

O Acervo Djalma Corrêa e a presença da religiosidade afro-brasileira na MPB¹

Cecília de Mendonça – PPGSA/UFRJ

Palavras-chave* Música popular brasileira; percussão, religiões afro-brasileira.

Este trabalho traz reflexões iniciais sobre a trajetória do músico Djalma Corrêa, são reflexões associadas ao contato direto e intenso com ele no trabalho de preservação de seu acervo. Desde de 2015, eu venho trabalhando com Djalma Corrêa e de abril de 2019 até março de 2020 estive desenvolvendo trabalho de organização de seu acervo voltado para suas pesquisas da culturas populares brasileiras. O trabalho de digitalização, parcialmente interrompido pela pandemia, está sendo tocado principalmente por ele e seu filho, José Caetano Dable Corrêa, mas, aos poucos, tenho retornado ao campo. Quero nessa apresentação analisar alguns dados da trajetória de Djalma Corrêa e mostrar como ela está imbrincada com sua vivência e, mesmo elaboração da cultura negra, afro-brasileira, afro-diaspórica e mais particularmente afro-baiana. Com foco em seus principais trabalhos de edições fonográficas busquei ressaltar aqueles em que essa temática afro vem marcada nos títulos, ritmos, instrumentais, línguas, entre outros marcadores da cultura negra. Muitos desses trabalhos trazem releituras de aspectos das religiões afro-brasileira que Djalma vivenciou profundamente, tocando, gravando, participando de festas e do convívio direto com alagbes², pais, mães, filhos e filhas de santo. Foi nesse contato que Djalma foi incorporando o uso dos instrumentos percussivos do universo dos terreiros e de outras manifestações em seu trabalho artístico deixando para trás seu primeiro instrumento que foi a bateria e se tornando um percussionista.

Aos 17 anos, no ano de 1959, o mineiro de Ouro Preto, Djalma Corrêa, que vivia em Belo Horizonte e já tocava bateria em casas de shows da cidade, vai a Salvador para participar de um curso de férias de música eletrônica oferecido pelos Seminários de

¹ Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.

² O alagbê ou alabê (iorubá) é o ogã responsável pelos toques rituais, alimentação, conservação e preservação dos instrumentos musicais sagrados do candomblé. (wikipédia: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alagb%C3%AA> – acessado em 28/01/2019)

Música da Bahia, coordenado pelo professor Koellreutter³, onde sua irmã mais velha, Maria do Carmo Corrêa, já estava estudando. O que seria apenas uma experiência de vinte dias vira uma intensa vivência por quase 20 anos. No curso de música eletrônica, Djalma, que já fazia um curso técnico de eletrônica, foi quem mais aproveitou, aprendendo o bê-á-bá do que ele chamou de música eletrônica primitiva, feita no corte e cola, sintetizadores e osciladores, sem o uso de computadores. Koellreutter vendo seu interesse e desenvoltura, lhe oferece uma sala para montar um laboratório experimental de música eletrônica. Era uma sala no porão da Escola de Música, dividindo o espaço com Walter Smetak⁴ que na sala ao lado tinha um Laboratório de Lutheria. Depois do curso de férias, além dessas experiências profissionais, Djalma ingressa nos cursos regulares de percussão (percussão sinfônica) e composição, logo passa a integrar grupo de jovens compositores da Escola de Música e a participar dos concertos que tinham propostas ousadíssimas para época, a chamada música experimental e de vanguarda. Integra também a orquestra sinfônica da escola, tocando percussão. Foi um período muito fértil, de muito aprendizado. Nos Seminários de Música da Bahia que Djalma como técnico se inicia no universo da gravação sonora e passa a gravar regularmente os concertos. No ano de 1964, Koellreutter lhe empresta um gravador portátil, Djalma então sai pela primeira vez para uma gravação de campo, interessado em estudar a música dos terreiros. Seu primeiro registro é uma festa de Candomblé de Caboclo. Foi daí em diante que Djalma começou a “fazer demoradas pesquisas e incursões pelo complexo universo dos terreiros de origem africana” (Entrevista, janeiro/2019).

Djalma passa então a conhecer diversos alagbês, circular nos terreiros, aprendendo e tocando, e, ainda, sempre que permitido, gravando. Alguns terreiros Djalma nunca pode gravar. Foi nesse período, que ele então compra seu próprio gravador, um Nagra⁵,

3 O músico alemão Hans-Joachim Koellreutter chegou ao Brasil em 1937 e com a eclosão da Segunda Guerra acabou se estabelecendo no país por muitos anos. Koellreutter foi um grande mestre do experimentalismo musical, que marcou a formação de uma legião de músicos populares e eruditos, entre eles: Tom Jobim, Caetano Veloso, Tom Zé, Moacir Santos, Paulo Moura, Clara Sverner, o próprio Djalma Corrêa, entre tantos outros. Em 1954, fundou a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, na época conhecido por Seminários de Música da Bahia, em Salvador, no âmbito do projeto revolucionário de universidade do reitor Edgard Santos.

4 Water Smetak “viveu no Brasil a partir de 1937. Violoncelista, compositor, escritor, escultor e inventor de instrumentos musicais, Smetak lecionou na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e influenciou toda uma geração de músicos brasileiros, dentre os quais Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso e Marco Antônio Guimarães”. (wikipédia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Walter_Smetak – acessado em 28/06/2020)

5 O Nagra era um gravador, utilizado no cinema, no início do som direto. Djalma Corrêa chegou a trabalhar em produções cinematográficas com ele, como no filme Feira das Bananas, uma das produções da Caravanas Farkas, esse dirigido por Guido Araújo. Fez a trilha do filme Ponto das Ervas de Celso Brandão e som direto em vários filmes do cena independente baiana.

gravador portátil para registrar e reproduzir sons em fita magnética, as chamadas fitas de rolo. Aos poucos, então, começa a registrar outras manifestações da chamada música afro-brasileira: a Capoeira, o Samba de Roda, os Ternos de Reis, a Puxada de Xaréu, entre outras. Uma coisa vai levando a outra e, por onde andava, Djalma levava seu gravador. Seu acervo é extenso e foi se ampliando para outros estados e regiões do Brasil. Inclui muitas manifestações afro religiosas como os candomblés da Bahia, o Xangô de Sergipe, o Batuque do Rio Grande do Sul, além de uma gama de manifestações da chamadas culturas populares brasileira: carimbo, pastoril, caboclinhos, fandangos, etc.

Nessas suas incursões, Djalma passou a frequentar diversos terreiros de candomblé, e aprender os toques com os alagbês mais virtuosos da cidade, como, por exemplo, Vadinho, Euvaldo Freitas, da Casa de Mãe Menininha do Gantois, do Ilê Iyá Omin Axé Iyá Massê, famoso terreiro do Gantois. Em trecho do Programa Ensaio, TV Cultura, anos 90 Djalma fala “(...) meus outros mestres, vamos dizer assim, da coisa prática, de meter a mão no couro, realmente foram os Alabês das casas da Bahia”. E completa falando de sua relação com Vadinho “Ele me ensinou mais do que eu merecia, aprendi com ele tudo, ou quase tudo. Tudo é impossível porque o conhecimento místico da cultura negra é muito amplo. Mas com Vadinho eu tive a possibilidade de conviver nos principais terreiro da Bahia e tocar junto com ele” (BOTEZELLI, 2001). É importante ressaltar, também, o contato com personalidades desse mesmo universo como Mestre Didi, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, e sua esposa a etnóloga Juana Elbein dos Santos, Pierre Verger, Carybé, entre outros.

Em 1970, Djalma forma o grupo Baiafro, inicialmente com três integrantes. Com o tempo, o grupo Baiafro se transforma no Movimento Integrado Baiafro e chega a ter 21 integrantes⁶. Numa proposta de misturar a música experimental e as sonoridades e instrumental afro-brasileiro. Juntando alagbês, mestres de capoeira a músicos universitários eruditos. Baiafro “é isso, essa maneira de encarar a música percussiva brasileira de forma criativa e ao mesmo tempo muito ligada às raízes, as nossas raízes afro-brasileiras” (Entrevista, janeiro/2019).

⁶ O grupo *Baiafro* desenvolveu vários espetáculos multimídia integrando a rítmica baiana a música experimental. Em suas atividades, apresentações, oficinas ou espetáculos, sempre haviam debates, filmes e exposições paralelas. “O universo era o panteão afrobaiano, instrumento de luta para o aprimoramento da consciência humana e enfrentamento da mudança violenta da sociedade global. Postura alerta, legado africano a nossa cultura efervescente, emocional e magicamente fértil, baiafro é a nossa maneira de resistir é uma opção de caminho (Corrêa, 1980)

Com Baiafro, Djalma buscou tirar a percussão da posição coadjuvante, a chamada ‘cozinha’ e revelar toda sua riqueza. Em texto de reflexão e história da experiência do grupo, escrito por Djalma no ano 1980 ele apresenta o conceito do que é Baiafro:

“Baiafro é uma proposta cultural, a busca de uma nova linguagem em música e em dança, que reflita os anseios e o modo de ser do homem atual. Por ter nascido na Bahia é negro, por ser brasileiro, mestiço e mutante, como todo o produto do terceiro mundo, profundamente ligado a religião e a cultura negra, reflete em seus rituais, um deslocamento para um plano mágico das forças essenciais da natureza, Bahia, África, Baiafro” (Corrêa, 1980)

A questão da diáspora negra era um forte elemento da proposta de Baiafro. Em outro trecho do texto Djalma continua trazendo elementos do que ele chamou de questões teóricas do grupo

“Baiafro estendeu sua pesquisa a outros estados e países tendo como referencial a terra mãe África preocupando-se em entender e estudar os diferentes aspectos que a raiz básica negra tomou em suas diásporas pelo mundo e a sua interação com outros patrimônios culturais” (Corrêa, 1980)

Um ponto de destaque do trabalho de Baiafro era a questão racial, a valorização da cultura negra, afro-baiana levantada pelo grupo, no próprio nome, instrumental e na temática dos espetáculos (7 Poemas Negros, Porque oxalá usa ekodidé?, Afro mundi contemporâneo, entre outros). Essa conexão direta com a cultura negra insere o trabalho de Baiafro no escopo dos movimentos do “Atlântico Negro” (GILROY, 2001) e na conceituação da diáspora negra construída nos movimentos culturais de descendentes de negros africanos escravizados em contextos atlânticos como no Caribe e nos Estado Unidos. A diáspora africana segundo Gilroy é pensada como a “reconceitualização da cultura a partir do sentimento de desterritorialização (2001: 22) e a necessidade de um novo enraizamento pela construção de uma africanidade em contextos globais e de fluxos culturais dispersos. Essa perspectiva pode ser uma chave para entender o background conceitual que motivou o trabalho de Djalma. Tanto do Baiafro, como de suas pesquisas e de outros trabalhos. Outra discussão importante é pensar o próprio termo “África” usado na identificação de povos de descendência “africana” no Novo Mundo, segundo ressalta Stuart Hall, como uma construção moderna “referência a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo o ponto de origem comum situa-se no tráfico de escravos” (2009: 30-31) e a distinção dessa cultura, - podemos pensar aqui a chamada cultura afro-brasileira ou afro-descendente -, como “o resultado do maior entrelaçamento e fusão, na fornalha da

sociedade colonial, de diferentes elementos culturais africanos, asiáticos e europeus” . (2009: 31)

Através do Baiafro, Djalma propõe um novo deslocamento, ou seja, para o plano da arte, “nisto está a síntese do trabalho: raiz arrancada da África e a raiz implantada na América, voltando para dentro de si mesmo, elaborando-se para atingir todos os seus rumos” (Corrêa, 1980). Muito ligado às suas pesquisas e vivências nos terreiros, nesse trabalho Djalma aprofunda seus conhecimentos da música das hoje chamadas Religiões de Matriz Africana, mas o que faz com os alagbês nos palcos não era, segundo ele, mera e simples imitação. Correndo o risco de distorcê-la e criar uma caricatura, Baiafro “redimensiona a informação básica da arte negra sendo contemporâneo, [relacionando] pesquisa, estudo e assimilação, contexto matriz a ser recriada” (Corrêa, 1980). A relação matriz cultural negra e as formas de expressão artísticas de Baiafro têm como referencial a terra-mãe África. Assim como em suas pesquisas pessoais, o grupo também era assessorado pela “magia e conhecimento de Mestre Didi e sua esposa etnóloga Juana Elbein dos Santos⁷” (Corrêa, 1980). No grupo, Djalma foi sempre um líder e um elemento aglutinador e logo incorporou Vadinho do Gantois e seu irmão Dudu, importantes alagbês e Mestre Gato, um importante mestre de Capoeira da cidade.

Baiafro antecedeu, por exemplo, o movimento de surgimento dos blocos afro como Ilê Aiyê (1974), Olodum (1979) e tantos outros. É, portanto, umas forças que está no bojo do processo de reafrikanização da juventude baiana como aponta Risério em *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*.

Baiafro também trazia uma influência em sua criação artística de outros gêneros musicais como, por exemplo, o Jazz. Em 1972, o Baiafro faz sua primeira gravação fonográfica. Essa gravação marca também o início de uma longa e intensa atividade de Djalma relacionada à indústria fonográfica. O LP “Salomão - The New Dave Pike Set e grupo Baiafro in Bahia” - MPS Records foi um registro da primeira formação do Baiafro - Edinho (Edson Emeterio de Sant'ana) e Onias Carmadelli, além do próprio Djalma - com um grupo de jazz alemão. Outra referência foi, em 1974 e 75, um série de oficinas realizadas com o apoio do Instituto Cultural Brasil e Alemanha (ICBA) com o etnomusicólogo austríaco Gerard Kubik. Kubik foi um grande estudioso da música africana e fez trabalho de campo no Brasil.

7 Juana Elbein dos Santos, etnóloga argentina, escreveu o livro “Os nagô e a morte” baseado em suas pesquisas sobre o Culto dos Eguns na Ilha de Itaparica.

Minha proposta neste artigo é tratar de duas produções fonográficas dos anos de 1977 e 1978, que resultaram em dois LPs: *Candomblé* e *MPBC - Baiafro*. O que eu quero apresentar aqui agora são alguns de seus trabalhos produzidos em estúdio para o mercado fonográfico. São diferentes exemplos do que Thomas Turino aborda como “High Fidelity Music” que aqui aparecem em suas diferentes modalidades desde uma gravação “etnográfica”, até as mais “artísticas” ou “autorais”. Chegando a apresentar elementos mais experimentais de uma produção que mescla com o que o autor chama de “Audio Studio Art”. Foi a leitura de Turino e outras discussões sobre a prática de estúdio que me levaram ao tema das produções fonográficas e como elas estavam relacionadas ao Djalma pesquisador (Turino, 2008).

O músico Djalma Corrêa, através de sua carreira como percussionista, teve uma importante inserção na indústria fonográfica principalmente nos anos 1970. Depois de viver de 1959 a 1976 na Bahia, o mineiro Djalma, muda-se para o Rio de Janeiro para ficar mais próximo do estúdio da Polygram, onde passa a trabalhar regularmente fazendo as bases percussivas de diversas gravações comerciais. Só nos anos setenta foram uns 40 discos, quase todos fortemente relacionados a chamada MPB⁸, como por exemplo, para citar alguns famosos *Gil e Jorge: Ogum Xangô* – Jorge Ben e Gilberto Gil / 1975 – Philips; *Qualquer Coisa e Joia de* – Caetano Veloso / 1975 – Philips; *Doces Bárbaros* - Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa / 1976 – Philips; *Meus Caros Amigos* – Chico Buarque / 1976 – Philips; *Africabrasil* – Jorge Ben / 1976 – Philips; e *Refavela* - Gilberto Gil / 1977 – Philips. Djalma também atuou em shows e turnês com alguns desses artistas, principalmente, Gilberto Gil e Maria Bethânia. Djalma, por alguns anos, integrou a banda desses artistas e foi também um dos músicos dos *Doces Bárbaros*, trabalho coletivo dos baianos Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso e Gilberto Gil⁹. Em parte de toda essa produção, a questão da música negra, africana e afro-brasileira, aparece.

Como destaquei escolhi analisar dois discos de Djalma Corrêa. A escolha desses discos se dá porque são discos em que Djalma teve uma posição de destaque como

8 Está em curso a atualização da discografia de Djalma Corrêa. Até o momento, já levantamos mais de 97 discos que ele participou, principalmente, como percussionista.

9 Sua história com os quatro teve início nos corredores dos Seminários de Música, num período de efervescência cultural muito grande em Salvador. Em 1964, Djalma participou do show “Nós, por exemplo...” que marcou a primeira vez no palco de muitos desses artistas. Djalma apresentou uma obra de música eletrônica. Como estava com o gravador no palco, apenas para a sua música, resolveu gravar o show. A gravação é um registro ainda inédito desse show antológico, que contou ainda com Tom Zé, e tantos outros.

produtor e como artista, numa mistura de papéis de pesquisador, colecionador e curador como discutido por Fabian, quando o autor distingue a etnografia dos atos de colecionar e dos atos de curadoria (2010). Os dois discos, produzidos num período de tempo muito próximo, têm natureza bastante diversa. No entanto, os álbuns trazem muitos elementos convergentes, sendo um deles sua atuação como pesquisador, ou estudioso, como ele se caracterizou, da cultura afro-brasileira. São eles: *Candomblé* – Djalma Corrêa / 1977 – Fontana e *MPBC – Baiafro* – Djalma Corrêa / 1978 – Philips.

Os dois discos trazem a linguagem da percussão para o centro das atenções. Embora Djalma tenha tido funções diferenciadas em cada um, nos dois ele tocou percussão. Em *Baiafro*, Djalma experimenta um arsenal de instrumentos que colecionava ou produzia. Além de músico, Djalma fez a fotografia da capa do disco *Candomblé*.

Para falar dos dois discos, começo a contar essa história desde o início de 1977, quando, na relação de sua discografia, constam 11 discos. Em janeiro desse ano, Djalma, que já tocava na banda de Gilberto Gil, viaja com ele para o II Festac - Festival Mundial das Artes e Cultura Negra, que aconteceu em Lagos, na Nigéria. Djalma integra então a delegação brasileira que contava ainda com Caetano Veloso, Olga de Alaketo, Abdias do Nascimento e Paulo Moura, entre outros. Nessa viagem, Djalma fez muitos registros e comprou alguns instrumentos que incorporou ao seu trabalho. Foi uma experiência muito forte, durante cerca de um mês na Nigéria, conhecendo a música tradicional de diversos países africanos e países da chamada diáspora negra. Além disso, puderam frequentar a cena urbana e contemporânea da chamada *juju music*. Muitas noites eles foram para casa de show de Fela Kuti, músico nigeriano, pioneiro do Afrobeat. No retorno da África, Djalma participa da Banda de *Refavela*, de Gilberto Gil, disco profundamente marcado por essa experiência na África, sendo esse um dos onze discos lançados com a participação de Djalma naquele ano.



Figura 1- Festac 1977 - Foto publicada no site djalmacorreamusica.blogspot.com. Consultado em 20/01/2019.

Abdias do Nascimento em texto de 1979, “Considerações não sistematizadas sobre Arte, Religião e Cultura Afro-Brasileiras”, do livro *O Quilombismo*, fala sobre a música afro-brasileira e sobre Djalma Corrêa.

“Um grupo de excelentes músicos negro-brasileiros acompanhou Gil na excursão a que me refiro [referência ao Festac]. Entre eles estava Djalma Corrêa, percussionista dos mais completos; o domínio que tem de vários instrumentos é absoluto: tanto arranca os toques mais sensíveis e delicados, como sacode o público com o vigor torrencial de seu ritmo desatado num progressivo, ininterrupto crescendo de invenção e técnica insuperáveis. Emergindo de raízes profundas, a música afro-brasileira sempre esteve bem servida de talentos provados. Mas me parece nesse momento, cometida por músicos tão inventivos na composição, execução e apresentação, nossa música ingressa numa etapa de criações de originalidade sem precedentes, e se projetando de forma inusitada” (NASCIMENTO, 2002: 141-142).

Foi nesse período que Djalma se consolida como percussionista e consegue desenvolver esses dois projetos fonográficos próprios: *Candomblé* e *Baiafro*. Os dois discos, portanto, têm uma relação direta com a percussão e uma referência, quase sempre, direta, explícita e afirmativa da cultura afro-brasileira. Podemos pensar nessa relação direta da percussão com o que seria a raiz ou a herança ‘afro’ na música brasileira como um lugar comum, um clichê, num sentido próximo ao que Agawu (2003) traz em sua crítica ao lugar comum da noção de que a qualidade distintiva da música africana reside na sua estrutura rítmica. Não é uma questão de negar a relação, muito pelo contrário, e o acervo do Djalma e tantas outras referências de sua trajetória estão aí reafirmando a relação, no entanto a questão é mais complexa. O problema está em como ela [a questão] está marcada pelas políticas de valor assimétrico em que o africano é visto só como ritmo e o europeu como harmônico. Que a influência da África na música brasileira seja só o ritmo e a dança, e que esta influência seja vista como sinônimo apenas de ritmo e percussão, o que é uma forma muito redutora de perceber esse universo.

Djalma utilizava muito o conceito de polirritmia para falar do seu trabalho. Percebo que, para Djalma, a percussão é como um campo semântico aberto que liga muitas estruturas, inclusive harmônicas e melódicas de muitas influências. Aproximando-se do que Agawu fala sobre o campo semântico de ritmo como algo que não é único, unificado ou coerente, mas que é amplo, emaranhado com outras dimensões. Esse emaranhado se aproxima do que Djalma caracteriza com trama percussiva, polirritmia,

que ele percebe, sobretudo, na música que denomina ‘afro’. Mas percebo que, quando ele traz a polirritmia como ideia e realização, ele não está falando apenas da África, mas de múltiplas referências e possibilidades sonoras.

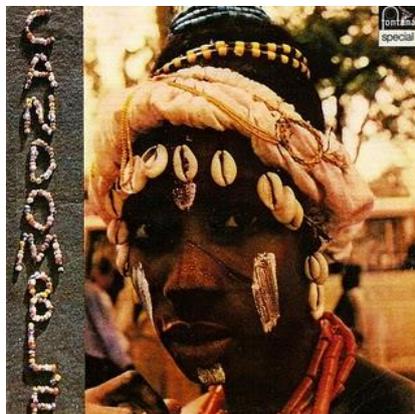


Figura 2 – Capa do LP Candomblé – Foto de Djalma Corrêa

Candomblé é um disco que pode ser pensado como uma obra de pesquisador. Este trabalho, embora gravado em estúdio, concebido já como um produto, está diretamente conectado, em muitos aspectos, ao seu trabalho de documentação da música e toques dos terreiros. No texto da contracapa Djalma faz essa relação: “Como músico e estudioso da cultura afro-brasileira, sempre considerei de fundamental importância a documentação do riquíssimo repertório oral dos povos de descendência africana no Brasil” (LP Candomblé contracapa). Um desses aspectos era justamente essa consciência da importância do registro sonoro como documento de preservação de um repertório em transformação. “O registro é oportuno, dado às inevitáveis mudanças e transformações ocorridas na sociedade global”. No LP, lançado em 1977, pela Fontana, uma espécie de sub-selo da gravadora Polygram, Roberto Santana assumiu a coordenação de produção e Djalma a direção de produção e a mixagem, além de tocar, é dele também a foto da capa e o texto da contracapa. A foto é, segundo ele me disse, uma figura emblemática da viagem feita para a Nigéria no início daquele ano por ocasião do II Festac.

Ao mesmo tempo em que traz essa relação com suas pesquisas, Djalma afirma que o disco é “outra coisa”, exatamente porque tem essa marca da gravação em estúdio.

“o disco Candomblé é uma proposta que eu faço com a Polygram de documentar em discos cada uma das nações da Bahia, das nações afro da Bahia, a primeiro que eu gravo é a Ketu e quem trabalha comigo [são] elementos desse grupo Baiafro como Vadinho do Gantois, Dudu, Nininha, [e

outros] eu também toco nesse disco e então a gente faz um xirê de Ketu” (Entrevista, janeiro, 2019).

Como exposto no texto da contracapa, a proposta era ser uma série que documentaria as diversas nações do candomblé baiano. O primeiro, que acabou sendo o único, era sobre a música no candomblé Ketu.

“Este é o primeiro de uma série de LPs que mostrará cânticos rituais das diversas nações que aqui chegaram, provenientes das mais diversas regiões da África. No presente trabalho reproduzimos elementos do candomblé do grupo Ketu, originário do oeste da Nigéria, e que, juntamente com outros grupos da cultura iorubá-nagô, tais como os oyó, egbádo, ijexá e sabê, sobreviveu com uma estrutura própria, vindo a influenciar - apesar de também assimilar elementos da cultura gêge (Daomé) - as outras nações, exercendo um papel de destaque e predominância no cenário religioso nacional”. (Contracapa Candomblé, 1977)

Djalma relata que fazer o disco foi um processo tranquilo. Na contracapa ele apresenta os instrumentos e também quem eram as pessoas que participaram da gravação: “Os instrumentos utilizados são três atabaques de diferentes tamanhos: o RUN (grande), o RUMPI (médio) e o LÊ (pequeno), além do GÃ (agogô). As pessoas que participam desta gravação - alabês (tocadores) e "filhas" de santo - pertencem às mais tradicionais e respeitadas casas de culto afro da Bahia” (Contracapa LP Candomblé, 1977). Elenco algumas questões que acredito tornaram a execução deste trabalho bem descomplicada. Primeiramente, ressalto a larga experiência de Djalma em gravações de músicas de terreiros. Essa sua bagagem facilitou o trabalho, pois Djalma já tinha o domínio da técnica de gravação, da escolha dos microfones, do distanciamento dos sons agudos etc. Djalma já tinha uma vivência muito grande nisso tudo. Outro ponto de destaque é a presença de Vadinho no comando da execução dos toques. Djalma fala da excepcionalidade de Vadinho e sua prática como grande alagbê. Era ele quem conduzia os trabalhos musicais, trazia o repertório, sempre tocando o Rum. Além disso, os outros participantes, embora de casas e de nações diferentes da de Vadinho, conheciam os toques pela prática de frequentar outros terreiros e de estarem sempre tocando, não só o repertório da sua nação, mas também nos outros terreiros que eram visitados. Por fim, todos já vinham da experiência do Baiafro, experimentando a transposição da linguagem da música do candomblé para diversos espetáculos e atividades do grupo, estavam todos muito integrados.

“trouxe o pessoal da Bahia para o estúdio (...) essas gravações todas foram feitas no estúdio cada dia fazia umas três faixas então era um trabalho de menos de uma semana, entre gravar e mixar, era um trabalho relativamente rápido, e tocando, mixando e dando retoques finais (...)” (Entrevista, janeiro, 2019).

Djalma falou um pouco também em relação a questões da limitação do formato LP e da escolha do repertório. Segundo ele, tudo ficou a critério do grupo e, nesse quesito, quem comandava era Vadinho. Foi pensado um xirê¹⁰ de Exu a Oxalá. A sequência dos orixás, que tem variações de casa para casa, foi pensada por eles, seguindo os passos de Vadinho. O encerramento do disco é a Avania, o toque para todos os orixás que ocorre no final do xirê. É o momento em que todos os orixás entram e dançam.

“a gente tentou sintetizar isso, o tempo que a gente tinha pra cada tema a gente conseguia expor a introdução, o meio e o fim, [consequimos] sintetizar e reunir de uma forma bem legal, foi um tempo mais que suficiente pra mostrar esse leque do repertório do Ketu. Todos os temas do Xirê eram sempre composto pela sequência do toque, a saudação do orixá e o canto” (Entrevista, janeiro/2019).

Podemos pensar nessa síntese como uma dupla redução: redução em relação à quantidade de toques para cada orixá e redução de tempo de execução do toque que ficou limitado ao tempo padrão de uma faixa de LP que era, então, em média de três minutos. Diferentemente da situação narrada por Pereira na gravação do CD *Ilê Omulu Oxum* a questão técnica do tempo reduzido, para Djalma, não foi um problema. Ele considerou o tempo mais do que suficiente para sua intenção que era de mostrar o leque do repertório Ketu. Embora apresentando questões semelhantes que trazem pontos de inflexões bem interessantes, as situações das gravações foram muitos diferentes. Enquanto Djalma queria documentar o repertório de uma nação, no caso do trabalho de Pereira a ideia era o registro do repertório da casa, com suas especificidades. Pereira comenta uma das questões problemáticas da imposição técnica de redução dos tempos: “no caso da representação fonográfica, sequencias de cantos reduzem-se a alguns poucos minutos, potencializadas na forma de edição sonora estratégica, mas purificadas de seus regimes de variações” (Pereira, 2016, 229). Ainda sobre como aconteceram as gravações no estúdio, Djalma contou que a ideia da síntese também carregava a proposta de criar um clima de autenticidade, veracidade e espontaneidade. Nesse sentido, se aproxima das descrições das gravações de alta fidelidade de Turino, quando ele trata dos processos de gravação etnográficos, ou ao vivo, como um desejo de representação fiel da realidade, em que um dos objetivos no estúdio é tornar o processo de gravação invisível, ou seja, trazer naturalidade às gravações e invisibilidade aos processos de gravação, mixagem e edição. Ali, para Turino as figuras dos técnicos e engenheiros são fundamentais para se atingir

10 Xirê é uma homenagem a grande parte do orixás conhecidos numa ordem fixa, porém, variando em alguns elementos de uma casa para outra. (Luhning, 1990)

esse clima de que Djalma fala, com a manipulação, ou seja, o posicionamento de microfones, equalização e etc. Não é apenas uma captura simples de sons, é um trabalho de criação, e o estúdio é vivido como o lugar de criar sinais de vivacidade através da manipulação do som. Na gravação sonora, a qualidade do som deve compensar a ausência visual (Turino, 2008).

“A gente procurou fazer da forma mais autêntica, ou seja, porque no terreiro as coisas acontecem simultaneamente, a gente procurou criar esse clima, esse clima de autenticidade, como é que realmente acontece lá, claro que a gente teve que fazer alguns playbacks, como de dobrar a voz, coisa desse tipo, para poder fazer um clima mais perfeito, mas sempre aconteceu de uma forma assim: 1,2,3 rolou. A prática de colocar os microfones com distanciamento diferente do agogô, essa prática eu já tinha do trabalho que eu já vinha fazendo, durante alguns anos pelo Brasil afora em vários terreiros, essa prática eu já tinha, se tornou fácil a realização”. (Entrevista, janeiro/2019)

O disco se tornou uma referência tanto para estudiosos, como para as pessoas de terreiro. Ele ficou também consagrado por ser uma das gravações de Vadinho. Para muitas pessoas existe essa referência ao LP ligado a esse importante alagbê¹¹. Foi também um trabalho muito utilizado pelas rádios transmissoras. Sobre a recepção do disco Djalma comenta:

“já havia, algumas gravações [de candomblé], mas essa gravação tanto pelos entendidos, quanto pelas pessoas de terreiro é considerada assim como um dos discos excepcionais, exatamente pela veracidade, pela espontaneidade e pela forma que foi feito, houve uma aceitação muito grande. [houve] uma recepção muito boa, das pessoas de terreiro, da crítica e da gravadora, trabalho coroado de êxito, boa aceitação. (...) O pessoal de rádio, utilizou o disco muito tempo por ilustração musical, para mostrar de uma forma muito presente essa força do atabaque e dos cantos” (Entrevista, janeiro/2019).

José Ramos Tinhorão publicou no *Jornal do Brasil* em 17/09/1977 uma crítica sobre o disco em matéria intitulada “O muito que um disco de candomblé tem para nos ensinar”. Consagrado estudioso da música popular brasileira e famoso por ser um crítico feroz da MPB aqui se rasga de elogios ao trabalho de Djalma. “Um disco que, sobre seu valor de documento da música religiosa afro-brasileira, vale por um espetáculo de ritmo e percussão que chega a emocionar pela riqueza e pela dignidade litúrgica”. Aproxima o trabalho de Djalma Corrêa com o de Mário de Andrade realizado mais de 4 décadas antes no livro *Música de Feitiçaria*. “Sob esse aspecto de ponto de partida para reexame das relações musicais entre a África e o Brasil”. Conclui dizendo que a “obrigação de realizar

11 Vadinho participou de alguns outros discos como: *Documentos Sonoros Brasileiros*: Editora Xauã (1961).

esse trabalho documental, é claro, deveria ser do governo”, mas elogia a Phonogram pelo feito de produzir e lançar o disco.

Por fim, pedi para Djalma comentar o trecho do texto da contracapa, em que ele fala que o iorubá, por ser uma herança oral, poderia acarretar controvérsias quanto à pronúncia correta das palavras. No texto ele ressalta “o fato da tradição oral preservar fundamentalmente o som da palavra”. Djalma chamava atenção para possíveis variações na língua, uma língua que não era mais praticada, através da fala cotidiana, mas preservada nos sons dos cantos. Djalma então me contou que levou o disco para a África, na região da Nigéria, onde se fala o iorubá e que as pessoas reconheciam a música, mas não a letra, que o ritmo era igual mas não se entendiam as palavras. Essa variação está associada à dinâmica e à variação de regimes orais de transmissão de conhecimento, como ressalta Pereira ao tratar o esforço de padronização da versão registrada nas gravações do CD *Ilê Omolu Oxum*. (Pereira, 2016). É um uso da gravação sonora diferente da que Goody (2012) chama atenção em “O Antropólogo e o gravador de sons”, quando exalta a ferramenta do gravador em campo, justamente, na observação da possibilidade de se gravar diferentes versões. O que está em questão numa gravação para documentação, em que existe um produto final, é que aquela gravação se torna, de alguma maneira, “a versão”, que será conhecida e estará passível de ser criticada, porque difundida representando um tema, um caso ou uma nação. Nessa direção Pereira pontua, “o modo como regimes (sobretudo) orais de conhecimento se organizam diante da precariedade da memória e das disputas por distinção e autoridade internas aos grupos sociais” (Pereira, 2016, 216). Continuando sua reflexão sobre minha questão Djalma fala que “havia diferença entre a pronúncia africana e a pronúncia baiana, mas as músicas eram reconhecidas, os ritmos” (...) Aqui existe muita semelhança entre as letras e a melodia que, às vezes, se modificam entre terreiros de uma mesma nação, mas seguem sempre aquele mesmo padrão”. A ideia de que existe um padrão a ser seguido está mesmo relacionada à questão da autenticidade que se quer imprimir a uma gravação de documentação.



Figura 3 – Capa do Disco MPBC – Baiafro – Djalma Corrêa.

O disco *Baiafro – Djalma Corrêa*, da série MPBC – Música Popular Brasileira Contemporânea de 1978 pode ser considerado seu o trabalho mais autoral, embora seja também fruto do longo trabalho do grupo *Baiafro*, formado e liderado por Djalma Corrêa, em Salvador, é mais um trabalho de criação de Djalma, “o disco carrega o conceito baiafro de trabalhar a linguagem percussiva afro-brasileira” (Entrevista, janeiro, 2019) A referência ao grupo está no próprio nome do álbum e também nas participações de membros do grupo. O resultado é um disco conceitual, uma mistura de sua formação musical mineira, da música barroca, a formação nos Seminários de Música, a prática na música erudita, numa linguagem experimental e de vanguarda, somado às suas pesquisas e vivências no universo musical afro-baiano. Djalma faz, segundo ele mesmo falou, uma mixagem dessas influências, um apanhado de tudo. O disco foi premiado com o troféu Villa-Lobos¹² e no ano de 1978 foi lançado no Japão.

“disco solo meu – costura muito grande desses anos, liga África e outras influência que eu tinha da música erudita, da música barroca, eu uso instrumentos da música antiga. Aproximando de sons que eu sabia que eram sons originários da África. Aproximação com esses instrumentos como crumhorn e flauta block” (Entrevista, Janeiro 2019)

Voltando às reflexões de Turino, em “The Recordings Fields”, podemos pensar este trabalho de Djalma ligado ao que o autor chama de “Audio Studio Art”, criações de objetos de arte sonora, sons gravados que não mascaram os processos de criação e manipulação eletrônica, em que a ênfase está no processo de composição e no produto final e não mais numa tentativa de representação do real. Gravado no Rio de Janeiro e em Salvador, dois anos após Djalma deixar a Bahia, este LP, pode-se dizer, é também uma

12 Prêmio da Associação Brasileira de Produtores de Disco. Em matéria de jornal “Pioneiro” de Caxias do Sul de 6 de outubro de 1979, a coluna *Discografando* de Julius Israelis traz detalhes da premiação dizendo que o prêmio de melhor instrumentista para Djalma Corrêa foi consenso do júri e foi a primeira vez que o prêmio de instrumentista foi dado a um percussionista.

síntese: uma síntese da trajetória de Djalma, numa mistura de referências. Na Bahia, Djalma usou um gravador de quatro canais, no Estúdio da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia e, no Rio de Janeiro, o equipamento usado foi um gravador de oito canais, no estúdio da Polygram, na Barra da Tijuca. O trabalho de estúdio, no Rio, foi quase todo produzido com Djalma tocando sozinho, fazendo playbacks, efeitos sonoros e pensando as costuras necessárias para o disco. Em um tempo de produção diferente do outro disco, esse Djalma teve um longo tempo de criação. Na Bahia ele gravou com o Vadinho do Gantois e Dudu, que já haviam participado do disco *Candomblé*, no ano anterior e foram membros do Baiafro. Eles participam da faixa “4 elementos”, releitura de músicas do candomblé e da faixa “Samba de Roda na Capoeira”, as duas de maior referência à cultura afro-baiana. Ainda na Bahia, também para essa segunda faixa, ele grava com o Coral da Juventude do Mosteiro de São Bento e o solista Paulo Gondim e, para a faixa “4 elementos”, ele grava o Conjunto de Flautas "Musika Bahia", integrado por Conceição Perron, Bárbara Vasconcelos e Maria do Carmo Corrêa, sua irmã. O Disco contou ainda com a participação do violonista Raimundo Sodré e de Neném, na cuíca.

A série MPBC tinha como referência a música autoral e instrumental. No blog Tropicall, produzido pelo jornalista e colecionador de discos George Ferreira, encontrei a seguinte descrição:

“a segunda metade dos anos 70, mais precisamente no ano de 1978, a Polygram/Philips resolveu apostar em novos artistas e deu um tiro certo na discografia da música brasileira. De certa forma obscura até os dias de hoje, a série MPBC – Música Popular Brasileira Contemporânea, produziu álbuns importantes para o gênero instrumental e de vanguarda – e que marcaram pela ousadia de registrar um importante leque de tendências musicais no país. Ao todo foram 11 álbuns individuais (todos com produção de Roberto Santana e lançados até 1981) de artistas como Robertinho Silva, Célia Vaz, Octávio Burnier, Aécio Flávio e Quartezanato, Stênio Mendes, Nelson Aires, Djalma Corrêa, Marcos Resende & Index, Nivaldo Ornelas, Luiz Claudio Ramos e Túlio Mourão”. <https://tropicall.wordpress.com/2015/03/16/a-matadora-serie-mpbc-e-seus-11-albuns-na-virada-dos-anos-70/>

O disco de Djalma Corrêa foi o primeiro da série¹³. A série toda tem as capas feitas a bico de pena pelo artista Aldo Luiz. Djalma considera a arte da capa muito expressiva pois reproduz a figura de uma africana e a referência ao oxé, machado de Xangô. Traz ainda

¹³ Ficha técnica. Produção: Armando Pittigliani; coordenação musical: Marcos de Castro; técnicos de gravação: Jairo Gualberto e João Moreira; auxiliares de estúdio: Anibal e Julinho; mixagem: Djalma Corrêa e A. Pittigliani; corte: Ivan Lisnik; ilustração e capa: Aldo Luiz; foto: Januário Garcia; arte final: Jorge Vianna, técnico de gravação na Bahia: Railton Corrêa.

outras referências à África, como o elefante. O disco foi lançado no ano seguinte no Japão, com uma capa bem diferente, com o desenho que faz referência a uma fotografia de Djalma tocando.



Figura 4: Capa da edição Japonesa do mesmo LP

Na contracapa do Disco há um texto que explica um pouco o que seria a proposta desse ‘C’ a mais na, já consolidada, sigla MPB. "Através da série M. P. B. C. - Música Popular Brasileira Contemporânea, a Phonogram se propõe a mostrar a gama diversificada de tendências hoje reveladas na música instrumental feita no Brasil, por profissionais instrumentistas, compositores e arranjadores, dispostos a encontrar o seu espaço dentro da música popular brasileira, ampliando o seu campo de ação e reconhecimento". (contracapa LP Baiafro). Djalma, falou um pouco do seu entendimento de termo contemporâneo, para sua criação. “[Fui] pegando esses temas, bem vamos dizer, tradicionais de Bahia e dou um tratamento *contemporário*: contemporâneo de 40 anos atrás”. (Entrevista, janeiro/2019). Para Djalma foi a possibilidade de realizar um disco seu, com bastante liberdade. “Coube à Phonogram criar condições para realização desse projeto, sem, entretanto, limitar ou interferir na concepção musical de cada um dos participantes" (contracapa LP Baiafro). Ainda na contracapa tem um texto, sem assinatura que fala da trajetória de Djalma, fazendo um resumo bem representativo desse seu percurso musical. Depois soube que o texto foi escrito por Lucia Cordeiro, na época companheira de Djalma. O texto finaliza com a frase “Falar em Djalma é falar de um músico múltiplo, sanguíneo, Mago do Som, "bruxo" da polirritmia criadora e transformadora da raça brasileira" (contracapa LP Baiafro). Essa referência de Djalma a um ‘bruxo’, também encontrei em comentários na internet sobre esses três discos.

A questão da polirritmia é novamente comentada no trecho “A característica mais marcante da Música Popular Brasileira sempre foi a riqueza rítmica. Injustamente

relegada à condição de "cozinha", a percussão é aqui redimida pelas mãos de Djalma que sabe, como poucos, descobrir na polirritmia da vida seus silêncios e pulsações” (contracapa LP Baiafro).

Na conversa com Djalma, tivemos a possibilidade de ouvir juntos cada faixa e ele foi, lembrando de alguns detalhes de como que o disco foi produzido e as músicas criadas. Sobre os métodos, ele mesclava, arranjos, ensaios e improvisações. Os arranjos foram escritos para o Coral e o Quarteto de Flautas, as músicas com violão foram criadas por Djalma e ensaiadas com Raimundo Sodré e as músicas só percussivas eram, na maioria das vezes, criadas na hora. As que ele fez sozinho com playback eram compostas por ele ouvindo e criando em cima, no estúdio mesmo.

Fechando a apresentação sobre esse disco, reproduzo um comentário encontrado no Blog Estrela Verde, que ressalta como a percussão para Djalma é muito mais que o ritmo. Djalma foi um dos artistas que trouxe a figura dos percussionistas na música brasileira para o centro dos palcos, para uma posição de autor e criador. Numa espécie de contra discurso percussivo, Djalma usa seus diversos instrumentos não apenas para a produção rítmica. Ele faz dos instrumentos percussivos melodias e harmonias.

“Djalma Corrêa é um destes músicos únicos que infelizmente é um tanto quanto esquecido pela nossa mídia, apesar dele ter prestado relevantes serviços à nossa arte e cultura. Um exemplo é este LP, simplesmente sensacional, seja pela proposta percussiva, elevando instrumentos normalmente conectados em sua característica função rítmica para uma ascensão à categoria de instrumentos harmônicos/melódicos, numa autêntica ousadia musical... é um disco extremamente bem trabalhado, nos timbres, nas composições, na escolha das percussões que perfazem uma verdadeira festa em todas as faixas. Destaque para os toques dos orixás na belíssima "Suíte dos quatro elementos", onde Djalma se utiliza dos característicos ritmos Aguerê, Daró, Ijexá e Alujá para ilustrar os poderes das divindades. Gênio é gênio e de nosso amigo Djalma, só coisa boa vem”. <http://acervoestrelaverde.blogspot.com/2007/>

Trabalhando no projeto de preservação do acervo de Djalma Corrêa percebi que era importante analisar também sua produção para a indústria fonográfica, ou seja, aquela que foi editada em LP. Pesquisei informações apresentadas nas capas, contracapas, encartes, fichas técnicas e sites na internet e matérias de jornal que fazem referência aos trabalhos. Fazendo uma escuta cuidadosa dos trabalhos, elaborei um roteiro para guiar uma conversa/audição com Djalma Corrêa. Esse trabalho foi bem interessante pois confirmou a importância de tomar o acervo de Djalma, através do que na arquivologia é chamado de arquivo pessoal, no qual todos os documentos acumulados por indivíduos são levados em consideração. Acho importante tentar entender o que para Djalma é o seu

acervo, além dos documentos que ele produziu como pesquisador, esses outros documentos de sua produção artística. Numa visão ampliada de seus documentos como arquivo pessoal é muito interessante e rica a análise de outros tipos de documento, como foi o caso desses discos. A discografia de Djalma demonstrou ser fundamental para a compreensão das suas pesquisas.

O repertório de Djalma Corrêa é reconhecidamente rico em referências diretas ao universo afro religioso e através de seu acervo e de seu trabalho artístico busquei entender algumas relações significativas do contexto de retorno a África que está presente não só no nome e na proposta de seu grupo, mas também no ambiente da MPB e que ganhou outros contornos que extrapolaram até mesmo os limites das religiões na busca de uma África muitas vezes mítica e idealizada, no afã de recriar uma brasilidade, em primeiro plano, negra que passou a ser cantada e contada nas expressões populares. A Música Popular Brasileira é um importante veículo divulgador do universo religioso afro-brasileiro para além dos terreiros, e isso contribui para a criação de um imaginário que se encontra diluído na cultura nacional.

1. Referências

- AGAWU, Kofi. 2003. *Representing African Music. Postcolonial notes, queries, positions*. USA: Routledge (Introduction, Colonialism's impact).
- ANDRADE, Mario de. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Ed. organizada por Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/INL, 1983.
- BOTEZELLI, J.C. Pelão e Pereira, Arley. *A Música Brasileira deste Século por seus Autores e Intérpretes*. São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2001.
- CASTRO, Maurício Barros. *Revavela: Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- FABIAN, Johannes. 2010. "Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar". *Mana*, 16(1):59-73.
- GARCIA, Miguel A. 2011. "Archivos sonoros o la poética de un saber inacabado". *Artefilosofía* 11, pp 36-50.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34
- GMÜNDER, Ulrich (org.) *Fausto visita os orixás – 50 anos do Goethe-Institut/ICBA na Bahia*. Salvador: EDUFBA; ICBA, 2012.

GOODY, Jack. 2012. “O antropólogo e o gravador de sons”. In: *O Mito, o Ritual e o Oral*. Petrópolis Vozes

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. (Org. Liv Sovik). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. Revista da USP, Setembro, Outubro e Novembro, 1990.

NASCIMENTO, Abdias do. O quilombismo. 2ª edição. Brasília/ Rio de Janeiro: Fundação Palmares e OR Produtor editorial, 2002

NAVES, Santuza Cambraia; Coelho, Frederico; Bacal, Tatiana. A MPB em discussão. Entrevista. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006.

PEREIRA, Edmundo. Notas sobre representação fonográfica, ritual de gravação e tradição musical. In: In: Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas / organizadores : Manuel Lima Filho, Regina Abreu, Renato Athias. – Recife : Editora UFPE, 2016, pp 215-243.

PINTO, Tiago de Oliveira. “Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora”. Revista de Antropologia. São Paulo, vol.44, nº1, 2001.

RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*. Salvador, Corrupio, 1981.

_____. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi, 1995.

SANDRONI, Carlos. Transformações da Palavra Cantada no xangô de Recife. In: *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Org. Claudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda T. Medeiros. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. (pags. 71-81)

SCHAFFNER, Roland. *Memoráveis Paixões Transculturais: euroafroameríndia*. Salvador, EDUFBA, 2011.

TURINO, Thomas. *The recording fields: high fidelity and studio audio art*, pp 65-92. "Music as social life: the politics of participation", Chicago, 2008

Outras referencias

CORRÊA, Djalma. *Baiafro* (texto datilografado). Salvador, 1980. (Acervo Djalma Corrêa)

TINHORÃO, José Ramos. “O muito que um disco de candomblé tem para nos ensinar”. *Jornal do Brasil*, 17 de setembro de 1977.

Entrevista Djalma Corrêa concedida a Cecília de Mendonça em janeiro de 2019.