diaspórica** não apenas como expressão artística, mas como linguagem ética, política e civilizatória.

Mais do que uma cantora, Miriam Makeba foi uma **intelectual da música**, cuja obra ensina que cantar também é testemunhar, denunciar, curar e imaginar futuros possíveis. Seu legado ecoa como prova de que, mesmo diante da **violência do silenciamento**, o corpo que canta insiste — e transforma o mundo em escuta.





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



O Ladysmith Black Mambazo é um dos grupos vocais mais importantes da história da música africana e da diáspora negra, reconhecido mundialmente por levar o **isicathamiya, tradição coral zulu** da África do Sul, aos grandes palcos internacionais sem romper com suas raízes comunitárias, espirituais e políticas.

Fundado no início da década de 1960 por Joseph Shabalala, o grupo nasceu em um contexto de migração forçada e exploração do trabalho negro sob o apartheid. O isicathamiya — termo que remete a “piscar suavemente” — surgiu entre trabalhadores zulus que viviam em hostels urbanos e cantavam à noite, em competições vocais informais.

Trata-se de um canto a cappella, profundamente polifônico, baseado em harmonias densas, alternância entre solista e coro, controle rigoroso da respiração e movimentos corporais discretos, que articulam som, corpo e disciplina coletiva.

O nome do grupo carrega forte simbolismo: Ladysmith, cidade natal de Shabalala; Black, referência aos bois negros, considerados os mais fortes; Mambazo, machado em zulu, indicando a potência vocal do grupo. Musicalmente, o Ladysmith Black Mambazo desmonta estereótipos coloniais sobre a música africana.

LADYSMITH BLACK MAMBAZO



Sua sonoridade evidencia sofisticação harmônica, precisão rítmica e uma concepção musical em que repetição não é pobreza formal, mas aprofundamento expressivo.

A projeção internacional do grupo se intensificou a partir da parceria com Paul Simon, no álbum *Graceland* (1986).

Embora essa colaboração tenha gerado debates sobre apropriação cultural, ela também abriu caminhos inéditos para que o grupo se tornasse protagonista de sua própria narrativa, mantendo o isicathamiya como centro de sua produção.

Diferentemente de muitos projetos “world music” dos anos 1980, o Ladysmith não diluiu sua linguagem musical para o mercado global: levou o mundo até ela.





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Abdullah Ibrahim é um daqueles artistas que não apenas fazem música — fundam lugares. Em seu piano habita uma geografia inteira: a África do Sul ferida pelo apartheid, a diáspora forçada, o exílio, a saudade, a resistência silenciosa e, sobretudo, a dignidade.

Nascido Dollar Brand, ele abandonou o nome colonial não por gesto simbólico, mas por necessidade ontológica: era preciso que a música dissesse quem ele era antes mesmo de ele tocar a primeira nota.

Sua obra é construída sobre um paradoxo fértil. Ao mesmo tempo em que dialoga com o jazz norte-americano — Duke Ellington, Thelonious Monk, John Coltrane — ela nunca se submete a ele.

Abdullah traz para o centro da linguagem jazzística os hinos, cantos e danças da África austral, especialmente do povo xhosa e das tradições islâmicas que moldaram sua espiritualidade.

O resultado não é fusão cosmética, mas reconfiguração do eixo: o jazz deixa de ser apenas americano e passa a respirar África por dentro. Seu piano é profundamente percussivo, quase tribal, mas também contemplativo, como uma prece repetida até dissolver o ego.

PABLO HONORATO NASCIMENTO

ABDULLAH IBRAHIM
(DOLLAR BRAND)



Em obras como **Mannenberg**, **African Marketplace** e **Water from an Ancient Well**, o que se ouve não é virtuosismo exibicionista, mas memória organizada em forma sonora. Cada tema soa como um retorno — não ao passado idealizado, mas a uma fonte que nunca secou.

Durante o exílio, foi **Duke Ellington** quem o acolheu e reconheceu sua grandeza, oferecendo-lhe não apenas palco, mas legitimidade. Ainda assim, Abdullah nunca se deixou capturar pelo luxuoso. Sua música permaneceu ética e comprometida com a África.

OUÇA: MANNENBERG





ÁFRICA ORIENTAL



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Mulatu Astatke ocupa um lugar raro na história da música: o de fundador de um idioma. Quando se fala em Ethio-Jazz, não se trata de um rótulo conveniente, mas de uma arquitetura sonora deliberada, construída com rigor quase científico e imaginação poética.

Nascido na **Etiópia**, formado entre Londres, Nova York e Boston, Mulatu aprendeu cedo que tradição não é aquilo que se preserva intacto, mas aquilo que se reorganiza sem perder a alma. Sua grande operação estética foi ousada: fundir os modos pentatônicos etíopes — ancestrais, circulares, hipnóticos — com o jazz modal, o funk, a música latina e a orquestração ocidental.

O resultado não é fusão superficial, mas síntese profunda. Há matemática em seu groove, e há mistério em suas harmonias. Nada sobra, nada falta. Como diria Miles Davis, “não são as notas que você toca, mas as que você não toca” — e Mulatu domina o silêncio com a elegância de um sábio.

Seu instrumento emblemático, o **vibrafone**, não é escolha casual. Ele permite ataque percussivo e ressonância harmônica, corpo e espírito no mesmo gesto. Em Mulatu, o ritmo pensa e a melodia dança. É música que convida menos à euforia imediata e mais ao transe lúcido — uma escuta que reorganiza o tempo interno do ouvinte.

MULATU ASTATKE (ETIÓPIA)



Durante décadas, foi um gigante respeitado, porém marginalizado pelo mercado global. O reconhecimento tardio veio com as coletâneas **Éthiopiques** e com o cinema — especialmente em **Broken Flowers**, de Jim Jarmusch — revelando ao mundo aquilo que Addis Abeba já sabia: ali havia um mestre.

Um pensador musical que antecipou debates contemporâneos sobre descolonização estética, sem jamais precisar discursar sobre isso.





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Mahmoud Ahmed não é apenas um cantor — é uma instituição afetiva da música etíope. Sua voz carrega algo que não se aprende em conservatórios: densidade emocional, gravidade histórica e uma estranha mistura de melancolia e festa. Ouvi-lo é perceber que o canto pode ser, ao mesmo tempo, confissão íntima e ritual coletivo.

Formado na efervescência cultural de Addis Abeba dos anos 1960 e 70 — o célebre *Swinging Addis* — Mahmoud foi protagonista de um momento único: quando a Etiópia dialogava com o mundo sem pedir licença, absorvendo soul, jazz e funk, mas filtrando tudo pelos qenet, os modos tradicionais etíopes.

O resultado não foi imitação, mas reappropriação soberana. A modernidade chegava, mas falava amárico.

Seu timbre é inconfundível: rouco, ligeiramente nasal, elástico, capaz de sustentar longas notas com tensão dramática quase teatral. Há nele algo de blues africano anterior ao blues, como se a dor tivesse aprendido a dançar antes de atravessar o Atlântico.

Não por acaso, quando o Ocidente “redescobriu” Mahmoud através da série *Éthiopiques*, muitos ouviram ali ecos familiares — sem perceber que a fonte era mais antiga do que a lembrança.

MAHMOUD AHMED



Canções como **Ere Mela Mela** e **Tizita** não são apenas músicas: são estados de espírito codificados. Tizita, aliás, não é só um modo musical — é uma filosofia da saudade, uma memória que dói, mas aquece.

Mahmoud canta esse sentimento como quem conhece o peso exato do passado e não tenta aliviá-lo com ornamentos. Ele sustenta.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



ASTER AWEKE

Aster Aweke é mais do que uma grande cantora etíope: ela é um fenômeno cultural, uma força de deslocamento que ampliou o espaço do feminino na música africana moderna sem precisar anunciar ruptura. Sua revolução foi sonora, corporal e simbólica — feita de voz, presença e liberdade.

Surgida na mesma Addis Abeba vibrante dos anos 1970, Aster rapidamente se distinguiu por algo raro: potência vocal aliada a ousadia interpretativa. Sua voz é larga, vibrante, capaz de curvas melismáticas longas e tensas, mas também de ataques diretos, quase blues. Ela domina os qenet tradicionais, mas não se curva a eles; dobrando à sua respiração. Como toda grande intérprete, canta como quem pensa — e pensa cantando.

Quando se estabelece nos Estados Unidos, nos anos 1980, Aster não perde identidade; ao contrário, radicaliza-a. Seus discos incorporam soul, funk, jazz e pop sem diluir a matriz etíope. Há nela algo profundamente moderno: a consciência de que tradição não é contenção, é matéria-prima para expansão. Nesse sentido, Aster antecipa debates que hoje chamamos de decoloniais, mas que ela resolveu artisticamente, sem manifesto.



Sua presença de palco é igualmente decisiva. Aster canta com o corpo inteiro — ombros, quadris, olhar. Há erotismo, mas não submissão; há doçura, mas não fragilidade. Ela reinscreve a **mulher africana** como sujeito do desejo e da voz, não como ornamento.

Canções como **Abebayehosh**, **Yekermo Sew** e **Fikir** revelam uma artista que comprehende o poder da emoção direta, mas nunca abandona o rigor. Sua música é acessível sem ser simplória; popular sem ser descartável.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Siti Muharam canta como quem desenterra camadas do tempo. Sua música não se oferece de imediato; ela se revela.

Nascida em **Zanzibar**, território onde África, mundo árabe e oceano Índico se entrelaçam há séculos, Siti é herdeira direta do **taarab**, mas não o trata como relíquia. Ela o transforma em campo vivo de investigação estética, emocional e política.

Sua formação não é apenas musical, é histórica. Ao escolher revisitar repertórios ligados à memória da escravidão no leste africano — especialmente em obras como **Siti of Unguja** — Siti assume uma postura rara: usar a música como instrumento de reelaboração do trauma coletivo, sem vitimização e sem apagamento.

Ela canta para lembrar, mas também para reorganizar aquilo que foi silenciado.

Como diria Paul Ricoeur, memória não é repetição do passado, mas reconstrução responsável dele. Sua voz é grave, firme, austera. Não busca ornamento excessivo nem virtuosismo espetacular. Há nela uma economia expressiva que amplia o impacto emocional.

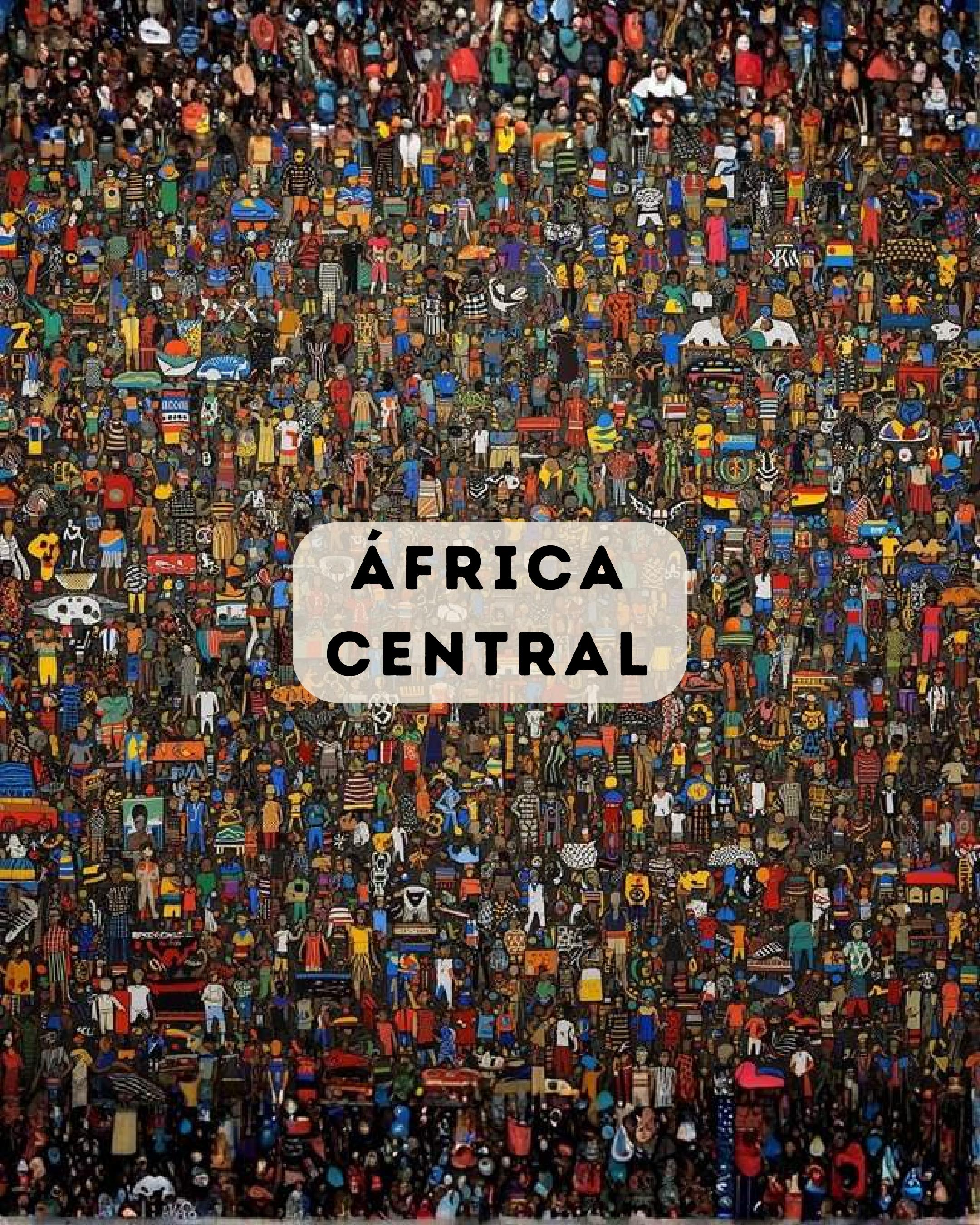
Cada frase parece medida, como se o silêncio ao redor fosse parte da composição. É uma voz que sustenta o peso da história sem dramatizá-la — e exatamente por isso comove. Aqui, menos é densidade.

SITI MUHARAM



Musicalmente, Siti dialoga com instrumentos tradicionais do **taarab** — como o **qanun**, o **oud** e os **violinos** — mas permite que arranjos contemporâneos, discretos e inteligentes, criem novas tensões.

O passado não é reencenado: é reposicionado. Sua obra lembra que tradição não é aquilo que se preserva intacto, mas aquilo que se torna novamente necessário.



ÁFRICA CENTRAL



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Francisco Luambo Makiadi (1938–1989), conhecido simplesmente como Franco, foi uma das figuras mais decisivas da música africana do século XX — não apenas um músico, mas um arquiteto sonoro da modernidade africana.

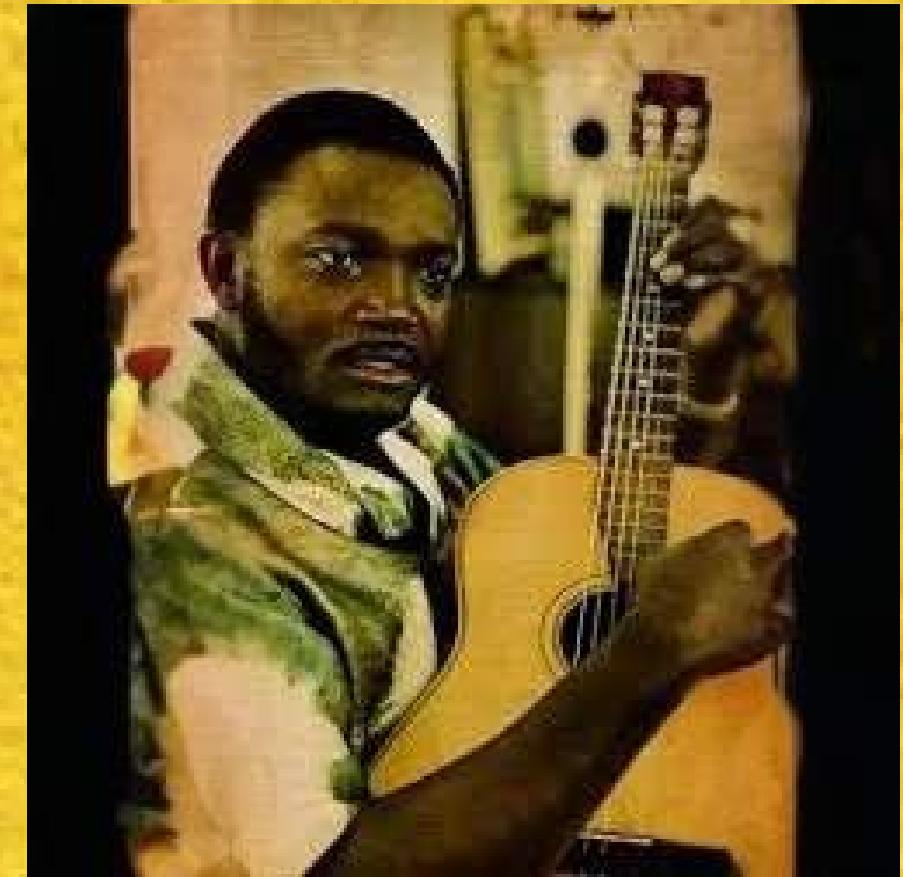
Nascido em Sona-Bata, no então Congo Belga (atual República Democrática do Congo), Franco cresceu no coração de Léopoldville, cidade onde as tensões coloniais, a urbanização acelerada e o cruzamento de tradições africanas com influências caribenhas e europeias forjariam a rumba congolesa, gênero do qual ele se tornaria o maior expoente.

Guitarrista extraordinário, Franco redefiniu o papel da **guitarra elétrica** na música africana. Seu toque era ao mesmo tempo minimalista e hipnótico, baseado em **riffs repetitivos, sínopes precisas** e um **senso de tempo** profundamente enraizado na **dança**.

Ao contrário do virtuosismo exibicionista, sua genialidade residia na economia expressiva — cada nota tinha função social: fazer o corpo se mover, criar transe coletivo, sustentar narrativas longas.

Como observou o etnomusicólogo Gary Stewart, Franco “pensava a música como um organismo vivo, em constante diálogo com o público”.

FRANCO LUAMBO MAKIADI



Em 1956, ainda adolescente, fundou a **OK Jazz** (mais tarde TPOK Jazz), orquestra que se tornaria uma verdadeira instituição cultural africana, ativa por mais de três décadas.

Pela TPOK Jazz passaram dezenas de músicos que depois fariam história própria, como Sam Mangwana, Tabu Ley Rochereau (embora rival estético), Simaro Lutumba e Josky Kiambukuta. Franco não apenas liderava: formava, no sentido quase artesanal do termo, criando uma escola musical.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Tabu Ley Rochereau é uma dessas figuras raras em que a música deixa de ser apenas arte para se tornar força histórica, gesto político e delicadeza espiritual ao mesmo tempo. Falar de Tabu Ley é falar do coração elegante da **rumba congolesa** — e, por extensão, de uma África urbana, moderna, sofisticada, que soube dialogar com o mundo sem perder sua alma.

Nascido Pascal-Emmanuel Sinamoyi Tabu, em 1940, no então Congo Belga, Tabu Ley atravessou a segunda metade do século XX como um arquiteto do som africano moderno. Seu apelido artístico, Rochereau, foi inspirado no marechal francês Pierre Rochereau, sinal precoce de como sua obra sempre transitou entre referências locais e globais — um **cosmopolitismo** que jamais souu submisso, mas afirmativo.

Tabu Ley integrou inicialmente a lendária **African Jazz**, ao lado de Joseph Kabasele (Grand Kallé), participando ativamente do momento simbólico da independência congolesa em 1960. Mais tarde, fundaria a **Afrisa International**, grupo que levaria a rumba congolesa a um novo patamar de sofisticação sonora, incorporando influências do soul, do funk e até de orquestrações próximas à música erudita.

**TABU LEY
ROCHEREAU**



Sua música é marcada por melodias longas, vocais suaves e uma preocupação quase arquitetônica com o arranjo. Canções como **"Africa Mokili Mobimba"**, **"Sorozo"** e **"Maze"** não são apenas sucessos populares; são pequenos tratados de sensibilidade, onde o amor aparece como valor civilizatório, não como frivolidade.

Em um continente frequentemente retratado pelo olhar colonial como espaço da violência ou da carência, Foi opositor do regime de Mobutu, viveu no exílio e, após o fim da ditadura, tornou-se ministro da Cultura da República Democrática do Congo.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Papa Wemba não foi apenas um cantor: foi um gesto civilizatório em movimento, um corpo que dançava a modernidade africana com a mesma naturalidade com que respirava Kinshasa.

Nascido Shungu Wembadio Pene Kikumba, em 1949, na então Leopoldville (hoje Kinshasa), Papa Wemba emerge num Congo pós-colonial em ebulição, marcado por rupturas políticas e intensas reinvenções culturais.

Sua obra é inseparável desse contexto: ele compreendeu cedo que, para além da sobrevivência material, um povo precisa imaginar a si mesmo com beleza.

Musicalmente, Papa Wemba é herdeiro direto da grande tradição da rumba congolense, dialogando com gigantes como Tabu Ley Rochereau e Franco Luambo Makiadi.

No entanto, sua singularidade está na capacidade de espiritualizar o pop, de transformar a canção dançante em ritual de afirmação identitária.

PAPA WEMBA





PAPA WEMBA

Com grupos como **Zaïko Langa Langa**, **Isifi Lokole** e, sobretudo, **Viva La Musica**, Papa Wemba redefiniu o papel da voz na música africana urbana. Sua interpretação alternava doçura, lamento e exaltação, criando uma estética vocal que influenciaria gerações de artistas africanos e afro-diaspóricos. Ele não cantava apenas para entreter; cantava para reencantar.

É impossível falar de Papa Wemba sem mencionar a **La Sape (Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes)**.

Muito além da moda, a Sape é uma filosofia estética, uma resposta simbólica ao trauma colonial e à precariedade material. Vestir-se com elegância extrema — ternos italianos, cores ousadas, gestos coreografados — era, para Papa Wemba, um ato de insubordinação poética.

Nos anos 1980 e 1990, Papa Wemba atravessou fronteiras e tornou-se figura central daquilo que o mercado internacional viria a chamar de world music. Colaborou com artistas ocidentais, participou de trilhas sonoras e levou o som de **Kinshasa** a palcos da Europa, das Américas e da Ásia.

Papa Wemba morreu em 2016, no palco, durante um show em **Abidjan**. Há algo de profundamente simbólico nisso: ele partiu em plena performance, como se o corpo tivesse decidido cessar apenas quando a missão estivesse cumprida. Poucos artistas têm esse destino trágico e belo, digno de uma tragédia grega encenada em ritmo de rumba.





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



KOKOKO

KOKOKO! é um coletivo musical e artístico originário de **Kinshasa**, na **República Democrática do Congo (RDC)**, que se tornou símbolo de uma nova estética sonora africana: urbana, experimental, política e radicalmente criativa. Surgido nas ruas da capital congolesa, o grupo transforma o caos cotidiano da cidade em música pulsante, misturando tradição, eletrônica e invenção tecnológica.

Um dos traços mais marcantes do Kokoko é o uso de instrumentos construídos artesanalmente a partir de **sucata urbana** — latas, canos, fios elétricos, peças de automóveis, restos de eletrônicos. Esses objetos, resignificados, produzem batidas secas, metálicas e hipnóticas, criando uma sonoridade crua que dialoga tanto com ritmos tradicionais congoleses quanto com a música eletrônica contemporânea, o **techno**, o **punk** e o **noise**.

Musicalmente, o Kokoko não busca polimento: sua força está na urgência. As batidas repetitivas e intensas funcionam como um transe urbano, enquanto os vocais — muitas vezes gritados ou declamados — carregam mensagens diretas sobre vida nas periferias, desigualdade, sobrevivência, colonialismo, consumo e alienação. É música de rua no sentido mais literal e político do termo.



O coletivo também se destaca por sua estética visual: performances com figurinos feitos de materiais reciclados, máscaras, cabos, plásticos e tecidos industriais.

O corpo vira extensão da cidade e da máquina, criando uma imagem futurista que nasce do lixo e da precariedade — um afrofuturismo cru, sem romantização.

Internacionalmente, o Kokoko ganhou projeção ao mostrar que a **inovação musical africana** não depende de grandes estúdios ou tecnologias importadas. Pelo contrário: ela nasce da engenhosidade local, da adaptação e da necessidade.

O grupo subverte a lógica colonial que associa modernidade à Europa e aos EUA, afirmando Kinshasa como um dos epicentros criativos do presente.

OUÇA: [TOKOLIANA](#)



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Nascido em 1956, em Kisangani (então Congo Belga), Koffi Olomidé se tornaria um dos principais arquitetos da rumba congolesa moderna e, sobretudo, da soukous e de suas derivações mais dançantes, levando a música do Congo ao auge da indústria cultural africana entre as décadas de 1980 e 2000.

Musicalmente, Koffi é herdeiro direto de gigantes como Franco Luambo e Tabu Ley Rochereau, mas introduz uma virada decisiva: a centralidade do performer-celebridade. Sua música mantém a base da rumba — guitarras em camadas, linhas melódicas circulares, canto responorial —, mas acelera o pulso, valoriza o sebene (a seção instrumental dançante) e cria uma estética sonora feita para grandes palcos, pistas de dança e consumo massivo.

Sua banda Quartier Latin International funcionou como uma verdadeira escola de estrelas. Dela saíram nomes fundamentais da música congolesa recente, como Fally Ipupa, Ferré Gola, Cindy Le Cœur e Samarino, confirmando Koffi como um produtor de talentos e um estrategista cultural.

Sua prolífica discografia — com dezenas de álbuns — consolidou um repertório que atravessou fronteiras africanas e dialogou intensamente com a diáspora congolesa na Europa, especialmente em Paris e Bruxelas.

KOFFI OLOMIDÉ



Culturalmente, Koffi Olomidé está profundamente associado ao fenômeno da La SAPE (Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes) — movimento estético-filosófico congolês que transforma o vestir-se bem em afirmação identitária e resistência simbólica. Em um continente historicamente marcado pela expropriação material, a elegância extrema se converte em gesto político: “se não nos deixaram a riqueza, ficamos com o estilo”. Koffi encarnou essa lógica ao extremo, fazendo do corpo, da roupa e do palco extensões da obra musical.

OUÇA: [LOI](#)



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Manu Dibango não foi apenas um músico; foi um eixo de rotação da música negra no século XX. Camaronês de nascimento, cidadão do mundo por vocação, ele transformou o saxofone em passaporte cultural e fez da diáspora africana uma linguagem sonora universal. Onde havia fronteira, ele enxergava ponte; onde havia tradição, ele ouvia futuro.

Seu nome ficou eternizado com “Soul Makossa” (1972), um acontecimento histórico mais do que um hit. Aquela linha rítmica — mamase mamasa mamakossa — atravessou continentes, foi sampleada, citada, apropriada e, sobretudo, incorporada ao inconsciente coletivo da música pop. Jazz, funk, soul, disco, afrobeat: tudo passou a dialogar depois daquele sopro grave e festivo. James Brown, Michael Jackson, Fela Kuti, Herbie Hancock — todos, de algum modo, orbitam esse momento.

Mas reduzir Manu Dibango a um sucesso seria um erro quase colonial. Sua obra é vasta, densa e politicamente elegante. Ele compreendia algo que o filósofo Édouard Glissant chamou de poética da relação: a identidade não como raiz única, mas como rizoma — múltipla, em movimento, em diálogo.

MANU DIBANGO



Dibango foi isso em som. Um africano que estudou música clássica na França, bebeu do jazz americano, mergulhou nos ritmos bantus e devolveu ao mundo uma síntese irreversível.



ÁFRICA OCIDENTAL



THE PUNCH

This was the scene at Nokuku Republic, residence of FELA ANTHONY KUTI and his Africa '70 organization yesterday afternoon



FELA'S HOUSE BURNED

Pandemonium, fire, smoke after visit by soldiers



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Fela Anikulapo Kuti não foi apenas um músico: foi um princípio em estado sonoro, uma força histórica que decidiu falar quando o silêncio era a regra e dançar quando o medo pretendia paralisar os corpos. Seu nome — Anikulapo, “**aquele que carrega a morte no bolso**” — já anuncia a dimensão simbólica de sua existência: Fela viveu como quem desafia o destino e morreu como quem deixa uma tarefa inacabada para o mundo.

Nascido em 1938, na Nigéria colonial, Fela emergiu de uma família profundamente engajada na política e na educação. Sua mãe, Funmilayo Ransome-Kuti, foi uma das grandes líderes feministas e anticoloniais da África Ocidental. Não é exagero afirmar que Fela herdou dela a convicção de que arte e política não são domínios separados, mas campos de uma mesma batalha moral.

Com trompetes, saxofones, percussões iorubás e uma pulsação rítmica impossível de ignorar, Fela criou o **Afrobeat**, um sistema sonoro complexo que combina jazz modal, funk de James Brown, highlife ganês, música tradicional iorubá e longas estruturas repetitivas.

FELA KUTI



Não se trata apenas de um estilo, mas de uma estética do transe político: **canções extensas, grooves hipnóticos, letras diretas, coros responsoriais** e uma **banda** que funcionava como organismo coletivo.

O **Afrobeat** exige tempo, escuta e corpo — virtudes raras em sociedades aceleradas, mas essenciais para a formação da consciência crítica.

FELA KUTI

Do ponto de vista discursivo, Fela foi radical.

Denunciou o imperialismo, a corrupção, o autoritarismo militar, a hipocrisia religiosa e a elite africana que reproduzia a lógica colonial.

Canções como **Zombie**, **Coffin for Head of**

State, Sorrow, Tears and Blood ou

International Thief Thief (I.T.T.) não

metaforizam a opressão: nomeiam os culpados. Fela fez da coragem um método

artístico, pagando por isso com prisões, espancamentos, perseguições e a destruição violenta de sua comunidade, a Kalakuta

Republic.

Para Fela, a cannabis tinha função ritual,

política e cognitiva. Ele a via como

instrumento de expansão da consciência e de resistência à moral colonial-cristã. Fela casou-se simbolicamente com 27 mulheres de uma só vez, uma afronta deliberada à moral cristã e ao modelo burguês de família imposto pelo

colonialismo. Apesar das assimetrias de poder inegáveis, havia ali agência feminina real.

A **Kalakuta** não era apenas um espaço físico,

mas uma **utopia experimental**: músicos, mulheres, crianças e artistas vivendo fora da moral colonial-cristã, regidos por uma ética própria, africana, comunitária e insurgente. Ali, o corpo negro não era disciplinado, mas celebrado; a sexualidade não era reprimida,

mas afirmada; a música não era entretenimento, mas arma. Frantz Fanon já havia alertado que o colonialismo também coloniza os afetos — Fela respondeu libertando-os pelo ritmo.





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Ali Farka Touré foi um daqueles raros artistas cuja obra parece dissolver fronteiras que a história insistiu em traçar. Falar dele é falar do Sahel como matriz sonora do mundo atlântico, é ouvir o deserto dialogando com o Delta do Mississippi e perceber que a diáspora não apagou as origens — apenas as fez viajar.

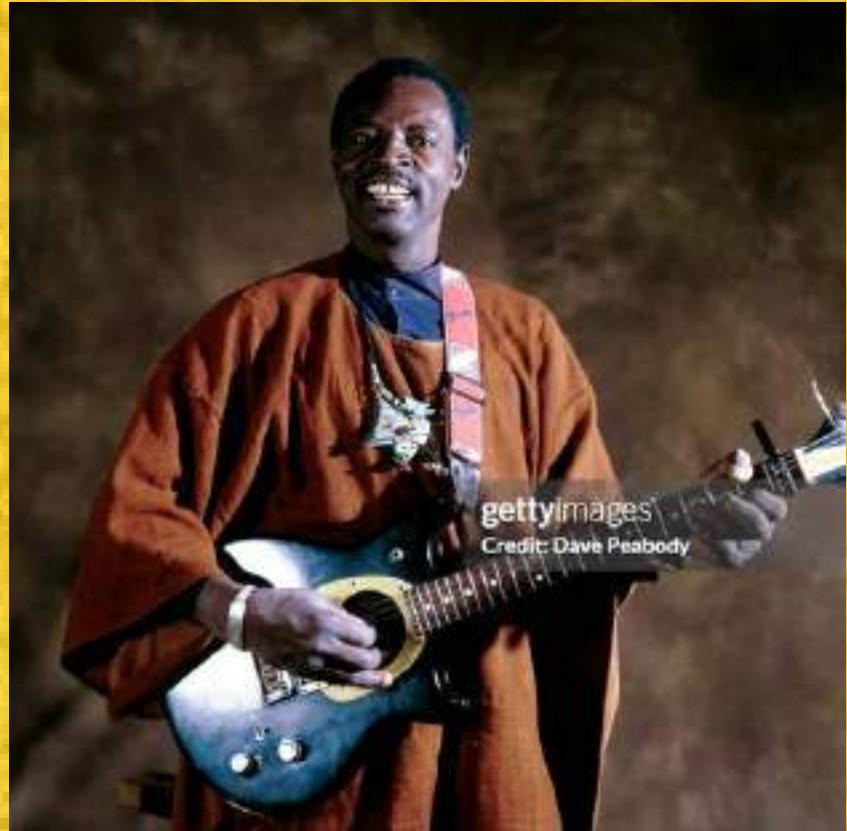
Em Ali Farka Touré, o blues não retorna à África: ele revela que nunca saiu.

Nascido em 1939, na região de Timbuktu, no Mali, Ali Farka Touré cresceu imerso em tradições musicais songhai, peul e bambara.

Aprendeu cedo que a música não era entretenimento, mas linguagem social, espiritual e funcional — tocava-se para trabalhar, para curar, para marcar ritos e para contar histórias. Seu nome artístico, Farka (“burro”, no sentido de teimoso e resistente), já indicava um temperamento firme, pouco afeito a concessões estéticas ou mercadológicas.

Musicalmente, Ali Farka desenvolveu um estilo de guitarra profundamente modal, repetitivo e hipnótico, ancorado em escalas pentatônicas africanas e padrões rítmicos ancestrais. Quando o mundo ocidental passou a compará-lo a John Lee Hooker ou a classificá-lo como “bluesman africano”, Ali respondia com uma elegância firme: ele não tocava blues; tocava música tradicional do Mali.

ALI FARKA TOURÉ



gettyimages
Credit: Dave Peabody

A semelhança, para ele, era prova histórica de uma origem comum, não de influência tardia.

Nos anos 1990 e 2000, Ali Farka Touré alcançou reconhecimento internacional, colaborando com artistas como Ry Cooder, Toumani Diabaté e Taj Mahal, e recebendo prêmios como o Grammy. Ainda

assim, manteve uma postura singular: recusou-se a abandonar sua aldeia, Niafunké, onde também atuou como agricultor e, posteriormente, como prefeito.

Essa escolha é profundamente política. Em um mundo que associa sucesso à migração e ao centro, Ali reafirmou o valor do enraizamento.

OUÇA: [AI DU](#)



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Nascido em 1949, no Mali, Salif Keita pertence à linhagem direta de Sundiata Keita, fundador do Império do Mali no século XIII. Essa herança o inscreve numa tradição de poder e prestígio, mas sua vida começa sob o signo da contradição: Salif nasce albino, condição cercada por estigmas profundos em várias sociedades africanas. Em contextos tradicionais, o albinismo foi muitas vezes associado ao mau agouro, à ruptura da ordem simbólica. Assim, o descendente de reis cresce como excluído, alguém que carrega o passado glorioso no nome, mas o peso da marginalização no corpo.

Ao escolher a música, Salif Keita rompe duplamente: com as expectativas de sua família nobre — para quem cantar não era atividade digna — e com o silêncio imposto ao corpo diferente. Ingressa, ainda jovem, na Rail Band de Bamako, laboratório decisivo da modernidade musical malinesa, e depois na Les Ambassadeurs, grupo com o qual se exila na Costa do Marfim durante um período de instabilidade política no Mali. Esse exílio será fundamental: é fora de casa que Salif constrói sua linguagem própria, combinando música mandinga, estruturas tradicionais, instrumentos elétricos, teclados, metais e uma sensibilidade urbana que dialoga com o jazz, o funk e o pop.

SALIF KEITA



A partir dos anos 1980, especialmente com álbuns como Soro (1987), Salif Keita alcança projeção internacional e se torna figura central do circuito global de world music. A voz de Salif Keita é frequentemente descrita como “dourada” — metáfora que, embora poética, é também política. Trata-se de um timbre agudo, potente, quase incandescente, capaz de atravessar arranjos densos sem perder delicadeza. É uma voz que não pede permissão. Ela afirma presença. Sua música nasce da tradição, mas não se encerra nela.





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



O Tinariwen é um grupo musical originário do povo **tuaregue**, formado no norte do Mali, cuja obra se tornou uma das expressões mais reconhecidas da música africana contemporânea. Surgido no final da década de 1970, o grupo nasceu em um contexto de exílio, conflitos políticos e resistência cultural, sendo profundamente marcado pela experiência histórica dos tuaregues no Saara.

Musicalmente, o Tinariwen é um dos principais representantes do chamado “**blues do deserto**”. Seu som combina guitarras elétricas hipnóticas, ritmos repetitivos e cadenciados, percussões discretas e melodias vocais que evocam tanto a tradição oral tuaregue quanto influências do blues, do rock e do folk. Essa fusão não é meramente estética: ela expressa a adaptação de uma cultura ancestral às condições do mundo moderno, sem abrir mão de sua identidade.

As letras do Tinariwen são cantadas majoritariamente em tamasheq, a língua dos tuaregues, e abordam temas como exílio, saudade, injustiça social, resistência, nomadismo, dignidade e pertencimento. A música funciona como uma forma de crônica política e existencial, transmitindo

memórias coletivas e reivindicações históricas de um povo frequentemente marginalizado pelos Estados nacionais da região do Sahel.

PABLO HONORATO NASCIMENTO

TINARIWEN



Mais do que uma banda, o Tinariwen representa um **projeto cultural e político**. Sua trajetória demonstra como a música pode ser um instrumento de afirmação identitária, de resistência simbólica e de criação de pontes entre mundos distintos.

Ao transformar a experiência tuaregue em linguagem sonora universal, o grupo reafirma que tradição e modernidade não são opostas, mas podem coexistir de forma potente e criativa.

OUÇA: [SASTANÀQQÀM](#)



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Toumani Diabaté (1965–2024) foi um dos maiores músicos africanos de todos os tempos e uma figura central na projeção mundial da música mandinga. Nascido em Bamaco, no Mali, ele pertenceu a uma linhagem secular de **griôs (jeli)** — guardiões da memória, da história e da palavra — sendo descendente direto de uma família que há mais de setecentos anos transmite saberes por meio da música e da oralidade. Seu instrumento era a kora, harpa-laúde de 21 cordas tradicionalmente reservada aos homens griôs, e Toumani a levou a um patamar técnico e expressivo sem precedentes.

Desde muito jovem, Diabaté demonstrou virtuosismo extraordinário, mas sua grande contribuição não foi apenas técnica. Ele transformou a **kora** em um **instrumento universal**, capaz de dialogar com o jazz, o flamenco, o blues, a música clássica, o pop e diversas tradições africanas, sem jamais romper com suas raízes culturais. Em suas mãos, a kora não era exibição individual, mas **linguagem narrativa**, capaz de contar histórias, evocar ancestrais e produzir estados profundos de escuta.

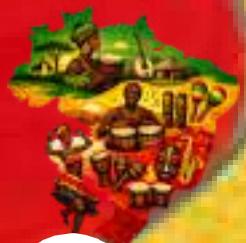
Toumani foi um artista da ponte: entre tradição e modernidade, África e diáspora, oralidade e gravação fonográfica. Seus álbuns solo, como Kaira, á revelavam uma abordagem refinada, marcada por polirritmia, independência das mãos e grande sutileza melódica.

TOUMANI DIABATÉ



Sua música nasce da tradição, mas não se encerra nela. Ao mesmo tempo, seus projetos coletivos — como o **Symmetric Orchestra**, o duo histórico com **Ali Farka Touré**, as colaborações com músicos flamencos, jazzistas e artistas ocidentais — mostraram uma visão ética da música como encontro, não como fusão apagadora. A parceria com Ali Farka Touré, em especial, evidenciou conexões profundas entre o blues africano e a música afro-americana, reafirmando a África como fonte viva de muitas linguagens musicais globais.





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Oumou Sangaré é uma das vozes mais importantes da música africana contemporânea e uma figura central da cultura **mandinga** do Mali.

Nascida em 1968, em Bamaco, ela construiu uma trajetória artística profundamente ligada à tradição do wassoulou, estilo musical do sul do Mali marcado por cantos femininos, ritmos fortes e uma relação íntima entre música, vida cotidiana e ética social.

Desde o início de sua carreira, Oumou Sangaré se destacou por unir tradição e posicionamento político. Suas canções abordam temas sensíveis e muitas vezes silenciados, como a condição da mulher, o casamento forçado, a poligamia, a desigualdade de gênero, a migração e as tensões entre valores ancestrais e transformações sociais. Em um contexto em que a música feminina frequentemente era associada apenas ao entretenimento, Oumou afirmou o canto como **instrumento de crítica, educação e emancipação**. Musicalmente, sua obra se ancora nos ritmos do **wassoulou**, utilizando instrumentos tradicionais como o **kamalé ngori**, o **djembe** e o **karignan**, combinados com arranjos contemporâneos que ampliam o alcance de sua mensagem sem descharacterizar suas raízes.

OUMOU SANGARÉ



Sua voz é firme, expressiva e direta, carregada de autoridade moral e emoção contida — uma voz que não pede permissão para existir.

Oumou Sangaré também se insere na **linhagem das griôs**, mas redefine esse papel a partir de uma perspectiva feminina. Ela não apenas preserva a memória coletiva, como a questiona, propondo novos modos de pensar as relações sociais dentro da própria tradição. Nesse sentido, sua música não rompe com o passado, mas o tensiona, demonstrando que a cultura é um campo vivo de disputa e reinvenção.

OUÇA: MOUSSOLOU





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Amadou & Mariam formam um dos duos mais emblemáticos da música africana contemporânea, símbolo de encontro entre tradição, modernidade e inclusão. Amadou Bagayoko (1954-2025) e Mariam Doumbia (1958-) são músicos malineses que se conheceram ainda jovens no Instituto para Jovens Cegos de Bamaco, onde a música se tornou não apenas linguagem artística, mas também forma de autonomia e afirmação no mundo.

O duo construiu sua identidade sonora a partir das tradições musicais do Mali, especialmente das regiões bambara e wassoulou, combinando ritmos locais com influências do rock, do blues, do funk, do pop e da música eletrônica. A guitarra de Amadou, marcada por frases repetitivas e pulsantes, dialoga com a voz clara e firme de Mariam, criando canções acessíveis sem perder densidade cultural. Essa mistura nunca é superficial: trata-se de uma escuta atenta do mundo a partir de um ponto de vista africano.

As letras de Amadou & Mariam falam do cotidiano urbano africano, do amor, das dificuldades da vida, da deficiência visual, da migração e da desigualdade social, sempre com uma perspectiva afirmativa e humanista. Longe da vitimização, suas canções celebram a autonomia, o desejo e a alegria como formas de resistência.

AMADOU & MARIAM



O reconhecimento internacional veio a partir dos anos 2000, especialmente com o álbum **Dimanche à Bamako**, produzido por **Manu Chao**, que levou o duo a um público global. A partir daí, **Amadou & Mariam** colaboraram com artistas de diferentes cenas musicais, participando de grandes festivais e projetos internacionais, sem abandonar sua ligação com Bamaco e com a vida africana contemporânea.





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Youssou N'Dour é uma das figuras mais influentes da música africana moderna e um dos grandes embaixadores culturais do Senegal no mundo. Nascido em 1959, em Dacar, ele se tornou a principal referência internacional do **mbalax**, gênero urbano senegalês que combina ritmos tradicionais **wolof** — especialmente os tambores **sabar** — com influências do jazz, do soul, do funk, do pop e da música latina.

Desde muito jovem, Youssou demonstrou uma presença vocal extraordinária. Sua voz aguda, potente e flexível tornou-se sua marca registrada, capaz de conduzir longas linhas melódicas sobre estruturas rítmicas densas e altamente polirítmicas. No mbalax, o ritmo não é mero acompanhamento: ele é protagonista, e Youssou construiu uma linguagem em que o canto dialoga diretamente com os tambores, respeitando a lógica da dança, da repetição e do transe coletivo.

Youssou N'Dour articula tradição e modernidade de forma exemplar e nunca abandonou suas raízes senegalesas, mesmo ao dialogar com grandes nomes da música internacional, como Peter Gabriel, Paul Simon, Neneh Cherry e Sting. Nas suas letras, Youssou aborda temas como espiritualidade, identidade africana, vida urbana, justiça social e valores comunitários.

YOUSSOU N'DOUR



Sua relação com o **islamismo sufista** senegalês também aparece em sua obra, especialmente em projetos dedicados às tradições religiosas locais, nos quais o canto se aproxima da devoção e da contemplação.

Além da música, Youssou N'Dour teve atuação marcante como **agente cultural e político**. Fundou meios de comunicação, incentivou políticas culturais e chegou a ocupar cargos públicos no Senegal, sempre defendendo a cultura como eixo central do desenvolvimento social.

Para ele, a música não é entretenimento isolado, mas força formadora de consciência e pertencimento.

OUÇA: 7 SECONDS





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Baaba Maal é uma das grandes vozes da música africana contemporânea e um dos principais representantes da **cultura pulaar** (fulani/peul) do Senegal. Nascido em 1953, na região do rio Senegal, ele construiu uma trajetória marcada pela afirmação de identidades frequentemente marginalizadas dentro do próprio país, usando a música como meio de preservação cultural, experimentação estética e ação política.

Desde o início, Baaba Maal se destacou por cantar em pulaar, língua dos povos **fulani**, em um contexto no qual o wolof dominava a cena musical senegalesa. Esse gesto, ao mesmo tempo estético e político, afirma a pluralidade cultural do Senegal e insere no espaço público narrativas ligadas ao mundo rural, ao nomadismo, à relação com a terra e às transformações sociais impostas pela modernidade e pela globalização.

Musicalmente, Baaba Maal parte das tradições do **yela** e de outros estilos do norte do Senegal, nos quais o canto dialoga com instrumentos como o **hoddu** (alaúde ancestral, parente do ngoni) e a percussão tradicional.

BAABA MAAL



Ao mesmo tempo, ele se tornou um dos artistas africanos mais abertos à experimentação sonora, incorporando sintetizadores, guitarras elétricas, programações eletrônicas e influências do rock, do jazz e da música eletrônica, sem romper com a lógica rítmica e vocal de suas raízes.

. Diferente do virtuosismo ornamental, Baaba Maal utiliza a **voz** como **instrumento de convocação coletiva**, mantendo sempre a dimensão comunitária da música africana, mesmo em contextos de grande produção internacional.

OUÇA: AFRICAN WOMAN



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



FEMI KUTI E SEUN KUTI

Femi Kuti e Seun Kuti são herdeiros diretos e, ao mesmo tempo, reinventores do afrobeat, linguagem musical e política criada por Fela Anikulapo Kuti na Nigéria. Mais do que “filhos de Fela”, ambos construíram trajetórias próprias, afirmado que o afrobeat não é um estilo fechado, mas um projeto estético de crítica social, liberdade e confronto com o poder.

Femi Kuti (n. 1962) foi o primeiro dos filhos de Fela a assumir publicamente a continuidade do afrobeat. Saxofonista, tecladista e compositor, ele manteve a espinha dorsal do gênero — longas estruturas, riffs repetitivos, linhas de baixo hipnóticas, metais explosivos e letras politizadas —, mas introduziu elementos do jazz, do funk contemporâneo e do hip-hop, aproximando o afrobeat de novas gerações e de circuitos globais.

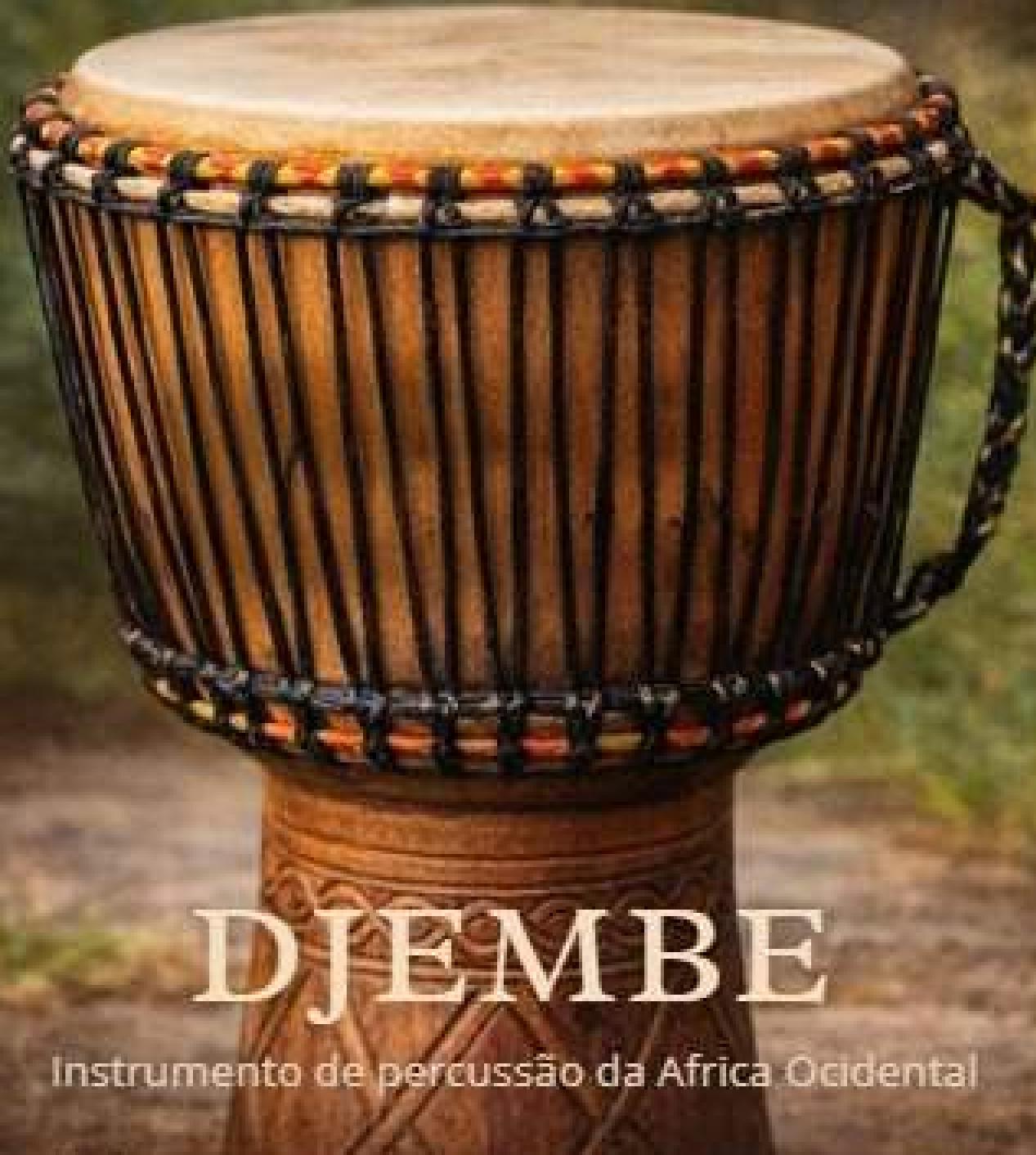
Seun Kuti (n. 1983) é o filho mais jovem de Fela e aquele que, talvez, manteve a relação mais direta com o afrobeat clássico. Ainda adolescente, ele assumiu o posto de líder da Egypt 80, banda histórica de seu pai, tornando-se guardião de uma tradição musical que é, ao mesmo tempo, sonora e política.



Sua música aborda temas como corrupção, autoritarismo, violência estatal, desigualdade social e neocolonialismo, mantendo o espírito combativo do pai. Juntos, Femi e Seun Kuti demonstram que o legado de Fela não é herança estática, mas campo de disputa e reinvenção. Cada um, à sua maneira, afirma que música africana pode ser simultaneamente dança, pensamento crítico e ação política. Enquanto Femi amplia os diálogos estéticos e institucionais do afrobeat, Seun radicaliza seu conteúdo político e sua forma ritual. Ambos mantêm vivo um princípio fundamental: a música não serve para distrair do mundo, mas para enfrentá-lo.

OUÇA: SORRY SORRY
OUÇA: AFRICAN DREAMS





DJEMBE

Instrumento de percussão da África Ocidental

O djembé não é apenas som: é memória, corpo e comunidade.

Originário da região onde hoje se encontram países como Guiné, Mali, Senegal, Costa do Marfim e Burkina Faso, o djembé está profundamente ligado aos povos mandingas. Mais do que um instrumento musical, ele sempre foi um meio de comunicação social: acompanhava rituais de iniciação, colhidas, casamentos, funerais e celebrações coletivas.

Seu som convocava a aldeia, marcava o tempo e organizava a experiência comum. Com apenas as mãos, o percussionista produz três sons fundamentais grave (bass), aberto (tone) e estalo (slap) capazes de criar poliritmias complexas e diálogos ritmicos intensos com outros tambores, como o dundun.

Culturalmente, o djembé simboliza coletividade e ancestralidade. Tradicionalmente, era tocado por membros de castas específicas de músicos, os griôs, responsáveis por preservar a memória, a história e os valores do povo.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



King Sunny Adé é uma das figuras mais importantes da música africana moderna e o principal responsável por levar o **jújú**, tradição musical do povo iorubá da Nigéria, ao reconhecimento internacional. Nascido em 1946, ele construiu uma obra que demonstra como a música tradicional pode se reinventar tecnologicamente sem perder sua base ritual, comunitária e espiritual.

O jújú tem raízes profundas na cultura **iorubá**, combinando canto, percussões como os **talking drums (dùndún)**, palmas e linhas melódicas repetitivas. King Sunny Adé expandiu essa linguagem ao incorporar guitarras elétricas, teclados, pedais de efeito e técnicas de estúdio, criando uma sonoridade rica, hipnótica e dançante, marcada por texturas em camadas e grooves contínuos. Sua música se organiza mais pelo fluxo e pela repetição do que por estruturas narrativas lineares, refletindo princípios estéticos africanos de circularidade.

A voz de Sunny Adé, suave e equilibrada, atua menos como protagonista individual e mais como parte de um tecido coletivo. O canto dialoga com os tambores falantes, que “respondem” às frases vocais, reafirmando a centralidade da oralidade e da linguagem tonal iorubá.

KING SUNNY ADÉ



Suas canções abordam temas como vida comunitária, moral social, espiritualidade, destino, alegria e resiliência, frequentemente associadas à filosofia iorubá e às tradições religiosas locais. Diferente da confrontação direta do afrobeat, o jújú de King Sunny Adé opera pela sabedoria do conselho, pela observação e pelo equilíbrio, valorizando a harmonia social. Nos anos 1980, King Sunny Adé alcançou projeção internacional, sendo um dos primeiros artistas africanos a assinar com uma grande gravadora ocidental e a se apresentar nos principais palcos do mundo.

OUÇA: JA FUNMI



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Nascida em 1960, em Ouidah, no Benim, ela construiu uma trajetória que combina tradição, experimentação estética e ativismo, fazendo da música um espaço de encontro entre culturas, línguas e histórias.

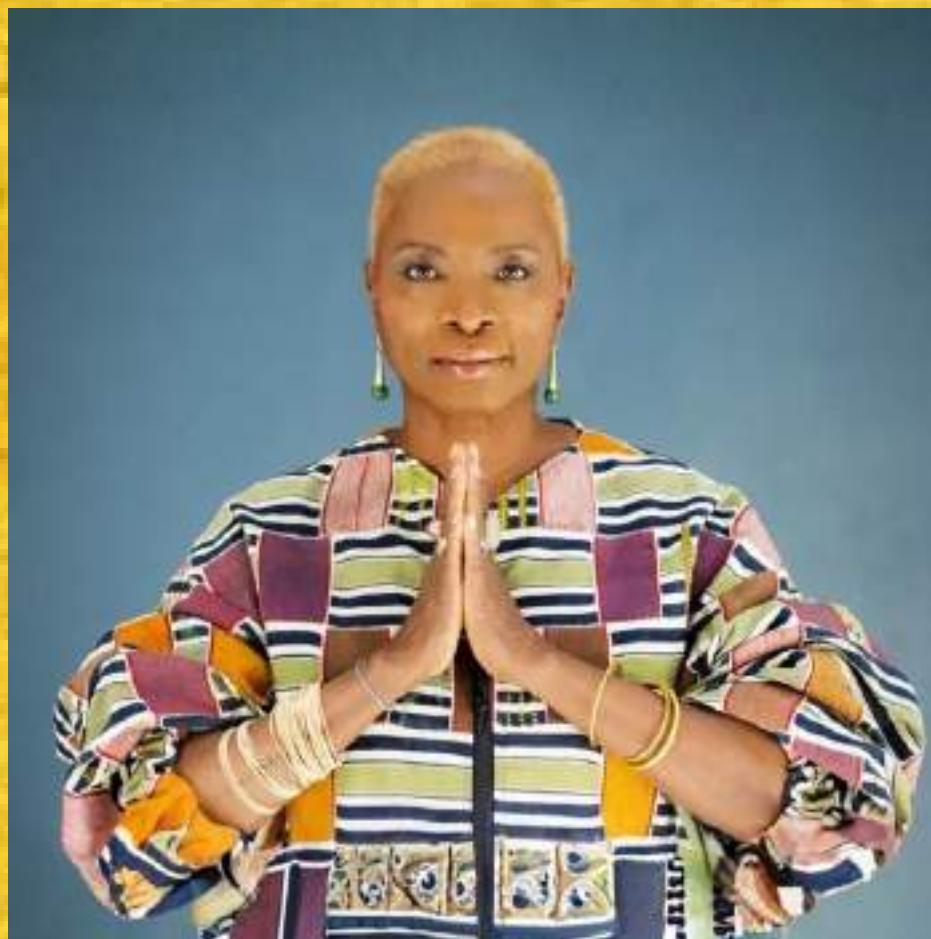
Desde cedo, Kidjo foi marcada pelas tradições musicais do Benim — especialmente os ritmos e cantos ligados às culturas fon e iorubá —, mas sua formação artística também incorporou jazz, funk, soul, pop e música latina. Ao se estabelecer nos

Estados Unidos, ampliou ainda mais seu campo de diálogo, transformando sua obra em um território de circulação entre África, diáspora e mundo, sem hierarquias culturais.

A voz de Angélique Kidjo é um de seus instrumentos mais poderosos: ampla, elástica e intensamente expressiva, capaz de transitar entre canto ritual, performance pop e improvisação jazzística. Ela canta em múltiplas línguas — fon, iorubá, francês, inglês, entre outras — afirmindo a diversidade linguística africana como valor estético e político, não como obstáculo à comunicação global.

Musicalmente, Kidjo constrói arranjos que articulam **ritmos africanos, grooves afro-americanos** e estruturas da música popular internacional, mantendo sempre a **pulsação rítmica** como eixo central.

ANGELIQUE KIDJO



Angélique Kidjo representa uma **África cosmopolita** e **profundamente enraizada**, que dialoga com o mundo sem abrir mão de suas línguas, ritmos e visões de mundo. Sua obra mostra que tradição e modernidade não são polos opostos, mas forças complementares — e que a música pode ser, ao mesmo tempo, celebração, pensamento crítico e gesto de transformação social.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Opioneiro na fusão entre **ritmos africanos, jazz, funk, soul, rock e música latina**. Fundado em 1969, em Londres, por músicos ganeses e caribenhos, o grupo surgiu em um contexto de migração e efervescência cultural, transformando a experiência da diáspora africana em uma linguagem musical vibrante, dançante e afirmativa.

O núcleo do Osibisá foi formado por músicos de Gana, muitos deles treinados em música clássica e jazz, liderados pelo saxofonista Teddy Osei. O nome do grupo vem do osibisa, figura mítica da cultura akan que simboliza força, criatividade e vitalidade — uma escolha que já anuncia o projeto estético da banda: afirmar uma África moderna, urbana e inventiva, longe de estereótipos primitivistas.

Musicalmente, o Osibisá construiu um som marcado por seções de metais poderosas, linhas de baixo pulsantes, percussões africanas e grooves repetitivos, criando uma música expansiva e coletiva. Diferente de fusões diluídas, o grupo parte de princípios rítmicos africanos — **circularidade, polirritmia e chamada-e-resposta** — e os articula com estruturas do jazz e do rock, produzindo uma sonoridade imediatamente reconhecível e profundamente dançante.

OSIBISÁ



OSIBISA

O Osibisá teve papel decisivo ao mostrar que a música africana podia ocupar os **grandes palcos internacionais** como protagonista, não como curiosidade folclórica. Nos anos 1970, o grupo alcançou grande sucesso na Europa e em outras partes do mundo, influenciando gerações de músicos e abrindo caminho para a aceitação global de linguagens africanas contemporâneas.

Esteticamente, o Osibisá afirmava uma **África orgulhosa, futurista e coletiva**, tanto no som quanto na imagem: capas de discos com referências simbólicas africanas e uma postura de celebração da identidade negra em escala global.

OUÇA: [SUNSHINE DAY](#)



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA

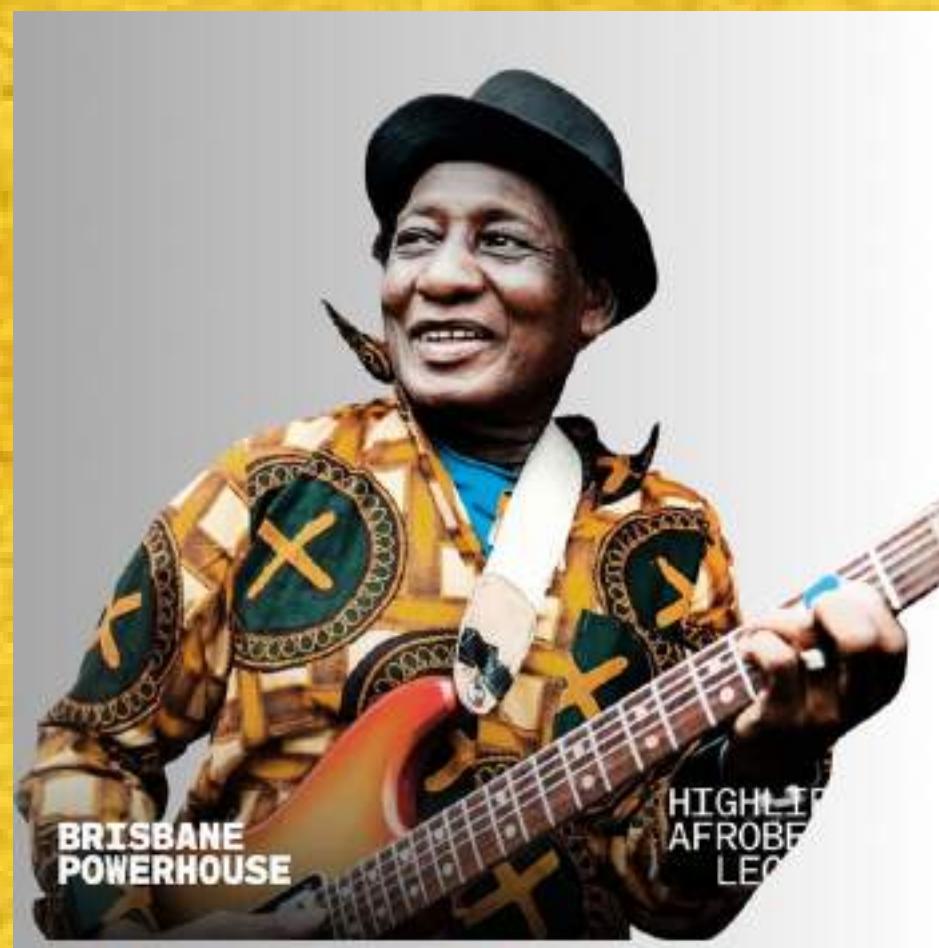


Amúsica moderna de Gana e uma figura central na formação do highlife e do afrobeat. Nascido em 1936, em Cape Coast, ele construiu uma trajetória que atravessa tradição, experimentação e consciência política, afirmando a música como ferramenta de identidade cultural e crítica social.

Formado musicalmente em Gana e na Inglaterra, Ebo Taylor teve contato direto com o jazz, o funk e o soul, influências que incorporou à base rítmica africana do highlife. Diferente de uma fusão superficial, seu trabalho se organiza a partir de estruturas africanas de repetição, polirritmia e groove contínuo, criando canções longas, densas e profundamente dançantes. Sua guitarra rítmica, marcada por padrões circulares, tornou-se uma assinatura sonora que influenciou gerações.

Ebo Taylor teve papel fundamental na cena musical ganesa dos anos 1960 e 1970, atuando como arranjador, produtor e colaborador de artistas como Fela Kuti, com quem compartilhou ideias musicais e políticas. Essa troca foi decisiva para o desenvolvimento do afrobeat, gênero que herdou do highlife ganês a base rítmica e a lógica de expansão temporal.

EBO TAYLOR



Ebo Taylor sempre manteve uma postura crítica e pan-africanista. Suas canções abordam temas como corrupção, injustiça social, neocolonialismo e a necessidade de consciência coletiva, alinhando música e pensamento político sem abrir mão do prazer rítmico. Para ele, dançar e pensar não são opositos, mas dimensões complementares da experiência musical africana.

EBO TAYLOR

Um dos discos mais importantes de Ebo Taylor é ***Life Stories* (1976)**, obra que sintetiza de forma exemplar sua visão musical e política. Nesse álbum, Taylor combina o **highlife ganês** com o funk e o **afrobeat** em estruturas longas e hipnóticas, sustentadas por linhas de guitarra rítmica precisas, metais envolventes e uma base percussiva profundamente africana.

Ebo Taylor representa uma geração que entendeu a **modernidade africana** não como ruptura com o passado, mas como continuidade crítica. Sua música permanece como prova de que o **groove** pode ser pensamento, e que o **ritmo**, quando enraizado na história, é também forma de resistência.

Após um período de relativo esquecimento internacional, sua obra foi redescoberta nos anos 2000, revelando ao mundo a sofisticação e a atualidade de sua música. Esse reconhecimento tardio não alterou o núcleo de seu projeto artístico: afirmar uma África criativa, autônoma e intelectualmente ativa.





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Mory Kanté (1950-2020) foi um dos artistas africanos que mais conseguiram articular **tradição mandinga** e **música pop global** sem esvaziar o sentido cultural de suas raízes. Nascido na Guiné, em uma família de griôs (jeli), ele cresceu imerso na oralidade, na música e na responsabilidade social que acompanham essa linhagem, aprendendo desde cedo que cantar é também narrar, aconselhar e preservar a memória coletiva.

Multi-instrumentista e virtuose o tocador da **kora**, Mory Kanté levou para o centro de sua obra os fundamentos da música mandinga — repetição, circularidade e diálogo entre voz e ritmo — e os traduziu para uma linguagem contemporânea, marcada pelo uso de sintetizadores, baterias eletrônicas e estruturas pop. Diferente de uma adaptação superficial, sua música preserva a lógica rítmica africana mesmo quando dialoga com tecnologias modernas, criando uma sonoridade híbrida, dançante e profundamente identitária.

O reconhecimento internacional veio com o álbum **Akwaba Beach (1987)**, especialmente com a canção “Yéké Yéké”, que se tornou um fenômeno global.

O sucesso da faixa não apagou sua dimensão cultural: cantada em línguas africanas, ela levou ao mainstream europeu e mundial uma estética sonora africana que não se moldava aos padrões anglófonos dominantes.

MORY KANTÉ



, afirmado a legitimidade da África como produtora de pop global. Mory Kanté manteve o vínculo com os valores do **mundo mandinga**, abordando temas como amor, ética social, dignidade, espiritualidade e coesão comunitária. Sua voz aguda e expressiva, aliada à musicalidade refinada, cria uma sensação de **celebração contínua**, na qual o prazer da dança se articula com a afirmação cultural.





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Fatoumata Diawara é uma das vozes mais marcantes da música africana contemporânea, reconhecida por articular tradição mandinga, engajamento político e estética cosmopolita. Nascida em 1982, na Costa do Marfim, em uma família de origem malinesa, ela cresceu entre diferentes contextos culturais da África Ocidental, experiência que marca profundamente sua obra e sua identidade artística.

Cantora, compositora, atriz e multi-instrumentista, Fatoumata se projeta internacionalmente a partir de uma relação orgânica com as tradições musicais do Mali — especialmente os cantos mandingas —, mas sem se submeter às expectativas folclorizantes muitas vezes impostas à música africana. Sua sonoridade combina ritmos tradicionais, guitarras elétricas, grooves contemporâneos, eletrônica sutil e harmonias pop, criando um diálogo fluido entre o local e o global.

Seu álbum de estreia, *Fatou* (2011), revelou uma artista que canta majoritariamente em bambara, reafirmando a centralidade das línguas africanas no cenário internacional.

FATOUMATA DIAWARA



Já em *Fenfo* (2018), indicado ao Grammy, Fatoumata aprofunda temas como migração, identidade, pertencimento, racismo e condição feminina, ampliando sua paleta sonora e política. Em *London Ko* (2023), ela explora ainda mais a produção eletrônica, sem romper com as raízes rítmicas africanas, reafirmando sua capacidade de reinvenção. Sua música nasce da tradição, mas não se encerra nela.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Santrofi é um dos grupos mais importantes da nova cena musical de Gana, responsável por uma revitalização criativa do **highlife**, gênero urbano que marcou profundamente a história musical da África Ocidental ao longo do século XX. Formado em Acra, o grupo reúne músicos experientes da cena local, muitos deles com passagens por bandas históricas do highlife, o que confere ao Santrofi uma ligação direta com a tradição e, ao mesmo tempo, uma postura contemporânea.

O som do Santrofi parte das estruturas clássicas do highlife — guitarras entrelaçadas, linhas melódicas elegantes, grooves dançantes e vocais em línguas ganesas como o twi —, mas dialoga abertamente com o afrobeat, o funk, o jazz e a música urbana africana atual. Essa combinação produz uma sonoridade calorosa, festiva e politicamente consciente, sem recorrer à nostalgia pura ou à reprodução museológica do passado.

Seu álbum de estreia, Alewa (2020), produzido por Ebo Taylor e lançado pelo selo Soundway Records, é um marco dessa retomada do highlife como música viva e atual.

SANTROFI



As canções abordam temas como solidariedade, dignidade, desigualdade social, memória coletiva e esperança, reafirmando o highlife como linguagem musical e também como forma de comentário social. Culturalmente, o Santrofi ocupa um lugar estratégico: o de ponte entre gerações.

Ao reunir músicos jovens e veteranos, o grupo reafirma o valor da transmissão oral e prática do conhecimento musical africano, mostrando que tradição não é algo fixo, mas um processo contínuo de reinvenção.

OUÇA: ALEWA



NORTE DA ÁFRICA



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA

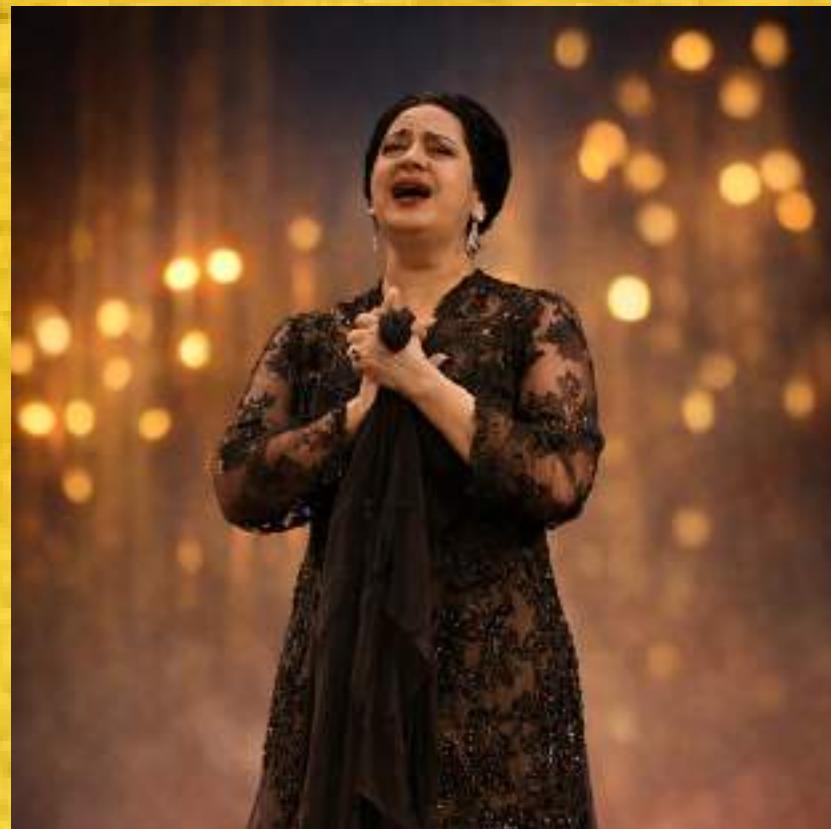


Oum Kalthoum (Umm Kulthum) uma das maiores figuras da história da música do mundo árabe e africano, um ícone cultural cuja importância ultrapassa em muito o campo artístico. Nascida no Egito por volta de 1904 e falecida em 1975, ela se tornou conhecida como Kawkab al-Sharq — **“A Estrela do Oriente”** —, título que expressa a dimensão quase mítica de sua presença na vida cultural do Egito e do mundo árabe.

Dotada de uma voz poderosa, precisa e profundamente expressiva, Oum Kalthoum construiu uma estética baseada no **tarab**, conceito central da música árabe que designa o estado de êxtase emocional compartilhado entre intérprete e público. Suas performances, muitas vezes longas e intensamente improvisadas, eram marcadas pela repetição criativa de versos e frases melódicas, cada vez mais carregadas de emoção, conduzindo a plateia a um envolvimento coletivo raro.

Seu repertório dialoga com a **poesia clássica árabe**, a música tradicional egípcia e arranjos orquestrais sofisticados, nos quais convivem instrumentos árabes como o **oud**, o **qanun** e o **ney** com formações modernas.

OUM KALTHOUM



Ao longo de décadas, Oum Kalthoum colaborou com alguns dos maiores compositores do Egito, como **Riad Al Sunbati** e **Mohammed Abdel Wahab**, ajudando a redefinir a canção árabe moderna sem romper com suas raízes.

Mais do que cantora, Oum Kalthoum foi uma **figura política e simbólica**. Em um período marcado pelo fim do colonialismo e pela afirmação do nacionalismo árabe, sua voz tornou-se um elemento de unidade cultural. Concertos transmitidos pelo rádio paravam cidades inteiras, e suas canções funcionavam como espaços de comunhão emocional e identidade coletiva.

OUÇA: ENTA OMRI



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



CHEB KHALED

Cheb Khaled é uma das figuras mais influentes da música norte-africana contemporânea e o principal responsável por levar o raï argelino ao reconhecimento internacional. Nascido Khaled Hadj Ibrahim em 1960, na cidade de Orã (Oran), Argélia, ele emerge de um contexto urbano popular no qual o raï já funcionava como linguagem de contestação, expressão juvenil e crítica social.

O termo *cheb* — “jovem”, em árabe — marca uma geração de músicos que, a partir dos anos 1970 e 1980, rompeu com formas mais conservadoras da música tradicional argelina. Khaled transformou esse espírito em um projeto estético ousado, misturando o raï com pop, rock, funk, reggae e eletrônica, sem perder a centralidade das melodias árabes, dos ritmos magrebinos e da oralidade popular.

Sua projeção global se consolida nos anos 1990, especialmente com o álbum *Khaled* (1992), produzido por Don Was, que inclui o clássico “Didi” — uma canção que atravessou fronteiras linguísticas e culturais, tornando-se um hino da diáspora magrebina e um marco da world music.



A partir daí, Cheb Khaled passa a ocupar um lugar singular: o de artista popular que dialoga com o mercado global sem esvaziar o conteúdo cultural de sua música.

O raï de Khaled fala de amor, desejo, frustração, migração, cotidiano urbano e liberdade individual, temas que ressoam fortemente entre jovens argelinos e comunidades migrantes. Em contextos políticos marcados por censura e conservadorismo religioso, sua música foi, muitas vezes, vista como transgressora, o que contribuiu tanto para sua popularidade quanto para as controvérsias em torno de sua figura.

OUÇA: Didi





MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



Rachid Taha (1958–2018) foi uma das vozes mais singulares, politizadas e inquietas da música do Magrebe e da diáspora norte-africana na Europa. Nascido na Argélia e criado na França, ele construiu uma obra marcada pelo confronto direto entre tradição árabe-berbere, rock, punk, eletrônica e música de protesto, tornando-se um símbolo de resistência cultural e identidade híbrida.

Sua trajetória começa com a banda *Carte de Séjour*, nos anos 1980, cujo próprio nome já denunciava a condição precária dos imigrantes árabes na França. O grupo ficou conhecido por sua versão radical de “*Douce France*”, canção patriótica francesa reinterpretada como crítica mordaz ao racismo, à exclusão social e à hipocrisia do discurso nacionalista. Ali, Rachid Taha já afirmava sua postura: usar a música como instrumento político, sem concessões estéticas

Em carreira solo, ele aprofundou essa fusão sonora explosiva. Taha misturou raï, chaabi, ritmos norte-africanos e poesia árabe com guitarras distorcidas, batidas industriais e atitude punk. Diferente da abordagem mais pop de Cheb Khaled, Rachid Taha optou pelo conflito, pelo choque e pela fricção cultural. Sua música não buscava conciliação, mas visibilidade e enfrentamento.

RACHID TAHA



Um dos momentos mais emblemáticos de sua obra é a releitura de “*Ya Rayah*”, clássico do exílio e da migração, que ele transformou em hino contemporâneo das diásporas árabes. A canção sintetiza temas centrais de sua produção: deslocamento, nostalgia, revolta, identidade fragmentada e crítica ao colonialismo.

Rachid Taha também dialogou intensamente com figuras como Joe Strummer (do The Clash), reforçando sua ligação com o punk enquanto linguagem política.

OUÇA: YA RAYAH



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA

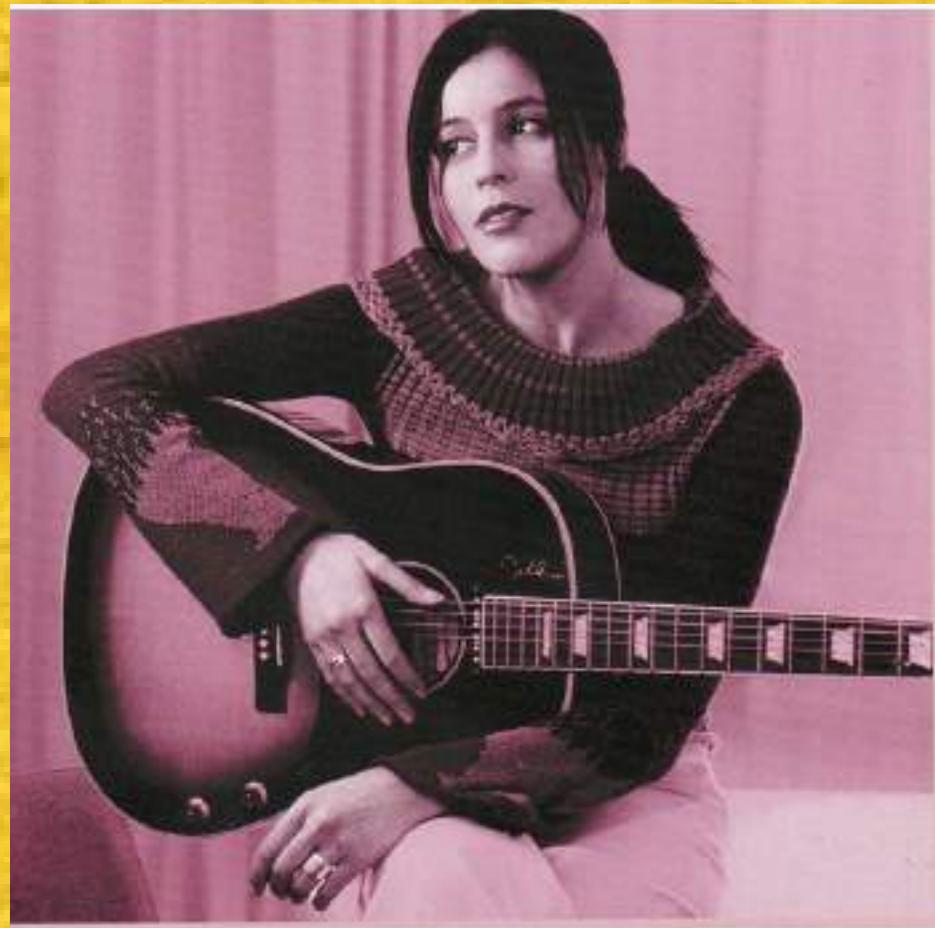


Souad Massi é uma das vozes mais delicadas e, ao mesmo tempo, politicamente consistentes da música argelina contemporânea. Nascida em 1972, em **Argel**, ela construiu uma trajetória marcada pelo **exílio**, pela fusão de linguagens musicais e por uma escrita intimista que transforma experiências pessoais em reflexão coletiva.

Sua formação musical passa pelo rock e pelo folk, influências que ela incorpora com naturalidade à tradição melódica do Magrebe. Nos anos 1990, integrou a banda de rock **Atakor**, período em que já se destacava por sua postura crítica em um contexto argelino marcado pela violência da guerra civil e pelo avanço do fundamentalismo. Diante das ameaças a artistas e intelectuais, Souad Massi deixa a Argélia e se estabelece na França, experiência que atravessa profundamente sua obra.

Em carreira solo, ela desenvolve um estilo próprio que dialoga com o **folk anglo-saxão**, a **chanson francesa** e a **música árabe** e **berbere**, cantando em árabe, francês e, ocasionalmente, inglês. Essa escolha linguística não é apenas estética, mas política: expressa identidades múltiplas, deslocamento e resistência à ideia de pertencimento único.

SOUAD MASSI



As canções de Souad Massi são marcadas por **sobriedade**, **lirismo** e **contenção emocional**. Seus temas recorrentes incluem exílio, memória, amor, perda, guerra, dignidade e esperança, tratados sem grandiloquência, mas com profundidade ética. Sua voz, suave e firme, contrasta com a dureza dos assuntos, criando uma tensão que é central à força de sua música.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA

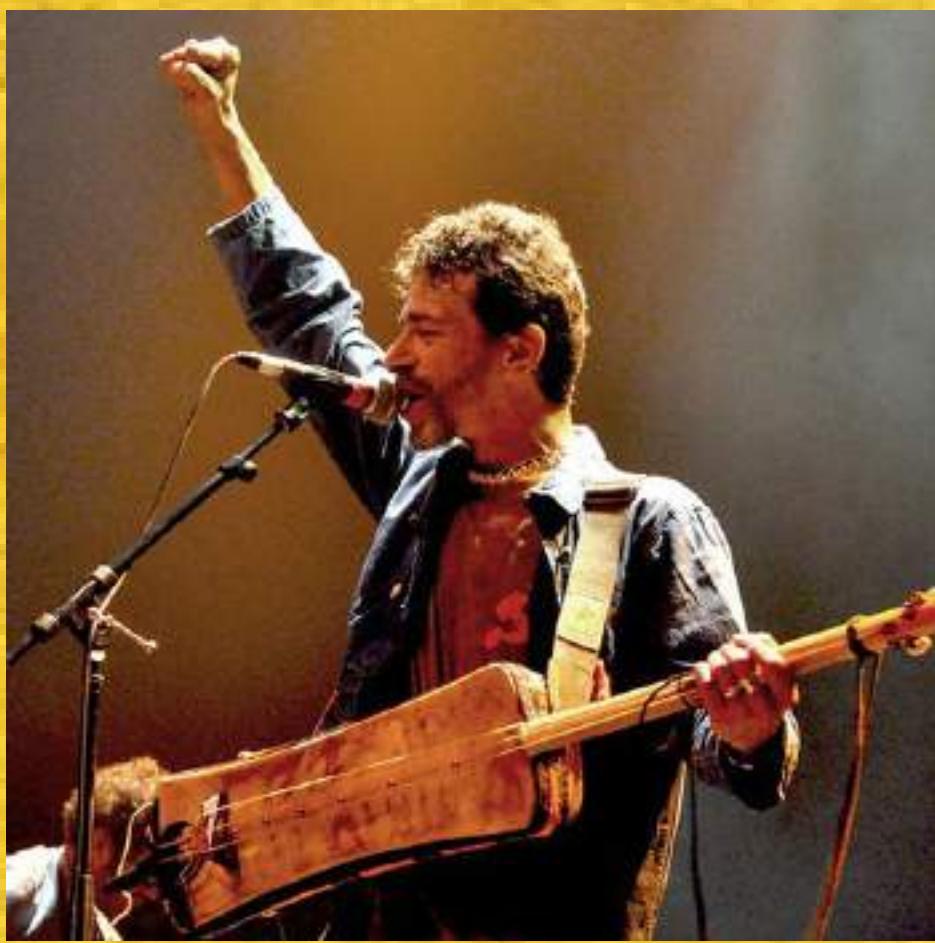


Gnawa Diffusion é um grupo argelino fundamental para compreender os encontros entre tradição africana, música árabe e sonoridades globais contemporâneas. Formada em Grenoble (França) no início dos anos 1990 por músicos da diáspora argelina, a banda toma como ponto de partida a música gnawa — tradição espiritual afro-magrebina de origem subsaariana — e a projeta em diálogo direto com reggae, dub, rock, rap e jazz.

O próprio nome do grupo já anuncia sua proposta: diffusion não como diluição, mas como circulação cultural, mistura consciente e politizada. A música do Gnawa Diffusion é profundamente marcada pelo engajamento social, abordando temas como racismo, imigração, exclusão, identidade pós-colonial e resistência cultural. As letras alternam árabe dialetal, francês e, por vezes, inglês, refletindo a realidade híbrida das comunidades magrebinas na Europa.

Musicalmente, o grupo preserva elementos centrais da tradição gnawa — como padrões rítmicos repetitivos, grooves hipnóticos e a dimensão coletiva do transe — ao mesmo tempo em que os reinventa com baixo elétrico, guitarras, efeitos eletrônicos e uma atitude urbana.

GNAWA DIFFUSION



O resultado é uma música dançante e ritualística, mas também frontal e política.

Assim como artistas como Rachid Taha, o Gnawa Diffusion recusa o enquadramento confortável da world music exotizada. Sua obra se posiciona como música de confronto, feita para o palco, para a rua e para o debate público. Não se trata de preservar uma tradição intacta, mas de ativá-la em um contexto contemporâneo de lutas sociais e disputas simbólicas.



MÚSICA AFRICANA E AFRODIASPÓRICA



MAJID BEKKAS

Majid Bekkas (1957-2023) foi um dos grandes responsáveis por renovar e internacionalizar a **música gnawa** do **Marrocos**, sem romper com sua dimensão espiritual e comunitária. Nascido em Salé, ele construiu uma obra marcada pelo diálogo profundo entre a tradição afro-marroquina e linguagens contemporâneas como o jazz, o blues e a música improvisada.

Cantor, compositor e mestre do guembri (ou sintir), instrumento central da música gnawa, Bekkas desenvolveu um estilo singular: grooves hipnóticos, vocais graves e repetitivos e uma abertura constante à improvisação. Diferente de abordagens mais rígidas da tradição, ele via a música gnawa como um **campo vivo de troca**, capaz de conversar com músicos de diferentes culturas sem perder sua força ritual.

Sua trajetória é marcada por colaborações com importantes nomes do jazz europeu e africano, o que o posicionou como uma ponte entre mundos musicais muitas vezes tratados como separados. Em seus projetos, o guembri dialoga naturalmente com saxofone, piano, contrabaixo e bateria, criando paisagens sonoras onde o transe gnawa encontra a liberdade do jazz.



A música de Majid Bekkas mantém vínculos com temas centrais da tradição gnawa: memória africana, espiritualidade, cura e resistência. No entanto, esses elementos aparecem recontextualizados, não como folclore, mas como linguagem contemporânea capaz de falar a públicos diversos. Majid Bekkas ocupa um lugar essencial na história da música africana moderna: o de mediador cultural que expandiu os horizontes da gnawa sem descaracterizá-la. Seu legado demonstra que tradição e inovação não são polos opostos, mas forças complementares quando tratadas com escuta, respeito e criatividade.

OUÇA: DAYMALLAH

METODOLOGIA DE PESQUISA

METODOLOGIA DE PESQUISA



Este trabalho adota uma **metodologia qualitativa**, de natureza **bibliográfica e musicográfica**, orientada por um recorte temático e conceitual claramente delimitado. O pesquisador, brasileiro, insere-se no campo dos estudos sobre música africana e afro-diaspórica a partir de uma posição situada no Sul Global, consciente de que toda produção de conhecimento carrega marcas históricas, culturais e políticas.

Tal consciência não é tratada como limitação, mas como **condição epistemológica**, em consonância com abordagens contemporâneas da antropologia reflexiva e dos estudos pós-coloniais.

1. Natureza e procedimentos da pesquisa

A pesquisa foi realizada predominantemente por meio da consulta sistemática a fontes secundárias, incluindo livros, artigos acadêmicos, enciclopédias musicais, catálogos de gravadoras, arquivos jornalísticos, entrevistas, registros fonográficos e audiovisuais. Trata-se, portanto, de uma investigação que articula:

- **Pesquisa bibliográfica**, voltada à literatura teórica, histórica e crítica sobre música africana, diáspora, colonialismo, pós-colonialidade e indústria cultural;
- **Pesquisa musicográfica**, centrada na escuta analítica de gravações, no levantamento de discografias, trajetórias artísticas e contextos de circulação musical.

A consulta foi realizada majoritariamente em arquivos digitais disponíveis na internet, reconhecendo que, no campo da world music e da música africana, grande parte da memória sonora contemporânea encontra-se hoje mediada por plataformas digitais.

2. Fontes e Arquivos Consultados

Foram priorizados materiais publicados em português, francês e inglês, línguas que concentram parte significativa da produção acadêmica e jornalística sobre música africana.

Entre os tipos de plataformas e arquivos consultados, destacam-se:

- **Portais especializados em música africana e world music**, como: Africa Is a Country, World Music Network, Songlines Magazine, Afropop Worldwide e OkayAfrica;
- **Arquivos e enciclopédias musicais digitais**, a exemplo de AllMusic, Discogs, MusicBrainz e Smithsonian Folkways;

METODOLOGIA DE PESQUISA

- **Catálogos de festivais internacionais**, como WOMAD, Festival de Jazz de Montreux, North Sea Jazz Festival e MASA (Marché des Arts du Spectacle Africain);
- **Plataformas de streaming e vídeo**, utilizadas não como fontes acríticas, mas como repositórios de gravações e performances (YouTube, Spotify, Apple Music), sempre cruzadas com informações históricas e críticas;
- **Sites institucionais e arquivos de imprensa**, incluindo BBC Africa, RFI Musique, France Culture, The Guardian, bem como jornais africanos e sul-africanos.

O uso dessas fontes foi orientado por um princípio de verificação cruzada, evitando a dependência de uma única plataforma ou narrativa.

3. Recorte metodológico

Dada a vastidão do continente africano — em termos geográficos, históricos, linguísticos e culturais — e a impossibilidade epistemológica de esgotar o tema da música africana em um único volume, este estudo adota como recorte metodológico central a categoria “**músicos africanos de renome internacional**”.

Essa expressão não é empregada de forma impressionista ou meramente valorativa, mas definida operativamente como um conceito analítico, sustentado por critérios verificáveis.

3.1 Definição do conceito

Entende-se por músico africano de renome internacional aquele artista ou grupo musical que, embora enraizado em contextos culturais específicos do continente africano, alcançou reconhecimento, circulação e impacto para além de seu país de origem, especialmente em circuitos transnacionais de difusão cultural. Esse reconhecimento não é confundido com sucesso comercial estrito, mas compreendido como visibilidade simbólica, histórica e estética em escala internacional.

3.2 Critérios de identificação do renome internacional

1. **Circulação internacional comprovada**, por meio de turnês, apresentações ou residências artísticas fora do continente africano;
2. **Distribuição internacional de gravações**, por selos estrangeiros ou plataformas globais;
3. **Presença recorrente em festivais internacionais de música**, especialmente aqueles dedicados ao jazz, à world music ou às músicas tradicionais e contemporâneas;

METODOLOGIA DE PESQUISA

4. Reconhecimento crítico, evidenciado por resenhas, entrevistas, prêmios ou menções em veículos internacionais especializados;
5. **Influência estética ou política documentada**, seja sobre outros músicos, seja em movimentos culturais, sociais ou políticos;
6. **Inserção em bibliografias acadêmicas ou catálogos de referência**, nacionais ou internacionais.

A adoção desses critérios visa evitar tanto a **folclorização** quanto a **hiperexposição midiática acrítica**, permitindo um recorte que equilibra relevância cultural, densidade histórica e circulação global.

3.3. Limites e potencialidades da abordagem

Nesse sentido, o recorte não pretende representar “a música africana” como totalidade, mas interrogar os processos pelos quais certas sonoridades africanas tornam-se audíveis no mundo, enquanto outras permanecem silenciadas.

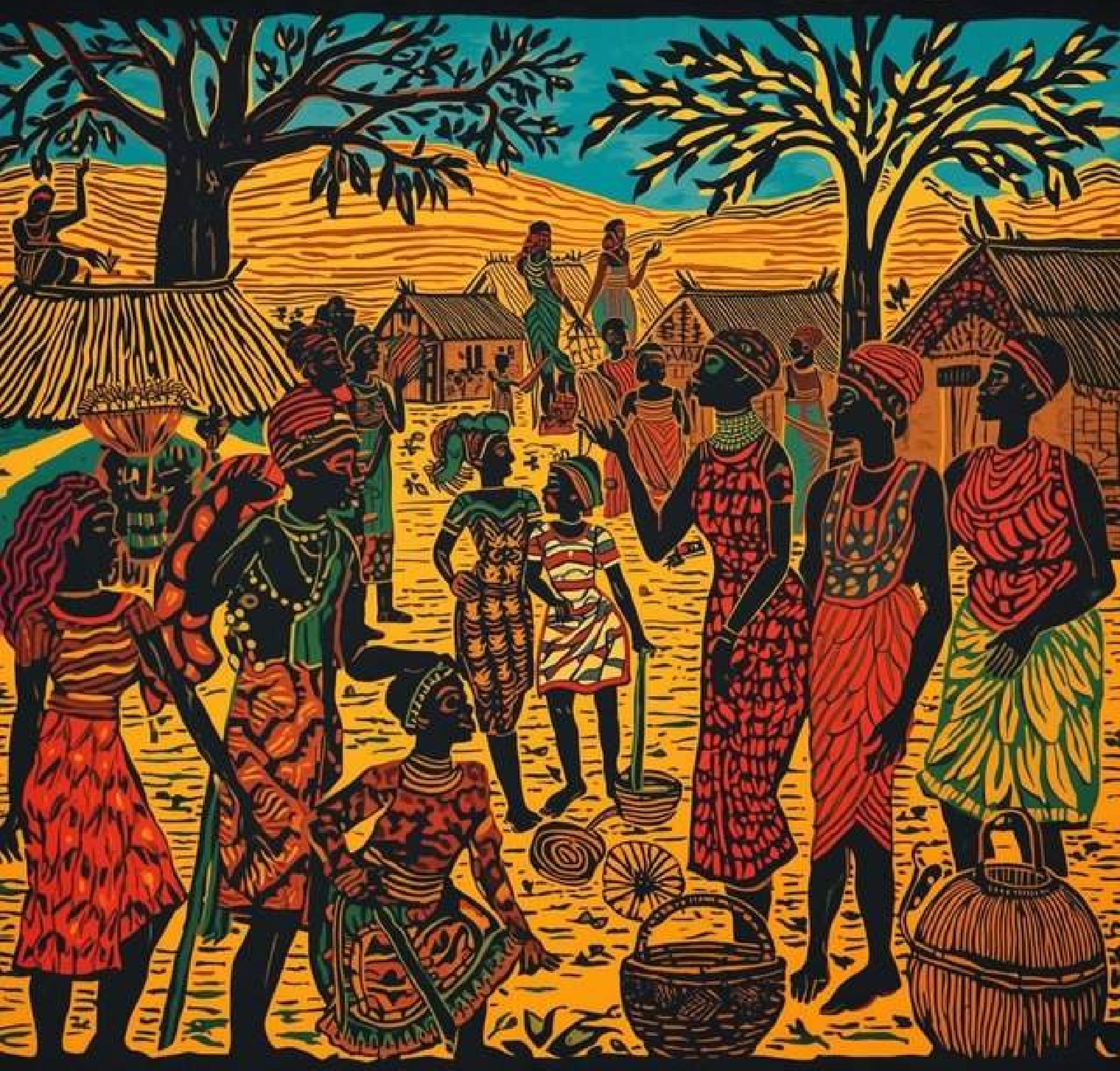
Reconhece-se que a centralidade em músicos de renome internacional pode, por um lado, deixar à margem expressões locais menos visibilizadas. Por outro, essa escolha metodológica permite analisar os mecanismos de circulação, tradução cultural e disputa simbólica que operam quando a música africana atravessa fronteiras coloniais, linguísticas e mercadológicas.

Nesse sentido, o recorte não pretende representar “a música africana” como totalidade, mas interrogar os processos pelos quais certas sonoridades africanas tornam-se audíveis no mundo, enquanto outras permanecem silenciadas.

Como ensinou Pierre Bourdieu, toda escolha metodológica é também uma escolha política. Este trabalho assume essa condição nem tanto como fragilidade, mas como princípio de rigor crítico.



Obs.: Este livro não é escrito a partir de uma iniciação religiosa nem de uma experiência de fé pessoal, mas de uma escuta musical, histórica e cultural. Reconhecer que, nas sociedades africanas e afro-diaspóricas, a música é inseparável da espiritualidade, da vida social, da economia e da política não implica adesão religiosa do intérprete, mas compromisso com a realidade cultural que se analisa. Escrevo, portanto, sem performar pertencimentos que não são meus, buscando compreender a música africana em sua integralidade — como prática sonora, forma de organização da vida e expressão de sentido coletivo — respeitando seus fundamentos simbólicos sem reduzi-los, e sem transformá-los em profissão de fé.



POSICIONAMENTO DO AUTOR

Este livro parte do reconhecimento explícito de uma condição que atravessa todo o seu percurso: a **distância**. Distância geográfica, cultural e experiencial em relação a muitos dos contextos africanos aqui mencionados; distância também em relação a práticas musicais e instrumentos que não foram vivenciados presencialmente nem aprendidos por meio da convivência direta. Longe de ser ocultada, essa circunstância é assumida como um problema metodológico e ético que estrutura o próprio gesto da escrita.

Refletir sobre música africana a partir dessa posição implica enfrentar um campo historicamente marcado por **assimetrias de poder, exotizações e apropriações indevidas**. A produção de conhecimento sobre a África foi, durante muito tempo, conduzida por olhares externos que transformaram a distância em autoridade, convertendo diferença em hierarquia. É precisamente contra essa tradição que este trabalho se posiciona. Reconhecer a distância não significa neutralizá-la, mas impedir que ela se converta em falsa familiaridade ou em discurso totalizante.

Este livro não se apresenta como etnografia clássica, nem como relato de campo, tampouco como tentativa de falar em nome dos sujeitos e comunidades às quais se refere. Trata-se de um **ensaio crítico e introdutório**, ancorado em bibliografia especializada, em escutas mediadas, em diálogos com autores africanos e afro-diaspóricos e em uma reflexão teórica comprometida com a crítica ao primitivismo, ao racismo epistemológico e às hierarquias coloniais do saber. O recorte assumido não elimina os limites do trabalho, mas os torna visíveis, situando o leitor quanto ao alcance e às intenções do projeto.

Nesse sentido, é fundamental afirmar que a proximidade física ou o trabalho de campo, embora valiosos, não garantem por si sós rigor analítico ou compromisso ético. Como já foi amplamente demonstrado no campo das ciências sociais e da etnomusicologia, há etnografias profundamente coloniais feitas in loco e há trabalhos rigorosos feitos a partir de arquivos, escutas críticas e reflexão teórica honesta.

O que está em jogo, portanto, não é apenas o **lugar de onde se fala**, mas **como se fala**, com quais categorias, com quais fontes e com quais responsabilidades. Distância geográfica, cultural e experiencial em relação a muitos dos contextos africanos aqui mencionados; distância também em relação a práticas musicais e instrumentos que não foram vivenciados. Assumir essa posição implica também aceitar a **provisoriedade do conhecimento produzido**. Este livro não pretende esgotar temas, nem fixar definições definitivas sobre a música africana. Ao contrário, propõe-se como um convite à escuta atenta, à revisão crítica de conceitos cristalizados e à abertura para diálogos futuros — inclusive aqueles que possam corrigir, tensionar ou aprofundar o que aqui é apresentado. O risco do erro é reconhecido como parte constitutiva do fazer científico, desde que acompanhado de método, transparência e disposição à revisão.

POSICIONAMENTO DO AUTOR

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa articula **experiència etnográfica, escuta musical orientada, participação observante e documentação bibliográfica**. O trabalho aqui não se estruturar sem está presença fundamental da pesquisa em contextos musicais afro-brasileiros. Ensaiós, encontros musicais, e testas em terreiros e comunidades quilombolas são espaços legítimos de observação e análise antropológica.

Assim, o posicionamento do autor não se funda na pretensão de autoridade, mas na responsabilidade de quem escreve consciente de seus limites e de seu lugar. A apostila deste trabalho é que é possível produzir conhecimento relevante sem apagar a distância, sem falar por outros e sem reproduzir as violências epistemológicas que historicamente marcaram o estudo das culturas africanas. Ao tornar explícitas suas condições de produção, o livro busca transformar um problema em princípio metodológico, fazendo da cautela, da escuta e da crítica seus eixos fundamentais.

SOBRE EROTIZAR E EXOTIZAR

As imagens aqui presentes não foram escolhidas para provocar desejo, mas para restituir sentido. Em muitas sociedades africanas - é em seus desdobramentos afro-diaspóricos - o corpo não é separado da vida social, da música, do trabalho, do rito ou da espiritualidade. O que foi exposto, nesses contextos, não é uma nudez de culpa nem de escândalo, é parte de uma gramática corporal que o pensamento colonial insistiu em interditar, moralizar e mercantilizar.

Assim, o posicionamento do autor não se funda na pretensão de autoridade, mas na responsabilidade de quem escreve consciente de seus limites e de seu lugar. A apostila deste trabalho é que é possível produzir conhecimento relevante sem apagar a distância, sem falar por outros e sem reproduzir as violências epistemológicas que historicamente marcaram o estudo das culturas africanas. Ao tornar explícitas suas condições de produção, o livro busca transformar um problema em princípio metodológico, fazendo da cautela, da escuta e da crítica seus eixos fundamentais.

Antes que digam que há nudez é preciso lembrar: nudez não é sinônimo de sexualização. A associação automática entre corpo feminino e erotismo é uma construção histórica do Ocidente moderno, profundamente marcada pelo cristianismo moralizante, pelo patriarcado e pelo capitalismo visual. Este livro não compartilha desse regime de olhar.

Antes que digam que se trata de exotização, afirmo o contrário: exotizante é retirar esse seres de seus contextos, silenciá-los ou submetê-los a um olhar que nunca lhes pertenceu.

O que se busca aqui é contrário; educar o olhar e reafirmar a dignidade dos corpos negros como corpos vivos; ritmicos, pensantes e coletivos.

Este livro parte de uma compreensão fundamental das culturas africanas e afro-brasileiras: a música não acontece apenas do pescoço para cima. O corpo canta, dança, toca, ressoa, convoca. Ele é instrumento, arquivo e território. Enquanto instituições tentam reduzir o corpo a taça, a máquina ou ao negócio, com Galeano, o corpo insiste em dizer, eu sou uma festa. Este trabalho insere-se no campo da **antropologia da música**, dialogando com a **etnomusicologia**, a **antropologia da performance** e os **estudos afro-diaspóricos**.

O autor assume uma posição de **pesquisador implicado**, cuja trajetória pessoal, artística e profissional constitui à parte indissociável do processo de investigação.

Não se trata, portanto, de uma pesquisa baseada exclusivamente na observação externa, mas de uma produção de conhecimento situada, construída a partir da experiência prolongada com práticas musicais afro-brasileiras, especialmente em contextos comunitários, quilombolas, de terreiro e de cultura popular.

A formação do autor como **músico** e **produtor cultural**, bem como sua atuação direta em projetos coletivos de criação, circulação e mediação cultural, orientam o olhar analítico aqui adotado. Ao longo dos anos, essa atuação se deu por meio da convivência com mestres e ideranças das culturas populares, em centros comunitários e em comunidades quilombolas, sobretudo no Nordeste brasileiro. Esse percurso configura uma crítica continua e uma produção de conhecimento situada, na qual escuta, participação e circulação de saberes são instrumentos centrais de produção de conhecimento.

A formação jurídica e a atuação no serviço público não aparecem aqui como credenciais disciplinares, mas como experiências que moldaram uma atenção crítica aos dispositivos institucionais de legitimação do saber, aos regimes de classificação cultural e às formas pelas quais o Estado historicamente mediou — e muitas vezes reduziu — as expressões musicais de matriz africana.

Este estudo parte da compreensão de que-a música, nas sociedades africanas e afro-diaspóricas, não pode ser analisada de forma dissociada do **corpo**, da **espiritualidade** e da **experiência coletiva**.

O termo “música afrodiáspórica” não é aqui empregado como marcador geográfico, mas como categoria histórica, estética e política. Mesmo quando produzida no continente africano, essa música é atravessada por deslocamentos forçados, migrações, retornos simbólicos e diálogos transatlânticos que constituem a própria experiência negra moderna. Assim, a obra trata de músicas africanas que já nascem, em sua forma e linguagem, como expressões da diáspora.



Peixada de Dona Irene

indiscutivelmente
a melhor peixada da Paraíba

COMUNIDADE
DE PESCADORES
DA PENHA



(83) 98841-1877



Rua da Otacílio Silva da Silveira, 156 -
Comunidade da Penha, João Pessoa, PB

Artesanias da Ju

Ateliê
**Jullianna
Maciel**

Lindas peças feitas com amor!



83 98736-9780



@jullianna.artesa

QUILOMBO MUSIQUE

um espaço dedicado à música negra.

Todas as sextas-feiras, show da Orquestra de Música Negra da Paraíba.

À mesa, um cardápio refinado, cuidadosamente elaborado para harmonizar com os ritmos, os encontros e a noite.

🎵 Música afro-brasileira ao vivo

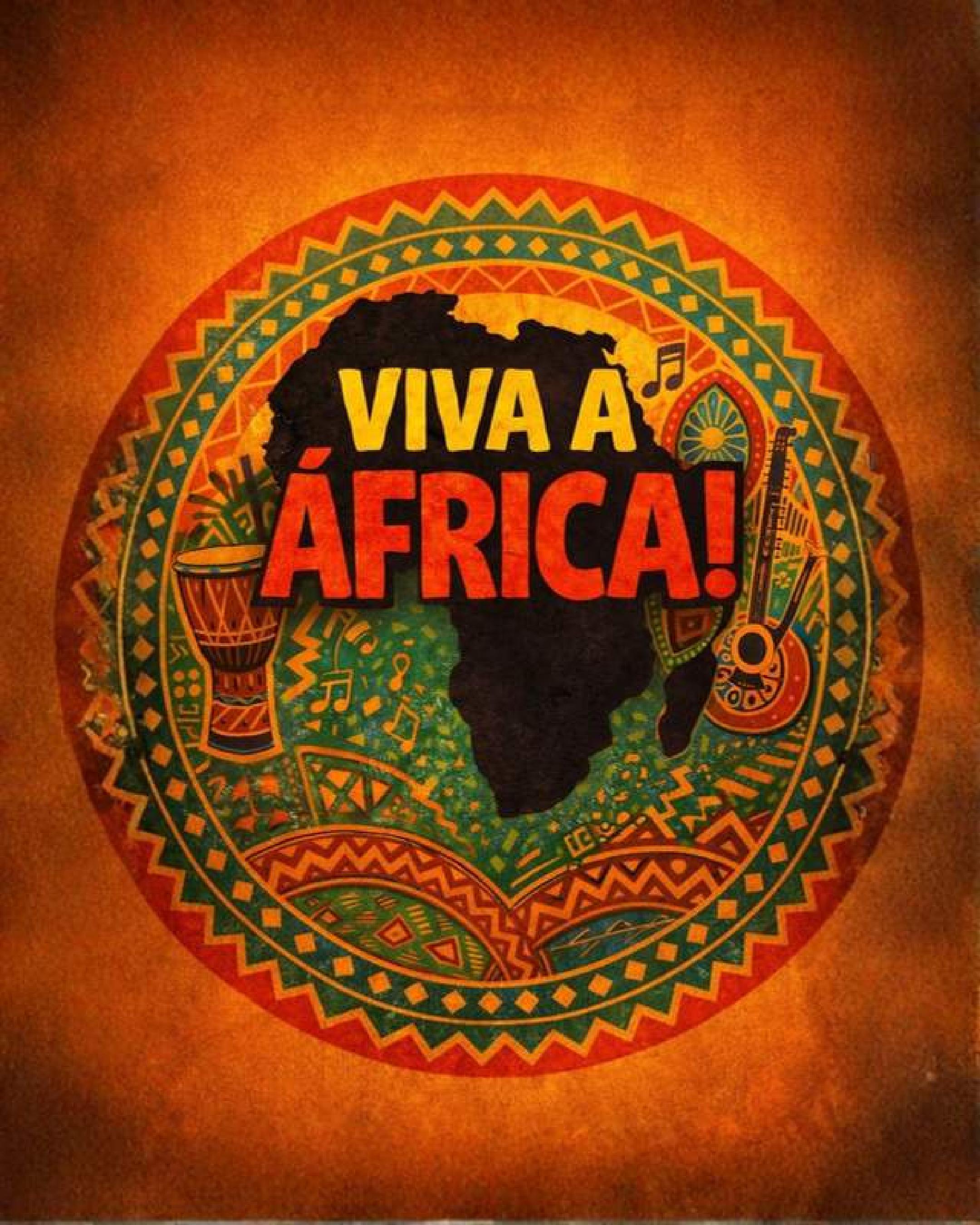
🍴 Gastronomia de exceléncia

🔥 Sextas-feiras que ficam na memória



Quilombo Musique

porque a cultura é o primeiro território
de libertação de um povo.



VIVA A
ÁFRICA!