



Tempo

ISSN: 1413-7704

secretaria.temp@historia.uff.br

Universidade Federal Fluminense

Brasil

Martin, Denis-Constant
A Herança Musical da Escravidão
Tempo, vol. 15, núm. 29, 2010, pp. 15-41
Universidade Federal Fluminense
Niterói, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167016571002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

*A Herança Musical da Escravidão**

*Denis-Constant Martin***

A escravidão colocou em contato povos de diferentes origens em situações radicalmente novas, em um contexto de violência e dominação extremas. Apesar disso, tais contatos, a despeito da brutalidade que os fundava e das profundas desigualdades então engendradas, resultaram também em processos de mistura e criação cultural que produziram, especialmente, novas formas de expressão musicais. Este artigo busca analisar, de uma perspectiva comparada, processos sociais de criação musical no contexto de sociedades escravagistas ou pós-escravagistas, especialmente o surgimento de novas formas musicais nos Estados Unidos e na África do Sul.

Palavras-chaves: escravidão, memória, “world music”, cultura de massa, criouliização, diásporas.

The Musical Heritage Slavery

Slavery brought into contact people from different origins in radically new situations which were characterised by intense violence and absolute domination. Yet these contacts, in spite of the environment of brutality and oppression in which they took place, generated dynamics of blending and creation the outcome of which was the emergence of new expressive forms, especially in music. This article aims at providing

* O presente texto foi recebido e aprovado para publicação em julho de 2009. Ele amplia e aprofunda argumentos desenvolvidos parcialmente no artigo « Le métissage en musique, un mouvement perpétuel, création et identité, Amérique du Nord et Afrique du Sud » [A mestiçagem na música, um movimento perpétuo, criação e identidade, América do Norte e África do Sul], publicado em *Les cahiers de musiques traditionnelles* 13, 2000, p. 3-22.

** Directeur de Recherches, Université de Bordeaux, Sciences po Bordeaux (Centre d'études d'Afrique noire), França.

a comparative analysis of the social and musical processes which, within the context of slave and post-slavery societies, underpinned the invention of original musics in the United States and South Africa.

Keywords: slavery, memory, “world music”, mass culture, creolization, diasporas.

L'héritage musical de l'esclavage

L'esclavage a entraîné la mise en contact de populations d'origines différentes dans des situations radicalement nouvelles caractérisées par une violence et une domination absolues. Toutefois, ces mises en contact, en dépit de la brutalité avec laquelle elle eurent lieu et de l'ampleur des inégalités qu'elles ont engendrées, furent aussi à l'origine de dynamiques de mélange et de création qui aboutirent, notamment, à l'apparition de nouvelles musiques. Cet article analyse, à partir de considérations générales sur la traite et l'esclavage, les processus sociaux et musicaux au terme desquels des musiques originales ont été inventées, en se référant notamment aux expériences des États-Unis et de l'Afrique du Sud.

Mots Clés: esclavage, mémoire, musique du monde, culture de masse, créolisation, diasporas.

Todas as músicas ditas hoje “populares” ou de “massa”¹ derivam, de uma forma ou de outra, de práticas surgidas no seio de sociedades organizadas em torno da escravidão em territórios conquistados por europeus: das odes francesas de Georges Brassens ao rock chinês de Cui Jan, do reggae japonês ao ska espanhol do Ska-P, das «vagabundagens» de Emir Kustirika às invenções de Yothu Yindi, das canções de Björk ao rébético modernizado de Manolis Hiotis, a começar pelos incontáveis gêneros inventados nas Américas continentais e insulares. Essas músicas são o resultado de contatos de cultura² que ocorreram em condições específicas de desigualdade e de violência absolutas fundadas na negação da humanidade de pessoas deportadas.

As primeiras manifestações musicais dos escravos, cuja marca permaneceu, em grau maior ou menor, em todas as formas contemporâneas de música, foram sinais prenunciadores daquilo que agora está hoje sendo chamado de

¹ Sobre essas noções, ver Denis-Constant Martin, «“Le myosotis, et puis la rose...” les “musiques de masse”: cadre d'analyse général et directions de recherche », Paris, *L'Homme. Revue Française d'Anthropologie* 177-178, Janvier-Jun 2006, p. 131-154.

² Laurier Turgeon, «De l'acculturation aux transferts culturels», in: Delâge, Ouellet Turgeon (dir.): 11-32, 1996. ———, *Patrimoines métissés, contextes coloniaux et postcoloniaux*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme; Québec, Presses de l'Université Laval, 2003.

mundialização ou de globalização. A compreensão dos processos de mestiçagem e de criação que levaram à invenção de gêneros originais nas sociedades escravagistas e naquelas que sucederam a elas poderá ajudar a melhor analisar os mecanismos da globalização atual. Essa história de mestiçagens, de inovação e de criouliização no sentido entendido por Édouard Glissant³ indica, no mínimo, que a generalização de certos fenômenos, entre os quais os fenômenos musicais, em todo o planeta, está ligada a sistemas de dominação e às estratégias inseparáveis de resistência, de acomodação e de poder que esses fenômenos provocaram e continuam a provocar. O estudo das modalidades de emergência de novas músicas nas sociedades escravagistas – ou pelo menos a tentativa de reconstruí-las a partir de dados fragmentários – deverá permitir um melhor entendimento das funções de criação musical frente à dominação, e assim reavaliar o sentido das “músicas do mundo” ou *world music* no mundo de hoje. Diante da impossibilidade, no âmbito de um texto de tamanho limitado como este, de tratar do conjunto das músicas nascidas na escravidão, contentar-me-ei em me apoiar em dois exemplos: o exemplo das músicas norte-americanas, e o das músicas sul-africanas.

Mestiçagem e inovação

Um grande número das músicas muito escutadas atualmente é o resultado de misturas e de inovações que ocorreram nas Américas setentrionais. Duas fontes foram especialmente fecundas: a primeira, profana, levou menestrelis de rostos enegrecidos (*Blackface Minstrels*), a infinitas músicas de teatro de variedade, mas também aos blues, ao *country and western*, ao jazz, ao rock e a todos os seus derivados; a segunda, sagrada na sua primeira fase, começou com os *spirituals* para chegar, após muitos meandros, à *soul music*, ao reggae e ao rap.

Pensar a mestiçagem

A despeito das desigualdades e da violência que as caracterizavam, as sociedades escravagistas foram também universos de contatos, de trocas e de misturas. A escravatura foi, também na área cultural, uma causa de mestiçagem da qual tanto senhores quanto escravos foram parte. Entretanto, os hábitos de recorte para classificação, a inclinação para uma suposta pureza ou “autenti-

³ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, *Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990 e *Traité du Tout-Monde*, *Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

cidade”, que marcaram durante muito tempo as ciências sociais do Ocidente, tornam difícil uma reflexão sobre a mestiçagem⁴. Para consegui-lo, é preciso abandonar a ideia de que as misturas e mestiçagens produzem necessariamente abastardamentos e empobrecimentos, e reconhecer que elas são uma fonte de “dinâmicas fundamentais”⁵ que se desdobram e abrem em “zonas estranhas”,⁶ e utilizam procedimentos inéditos susceptíveis de gerar a criação.

No início, o encontro: os homens se deslocam voluntariamente, ou são deslocados à força, e se encontram com outros; são todos seres humanos (mesmo se alguns são de opinião contrária). São todos, portanto, semelhantes, mas assim mesmo diferentes. O que os distingue às vezes os assusta, mas também os fascina incontestavelmente; essa ambivalência é subjacente ao contato estabelecido e emoldura os intercâmbios que se seguem. Estes podem ser, e muitas vezes o foram, violentos; em razão do medo de que são tomados os homens, de sua vontade de dominação ou de sua ambição de conquista. Mas a brutalidade nunca impede os objetos de circular, os corpos de se esfregar, as palavras de se misturar,⁷ e as músicas de se entrelaçar.⁸ O encontro de grupos humanos é, portanto, quase sempre a oportunidade de estabelecer uma relação, de dominação, certamente, mas assim mesmo uma relação. Assim, quando o encontro ocorre por ocasião de uma viagem, em alguma terra onde alguns querem se fixar, querem controlar, e que eles trazem pessoas de outros continentes para trabalhá-la, os intercâmbios entre indígenas, colonizadores conquistadores e escravos ou servos contratados (*indentured*) resultam na formação de um mundo novo: embora assimétricos, esses intercâmbios repousam em uma certa reciprocidade⁹ e todos acabam transformados. Em um pano de fundo de incompreensão e de crueldade, de cumplicidade e de solidarie-

⁴ Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses, anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.

⁵ Serge Grunzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 54.

⁶ Serge Grunzinski, *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999, p. 241.

⁷ Mervyn C. Alleyne, *Comparative Afro-American, An Historical-Comparative Study of English-Based Afro-American Dialects of the New World*, Ann Arbor, Karoma, 1980 e Valkhoff M. F., *New Light on Afrikaans and «Malayo-Portuguese»*, Louvain, Peeters, 1972.

⁸ Paul-André Dubois, *De l'oreille au cœur, naissance du chant religieux en langues amérindiennes dans les missions de la Nouvelle-France, 1600-1650*, Sillery (Quebec), Septentrion, 1997 e Alain Pacquier, *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde, de la Terre de Feu à l'embouchure du Saint-Laurent*, Paris, Fayard, 1996.

⁹ Laurier Turgeon, «De l'acculturation aux transferts culturels», in Laurier Turgeon, Denis Delâge, Réal Ouellet (dir.), *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe, XVIe-XXe siècle*, Quebec, Presses de l'Université Laval, 1996, p. 16.

dade, nos mal-entendidos e nos pouco-entendidos,¹⁰ cada um constrói suas referências onde o outro necessariamente entra, e todas essas referências dos Uns e dos Outros delimitam juntas o universo mestiço que eles terão daqui por diante de compartilhar.¹¹

Os contatos entre colonos, escravos e indígenas trazem transferências culturais¹² que produzem as mestiçagens de onde surge a criação. O que está em jogo para todas as partes dessa mistura não é nada mais nada menos do que a invenção de uma sociedade na qual todos precisam viver, por opção, por acaso ou por coerção. Ora, não apenas essa sociedade deverá ser construída, mas será preciso ainda dar-lhe sentidos, sentidos esses que variam segundo os grupos que os imaginam, mas que não podem ser isolados de forma estanque uns dos outros. A mestiçagem de onde parte a crioulação deve ser entendida antes como um esforço de criação que visa dominar o ambiente e a entender, e depois muitas vezes mudar, as posições respectivas ocupadas por seus diferentes habitantes. Nas Américas, as línguas e as religiões trouxeram muitas confirmações desse processo. As coisas não são diferentes no caso da música.

Conquista e escravidão: um mundo novo

Na América do Norte, nos espaços onde os Estados Unidos iriam se formar, viviam grupos indígenas. Europeus, vindos de diversos países, ali se instalaram e assumiram progressivamente o controle das terras que se estendiam entre o Atlântico e o Pacífico. Os colonos da face oriental e depois do sudeste importaram escravos africanos. De 1610 a 1865, 400 mil a 600 mil pessoas foram assim deportadas. As populações ameríndias eram variadas; os invasores europeus vieram, no início, da Inglaterra, da Escócia e da Irlanda. Os Africanos pertenciam às numerosas sociedades implantadas entre os atuais

¹⁰ Serge Grunzinski, «*Découverte, conquête et communication dans l'Amérique ibérique: avant les mots, au delà des mots*», in: Laurier Turgeon, Denis Delâge, Réal Ouellet (dir.), *Transferts culturels ...*, 1996, p. 141-154.

¹¹ Serge Grunzinski, *Découverte, conquête et communication ...*, p. 147, resume claramente as consequências da conquista: «As trocas de objetos, de mulheres e de alimentos [trocas essas às quais deve se acrescentar naturalmente a música, D.-C. M.] são evidentemente formas de comunicação. Nesse sentido há um intercâmbio de informações mais ou menos aprofundado. Mas esse intercâmbio não se reduz à dimensão de desenvolvimento de uma linguagem material a ser mal ou bem decifrada pelo outro. Como ele se desenvolve em contextos que não existiam antes – a interface invadidos/invasores – ele é também criador de ineditismo».

¹² «Dinâmicas da apropriação e dos processos adaptativos» (Laurier Turgeon, «*De l'acculturation aux transferts culturels* » ..., p. 15).

Estados do Senegal e Angola, às vezes até mesmo no interior, bem distante da costa, e vinham também do Moçambique e até mesmo de Madagascar.¹³ Os sistemas sociais, as religiões, as línguas, os hábitos alimentares e as músicas de seus lugares de origem eram, portanto, extremamente diferentes. Além disso, os escravos eram dispersados sistematicamente desde sua chegada, para que não pudessem se recompor em grupos originários.¹⁴ Eles viviam, principalmente nos séculos XVII e XVIII, em contato muito estreito, íntimo com os colonos, na maioria das vezes em pequenas propriedades agrícolas, onde um pequeno grupo de escravos vivia junto a uma família europeia. Nas cidades do Norte, até o fim do século XIX, os pobres se encontravam misturados sem grandes distinções de origem. Desses contatos surgiram novas músicas.

Os indígenas contribuíram certamente para essas misturas musicais, embora seu extermínio tenha provavelmente limitado sua influência; de qualquer forma, o aporte ameríndio às músicas crioulas da América do Norte foi muito pouco estudado;¹⁵ embora postulando sua existência, eu não poderia aqui levar em conta esse aporte. No que diz respeito aos Europeus, os historiadores estão de acordo em reconhecer a existência de um núcleo anglo-celta, em torno do qual se agregaram práticas musicais novas.¹⁶ Quanto aos Africanos, dispersos e sem grandes meios de comunicação uns com os outros, foi necessário que eles inventassem meios para entender juntos sua condição e os ambientes físico e social nos quais teriam de viver: eles tiveram, portanto, de ultrapassar suas diferenças para reconstituir instrumentos para pensar, comunicar e agir em conjunto. Língua, religião e música foram algumas das áreas privilegiadas nas quais se exerceu sua vontade de criar para sobreviver.

A hipótese mais provável é de que, postos em condição de morte social¹⁷ e diante na negação de sua humanidade, eles reagiram esforçando-se para devolver a si mesmos o sentimento de sua própria humanidade para melhor

¹³ Philip D. Curtin, *The Atlantic Slave Trade, A Census*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1969 e Basil Davidson, *Black Mother: Africa and the Atlantic Slave Trade*, Harmondsworth, Penguin, 1980.

¹⁴ Eugene D. Genovese, *Roll, Jordan, Roll: The World The Slaves Made*, Nova York, Pantheon, 1974.

¹⁵ Cecelia Conway, *African Banjo Echoes in Appalachia, A Study of Folk Traditions*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1995 e Gary Nash, *Red, White and Black: The Peoples of Early America*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1974.

¹⁶ Dale Cockrell, *Demons of Disorder, Early Blackface Minstrels and Their World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

¹⁷ Orlando Patterson, *Slavery and Social Death, A Comparative Study*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

proclamá-la diante daqueles que a recusavam. Para esse fim, duas estratégias foram concebidas para criar músicas compartilhadas proclamando a humanidade dos cativos e fornecendo ao mesmo tempo vínculos indispensáveis à vida social. A primeira consistia em utilizar aquilo que eles tinham de similar ou de compatível nos sistemas musicais das diversas zonas de proveniência, a elaborar, de certo modo, um *pan-africanismo do exílio*.¹⁸ A segunda implicava a apropriação de elementos de práticas musicais dos senhores – trata-se aqui, novamente, daqueles elementos que se revelavam compatíveis com as formas “pan-africanas”¹⁹ –, sua reinterpretação e sua transformação. Essas duas estratégias eram provavelmente regidas pela necessidade de dar algum sentido ao absurdo da vida de escravo, pela necessidade de manter ainda alguma esperança.²⁰

Menestréis e santos

A pobreza das fontes, no que diz respeito às práticas musicais dos escravos nos séculos XVII e XVIII, impede que se possa reconstituir de forma precisa o surgimento das músicas crioulas norte-americanas. Os escritos ou as reproduções estudados por Dena Epstein e reavaliados por Ronald Radano²¹ indicam alguns traços bastante gerais. Os colonos nas suas lembranças e os viajantes nos seus relatos insistem em mencionar o gosto dos escravos pela música. Eles os descrevem tocando instrumentos de origem africana (tambores, arcos musicais, flautas, xilofones), que teriam quase todos desaparecido no século XIX, o violino de que gostavam muito além de uma espécie de alaúde que prefigura o violão. A evangelização geral dos escravos só se iniciou com os “*Awakenings*” religiosos de 1731, e mais ainda de 1801. É quase certo que a primeira geração dessas músicas crioulas foi profana. Os escravos as praticavam durante seu trabalho, mas também para seu prazer e dançavam ao som desses instrumentos sem que possamos saber precisamente que instrumentos eram esses; os escravos domésticos foram organizados em orquestras que

¹⁸ Denis-Constant Martin, «*Filiation or innovation? Some hypotheses to overcome the dilemma of Afro-American music's origins*», *Black Music Research Journal* 11 (1): 19-38, 1991.

¹⁹ Bruno Nettl, «*Some aspects of the history of world music in the twentieth century: questions, problems and concepts*», *Ethnomusicology* 22 (1): 123-136, 1978 e John Storm Roberts, *Black Music of Two Worlds*, New York, William Morrow, 1972.

²⁰ René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980.

²¹ Dena J. Epstein, *Sinful Tunes and Spirituals, Black Folk Music to the Civil War*, Urbana, University of Illinois Press, 1977 e Ronald Radano, *Lying up a Nation, Race and Black Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

interpretavam, para o divertimento de seus senhores, as danças europeias em voga na época.

Dos Blackface Minstrels às revistas musicais

Antes mesmo que os humanistas do Norte começassem a reunir cantos religiosos durante a guerra civil,²² os animadores brancos tinham ficado impressionados com o que os escravos negros do Sul e os proletários afro-americanos livres do Norte tocavam, cantavam e dançavam. O teatro inglês já vinha divulgando, desde o século XVIII, as chamadas *Negro Songs* tocadas durante os entreatos, e os rostos enegrecidos eram comuns em certos rituais carnavalescos ou de *charivari*. Essas práticas foram transpostas para a América do Norte,²³ mas a presença de um grande número de negros não poderia deixar de transformar aqueles primeiros *Blackface Comedians*. As partituras que nos chegaram às mãos permitem constatar que, desde 1827, uma forma de americanização musical já se afirmava nos palcos, com os «Long Tail Blue», um tipo de canção que apresentava um personagem, um “dandy” negro, elegante e hábil, e no geral bastante positivo.²⁴ O espetáculo «Jim Crow», de Thomas D. Rice, em 1832, no Bowery Theater de Nova Iorque, transformou essa feição: o negro representado por um branco tornou-se uma paródia, mostrada pela «Long Tail Blue», do americano (negro) ansioso por uma elevação social. Entretanto permanecia uma grande ambiguidade.²⁵ Jim “o corvo” é um negro animalizado, andrajoso, mas é um hábil dançarino e as palavras que ele canta compõem uma canção repleta de façanhas, e que pende, às vezes, para o antiescravagismo.²⁶ O ano de 1834 traz «Zip Coon»: a animalização do negro prossegue acrescida agora de um termo (derivado de *racoon* – guaxinim), epíteto bastante injurioso, que passou a designar os afro-americanos; desta vez o negro parece estar sendo apenas ridicularizado. Sua pretensão de se tornar bem educado e culto passa a ser objeto de chacota. Mas George Washington Dixon, ator que encarnou Zip Coon, cantor, jornalista, crítico da

²² William F. Allen, Charles P. Ware, Lucy McKim Garrison (eds.), *Slave Songs of the United States*, Nova York, Peter Smith, 1951 [1867].

²³ Dale Cockrell, *op. cit.*, p. 32-33.

²⁴ Barbara Lewis, «Daddy Blues: The evolution of the dark dandy», in: Bean, Hatch, McNamara (eds.): 257-272, 1996.

²⁵ Qualquer ambiguidade desaparecerá em razão das referências feitas a essa canção, e seu título se tornará sinônimo de racismo; as leis segregacionistas aprovadas após a emancipação dos escravos e a Reconstrução foram assim denominadas leis «Jim Crow».

²⁶ Dale Cockrell, *op. cit.*: cap. 3.

imoralidade, muitas vezes levado aos tribunais e suspeito de ser ele próprio um mulato, deu ao personagem uma imagem mais complexa, denunciando, através do grotesco, as injustiças sofridas pelos mais humildes, na época em que Andrew Jackson era presidente dos Estados Unidos.²⁷

Até fins de 1830, os *Blackface Minstrels* apresentaram números individuais em espetáculos que não lhes eram exclusivamente consagrados. Alguns desses solistas renomados eram, aliás, negros, como o mais famoso de seus dançarinos, William Henry Lane, apelidado de «Juba» (por volta de 1825 a 1852), cuja virtuosidade foi elogiada por Charles Dickens.²⁸ Uma mudança importante ocorreu no início dos anos 1840, ligada ao aparecimento dos grupos de *Minstrels*: primeiramente um quarteto reunindo um violino, um violão, um tamborim e *bones* (pedaços de ossos, de metal ou de madeira entrecrocados), cujos membros cantavam, dançavam e contavam histórias engraçadas. O modelo desse gênero foi o grupo Virginia Minstrels de Dan Emmett que se apresentou em Nova Iorque e depois em Boston, em 1843, e que teve muitos imitadores.²⁹ Daí por diante o teatro burlesco tornou o negro grotesco. O grupo *Blackface Minstrels*, nascido da mestiçagem e das aspirações de uma juventude disparatada e maltratada pelos inícios da industrialização americana,³⁰ se transformou em uma caricatura racista. Entretanto, a música à qual eram agregadas palavras, histórias consideradas engraçadas, e esquetes, conservava suas características: ela permaneceu mestiça, deixando transparecer, notadamente, a partir de «Jim Crow» e de «Zip Coon», um sentimento rítmico diferente das músicas para cantar ou dançar europeias³¹ (Winans, 1998).

Assim, são artistas afro-americanos que irão retomar o paradoxo e a ambivalência. William Henry Lane era um astro isolado que, em 1848, preferiu expatriar-se para a Grã-Bretanha. Após 1865, os grupos de *Minstrels* negros se multiplicaram. As convenções estabelecidas para o gênero permaneceram: os atores eram escuros de pele, mas continuavam a enegrecer seus rostos. Mas seu

²⁷ Dale Cockrell, *op. cit.*: cap. 4.

²⁸ Charles Dickens, *American Notes and Pictures from Italy*, Londres, Everyman Dickens, 1997 [1907], p. 100.

²⁹ Hans Nathan, *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*, Norman, University of Oklahoma Press, 1977.

³⁰ Annemarie Bean, James V. Hatch, Brooks McNamara (eds.), *Inside the Minstrel Mask, Readings in Nineteenth Century Blackface Minstrelsy*, Hanover, Wesleyan University Press, 1996; Dale Cockrell, *op. cit.*, e Lhamon W.T. Jr., *Raising Cain, Blackface Performance From Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.

³¹ Robert Winans, *The Early Minstrel Show*, New York, New World Records (CD 80338-2), 1998 [1985].

repertório ampliou-se (spirituals e até mesmo árias de ópera fazem agora parte dele), e, se bem que não existam dados precisos nessa área, pode-se pensar que sua interpretação das “canções de plantação” devia sobressair em comparação com as interpretações dos atores brancos. Além disso, esses grupos davam aos compositores negros a chance de mostrar seu talento. Mesmo possuindo, como Will Marion Cook (1869-1944), uma sólida formação ocidental, obtida em escolas americanas e em conservatórios europeus, o fato de ser negro impedia qualquer carreira “legítima”, e deixava como único espaço de desenvolvimento para a ambição criativa da cena, simples divertimentos a cargo de menestréis com rostos enegrecidos.³² Pode-se desta forma acompanhar, de modo mais do que sumário e breve, o desenvolvimento de uma arte afro-americana do espetáculo que iria dos *Georgia Colored Minstrels* criados a partir de 1865, em Indianápolis, aos compositores e maestros Ford Dabney (1883-1958) e James Reese Europe (1881-1919), cujo papel foi insigne no advento do jazz, passando pelos dançarinos Bert Williams (1874-1922) e George Walker (1873-1911), inventores do teatro de revista musical.³³ As revistas e comédias musicais acabaram derrotando os *Minstrels Shows*, mas foi um rosto enegrecido, o de Al Jolson, que surgiu para cantar «Dirty Hands, Dirty Face» no primeiro filme «falado» da história do cinema, *The Jazz Singer*, de Alan Crossland (1927). No campo da música profana, do canto, da dança, da concepção de conjunto de um espetáculo, os *Minstrels* ilustram muito bem todas as contradições e as crueldades que marcaram a invenção de uma forma profundamente crioula de divertimento nos Estados Unidos, mas também no mundo inteiro, já que ela foi exportada para a Europa, para a Ásia, para as Antilhas e para a África Ocidental e Meridional.

³² A cantora afro-americana Matilda Sisieretta Jones (1869-1933), apelidada de «Black Patti», tanto suas qualidades evocavam as da diva mais popular da época, Adelina Patti, teve de criar seu grupo de *Minstrels* já que não conseguia se apresentar nos palcos «clássicos». Compositores tais como Harry T. Burleigh (1866-1949), aluno de d'Antonin Dvorak que fez uma carreira na edição, ou R. Nathaniel Dett (1882-1943), que ganhou sua vida como professor, são casos excepcionais.

³³ Thomas L. Riis, *Just Before Jazz, Black Musical Theater in New York, 1890 to 1915*, Washington (DC), Smithsonian Institution Press, 1989 e Marian Hannah Winter, «Juba and American minstrelsy», in: Annemarie Bean, James V. Hatch, Brooks McNamara (eds.), *Inside the Minstrel Mask, Readings in Nineteenth Century Blackface Minstrelsy*, Hanover, Wesleyan University Press, 1996, p. 223-241.

Dos spirituals à música da alma

As músicas e danças que, na primeira metade do século XIX, fascinaram os jovens brancos a ponto de querer adotá-las, e os incitavam à carreira de ator, já tinham se constituído provavelmente durante o século XVIII. O banjo já existia, às vezes acompanhado por tambores, e fazia até mesmo dançar os brancos.³⁴ O canto profano era evidentemente praticado pelos escravos. Foi durante esse mesmo período que encontramos os vestígios de uma participação negra na fundação dos cristianismos americanos. Os «awakenings» religiosos de 1734 e 1801 combinavam um estilo de prédica inflamada, emocional, com o canto coletivo; brancos e negros se misturavam nos *Camp Meetings*. Nos primeiros tempos da entrada dos Afro-Americanos no cristianismo, o repertório dos cantos é principalmente formado por hinos europeus, na maioria das vezes modais, e sem inflexões regulares. Eles são muito próximos, melodicamente, das canções anglo-irlandesas, mas são objeto de “bordados” individuais que afastam o canto em grupo do estritamente uníssono. Além disso, na América, desenvolve-se a prática do *lining out*, que é a enunciação de um verso pelo solista, retomado pela congregação, o que dá uma forma responsorial à interpretação, deixando, entretanto, lugar para o “tuilage” (técnica de canto vocal, onde os cantores se revezam e em que o cantor que se segue ao primeiro repete suas últimas sílabas). Os hinos clássicos tirados do *Bay Psalm Book* de 1640, ou do *Hymns and Spiritual Songs* publicado por Isaac Watts em 1707, não serão nunca abandonados, mas surgem cânticos de tipo inédito, notadamente no turbilhão dos *Camp Meetings*, que receberão o nome de *Spiritual Songs*. Esse repertório é, em parte, compartilhado por negros e brancos, mas uns e outros criarão cantos que considerarão como seus. No caso dos Afro-Americanos, são esses cantos que os homens e mulheres vindos do Norte, durante a guerra civil, coligiram, para constituir o *Slave Songs of the United States*.

Após a abolição, foram criados *Colleges* e escolas para antigos escravos. Ali se ensinava também canto e se constituíram corais. Esses corais produziram *spirituals* negros inseridos em formas europeias, notadamente a harmonização em quatro partes. Desses conjuntos, muitas vezes chamados de *Jubilee Singers*, tais como os Fisk Jubilee Singers de Nashville, Tennessee³⁵ sairão os *quartettes*, que se tornarão os arautos privilegiados do canto religioso afro-

³⁴ Cecelia Conway, *African Banjo Echoes in Appalachia*,..., *op. cit.*, 1995.

³⁵ Andrew Ward, *Dark Midnight When I Rise, The Story of the Fisk Jubilee Singers*, Nova York, Amistad, 2000.

americano modernizado: as *gospel songs* difundidas e comercializadas a partir dos anos 1920. Esses cantos evangélicos surgiram como resultado da inclusão, na música, de cânticos com elementos provenientes dos gêneros profanos, blues e jazz,³⁶ exemplo da interação permanente entre músicas negras sagradas e profanas, e que, posteriormente, estimulará a evolução das músicas religiosas e alimentará a criação de estilos profanos novos, notadamente a *soul music* dos anos 1960, e depois do Rap, inspirado em todas as suas formas pela palavra afro-americana, tal como ela é pregada e cantada notadamente nos templos. A música *gospel* e a música *soul* irão também viajar, da mesma forma como o fizeram os *spirituals* em fins do século XIX, e o reggae talvez nunca pudesse ter sido criado se os jovens da Jamaica não tivessem sido acalentados com essa música sacra.

O Cabo, encruzilhada de mestiçagens

Os *spirituals* e as *gospel songs* influenciaram a África do Sul a tal ponto que a “himnodia” africana foi fortemente impregnada por eles. O Jazz, o Rap e o Reggae foram ali adotados e reformulados.³⁷ Anteriormente, durante a segunda metade do século XIX, os *Blackface Minstrels* tinham também produzido um impacto cuja força é difícil de ser imaginada, não apenas sobre os brancos, mas também, e com mais força, sobre os africanos³⁸ e sobre aqueles que são chamados em francês de “métis” (*coloureds*). A maneira pela qual eles se apoderaram de elementos essenciais da forma “menestrel” americana é interessante por que ela ilustra também vários outros procedimentos de mestiçagem a partir da escravidão.³⁹

Escravos e Ano Novo

A experiência dos mestiços sul-africanos guarda certo número de pontos em comum com a dos Afro-Americanos, a começar pela escravidão.

³⁶ Denis-Constant Martin, *Le gospel afro-américain, des spirituals au rap religieux*, Paris, Cité de la musique / Actes Sud, 1998.

³⁷ David B. Coplan, *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*, Londres, Longman, 1985, p. 44-46 e Denis-Constant Martin, «*Music beyond Apartheid?*», in: Reebee Garofalo (ed.), *Rockin' the Boat, Mass Music and Mass Movements*, Boston, South End Press: 195-207, 1992.

³⁸ Veit Erlmann, *African Stars, Studies in Black South African Performance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.

³⁹ Denis-Constant Martin, *Coon Carnival, New Year in Cape Town, Past and Present*, Cape Town, David Philip, 1999.

Esta durou, na colônia do Cabo, de 1652 a 1834. Da África vieram 26,4% dos escravos (principalmente de Moçambique e da África Ocidental); 25,9% da Índia (Bengali, Malabar, Coromandel) e Ceilão; 25,1% de Madagascar; 22,7% das atuais Indonésia e Malásia.⁴⁰ Da mesma forma como na América do Norte, foi-lhes impossível reconstituir as comunidades de origem, e eles tiveram, para sobreviver, de reinventar uma cultura original que misturasse aportes de suas religiões de proveniência com elementos recebidos de seus Senhores, principalmente dos Holandeses. Quando uma política sistemática de segregação racial começou a ser posta em prática em fins do século XIX, o grupo mestiço foi considerado pelas autoridades como um conjunto de pessoas que não eram, visivelmente, nem europeias nem africanas. Entre os mestiços, foram incluídos, portanto, os descendentes de escravos, os frutos de uniões entre colonos europeus e aborígenes khoikhoi («Hotentotes»), os descendentes de “negros livres”, em maioria muçulmanos, originários das Índias Orientais, e Antilhanos que haviam decidido instalar-se no Cabo.

No século XIX, na época da escravidão, um dos eventos mais importantes da vida social do Cabo era o Ano Novo. Os desfiles nas ruas, os cantos e danças fazem parte do programa dessa festa, inspirado, sem dúvida, pelas celebrações de Natal e da Epifania nos Países-Baixos, e pelos *charivaris* britânicos que encerravam o ano. Os escravos e, depois da abolição, em 1834, seus descendentes participavam dessa festa. Da mesma forma como nos Estados Unidos, seu gosto e seu talento pela música foram frequentemente notados, e nessa ocasião eles podiam dar livre curso a esses talentos. Houve também, na África do Sul, a constituição de orquestras de escravos que tocavam as danças e as músicas à moda da Europa, e, depois da emancipação, os músicos mais ativos no Cabo foram, ao lado dos militares, os mestiços. Assim, quando grupos de *Blackface Minstrels*, inicialmente brancos, em 1862, e depois afro-americanos, os Virginia Jubilee Singers de Orpheus McAdoo em 1890,⁴¹ visitaram a África do Sul, eles suscitaram tal fascinação que numerosos mestiços começaram a imitá-los, de tal sorte que nos grupos de carnaval do início do século XX começaram a figurar, de modo regular, os *Coons*, e que estes passarão a ser a máscara quase única do *Coon Carnival* do fim dos anos 1930.

⁴⁰ Robert C. Shell, *Children of Bondage: A social History of the Slave Society at the Cape of Good Hope, 1652-1838*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1994.

⁴¹ Veit Erlmann, *op. cit.*, p. 21-53.

Repertórios crioulos e repertórios importados

Mas essas festas, com suas músicas, estavam também impregnadas pelo islamismo oriental. Este começou a ser praticado, de forma discreta, a partir do fim do século XVII por personalidades religiosas e políticas deportadas da Índia Oriental Neerlandesa para a África do Sul, e no início do século XIX muitas pessoas se converteram, entre elas escravos ou antigos escravos e até alguns europeus. O islamismo que se desenvolveu na colônia do Cabo era de corrente sufista e seus rituais davam um lugar de destaque à música. A vida social dos muçulmanos tinha também, como pano de fundo, músicas variadas, canções em casamentos, danças durante piqueniques ou as comemorações de 31 de dezembro. No fim do século XIX e no início do século XX foram tomando forma repertórios mistos que se tornaram uma exclusividade dos mestiços e que passaram a ser usados não mais somente durante as reuniões de família, religiosas ou sociais, mas também em diversos momentos das comemorações de Ano Novo, no mês de janeiro: nos desfiles de rua, que começavam na noite de 31 de dezembro e iam até o primeiro dia do ano, no carnaval dos *Coons*, dias 1º e 2 e em vários sábados subsequentes, e nas competições dos *Malay Choirs*,⁴² que começavam geralmente nesse mês. Esses repertórios eram essencialmente vocais e podemos dividi-los em duas categorias principais: crioulos e importados.⁴³

Os repertórios importados eram compostos por formas musicais populares estrangeiras – principalmente norte-americanas – lembradas e adaptadas sem modificações radicais: canções americanas, sucessos de jazz, músicas de variedade, música *soul*, rap, techno e às vezes até árias de ópera eram interpretadas durante o *Coon Carnival*. Os repertórios crioulos ilustram o êxito dessa miscigenação específica da região da Cidade do Cabo e forneceram uma das bases sobre as quais foram construídas as culturas sul-africanas contemporâneas. De um lado as *moppies*, canções cômicas interpretadas tanto pelos grupos carnavalescos quanto pelos *Malay Choirs* durante as competições. As melodias se inspiravam frequentemente de fundos populares internacionais e eram apresentadas sob a forma de pot-pourris, mas a forma pela qual eram

⁴² Coros masculinos compostos em sua maioria por muçulmanos. Alguns cantores e diretores musicais dos *Malay Choirs* participam dos conjuntos vocais dos grupos de *Coons*.

⁴³ The Tulips, *Les ménestrels du Cap, chants des troupes de carnaval et des chœurs «malais»*, Paris, Buda Music (CD1986102), 2002

executadas é específica: o ritmo do tambor *ghoema* é muito simples,⁴⁴ o tempo de execução é rápido, o solista canta um texto divertido, pontuando-o com movimentos de braços e mãos (parcialmente inspirados nos *Blackface Minstrels*) e o coro responde, executando uma espécie de pequena marcha dançada sem sair do lugar. Do outro lado, os *nederlandsliedjies*:⁴⁵ após uma introdução onde se ouve um pequeno conjunto de cordas (violão, banjo, bandolim, violoncelo e às vezes violino) acompanhando os vocalistas, um solista faz – diante de um coro que canta acordes pertencentes à harmonia tonal europeia – variações com sabor «oriental», lembrando bastante o *kroncong*, um gênero que se originou da apropriação pelos Indonésios de instrumentos e canções portuguesas e que foi desenvolvido principalmente pelos mestiços luso-indonésios a partir do século XVI.⁴⁶ Assim, é provável que uma forma primitiva do *kroncong*, trazida por escravos indonésios, tenha sido um dos componentes iniciais dos cantos matrimoniais muçulmanos – de onde saíam os *nederlandsliedjies* – e que ele tenha modelado o estilo das cordas pinçadas que o preludiava e acompanhava.

As comemorações de Ano Novo representavam uma excelente oportunidade de exibir essas misturas que relatam a história da Cidade do Cabo. Na noite de 31 de dezembro, os *Malay Choirs* desfilavam cantando *moppies* ou algumas vezes *nederlandsliedjies*, ao som do *ghoema* e de instrumentos de corda. No dia primeiro de janeiro começavam as competições de canto, de orquestras, de dança, dos grupos de *Coons*. O uniforme que vestem é uma distante transfiguração das vestimentas dos menestréis americanos que visitaram a África do Sul. Alguns ainda pintam o rosto de preto com um traço branco em torno da boca e dos olhos. A maior parte exibe atualmente roupas coloridas realçadas com paetês. O programa musical inclui *moppies* e vários tipos de

⁴⁴ Tambor típico da Cidade do Cabo – embora idealizado e construído a partir de um modelo encontrado em outro lugar – constituído de um pequeno tonel com uma das extremidades fechada com couro. O tambor *ghoema* repete, na maioria das vezes, em quatro tempos, como acompanhamento dos *moppies*, uma figura baseada na fórmula colcheia pontuada/dupla colcheia/seminima que chamamos de *ghoema beat*.

⁴⁵ O nome, que significa em africânder (língua crioula nascida da interação entre proprietários de escravos holandeses e escravos e que é língua materna da maioria dos mestiços) «canções holandesas», sugere que algumas melodias teriam vindo dos Países-Baixos em diferentes épocas. Mas essas canções não deixam de ser uma criação original dos músicos mestiços da Cidade do Cabo. Elas são cantadas exclusivamente pelos *Malay Choirs* na noite de São Silvestre (31 de dezembro) e em competições.

⁴⁶ J. Becker, «*Kroncong, Indonesian popular music*», *Asian Music* 7 (2), 1975; E. Heins, «*Kroncong and Tanjidor: two cases of urban folk music in Jakarta*», *Asian Music* 7 (3), 1975 ; B. Kornhauser, «*In Defence of Kroncong*», in: M. J. Kartomi, ed., *Studies in Indonesian Music*, Victoria, Monash University, Centre of Southeast Asian Studies, 1978, p. 104-183.

canções importadas. Um pouco mais tarde, em janeiro, se não coincidir com as festas do Ramadã, começam os concursos dos *Malay Choirs*. Os cantores devem obrigatoriamente interpretar quatro repertórios, incluindo *moppies* e *nederlandsliedjes*, aos quais se adicionam « solos » e *combined chorus*, bem menos originais. Esse conjunto de comemorações⁴⁷ constitui, evidentemente, um evento de grande importância, social e musical.

A Cidade do Cabo nos faz tomar consciência do intrincamento e da reprodução da mestiçagem. O encontro conduz à troca, que provoca a miscigenação de onde sai a criação. É inevitável que essa criação, por sua vez, circule, participe de novos encontros e entre em novas misturas que levam a mais criações. Na África do Sul a colonização e a escravidão provocaram contatos entre culturas em situações de violência e de desigualdade. As criações que resultaram desse estado de coisas circularam no interior da África do Sul e estimularam novas formas musicais sul-africanas.⁴⁸ As invenções crioulas surgidas na Cidade do Cabo, e as inovações por elas suscitadas nos outros territórios que formaram a União Sul-Africana, foram fecundadas por músicas vindas de outros lugares, elas próprias constituídas em situação de escravidão. Na África do Sul, encontraram-se então dois percursos de produção musical nascidos da escravidão. A história das músicas de massa no século XX continua e multiplica esses périplos musicais, essas «fertilizações cruzadas», alastradas hoje em dia pelo mundo todo e que, em cada ponto do globo, visto que cada encontro é único, geram algo jamais visto. Em certos casos, a fusão pode ser total, a ponto de ser difícil discernir seus componentes de base. Esse é, geralmente, o caso das músicas afro-norte-americanas cuja feição fixou-se no fim do século XIX e no início do século XX. Em outros lugares do mundo, como em Guadalupe, repertórios com maior ou menor nível de “crioulidade” podem estar justapostos.⁴⁹ Na Cidade do Cabo, os repertórios crioulos trazem ainda a marca apreciável das influências originais, coexistindo com repertórios

⁴⁷ Que incluem também as competições dos *Christmas Choirs*, bandas cristãs que tocam cantigas da mesma forma como o fazem as orquestras do Exército da Salvação.

⁴⁸ David B. Coplan, *In Township Tonight!... op. cit.*

⁴⁹ Marie-Céline Lafontaine, «Le carnaval de l’Autre»: à propos d’authenticité en matière de musique guadeloupéenne, théories et réalités», *Les Temps Modernes*, maio: 2.126-2.173, 1983 e «Terminologie musicale en Guadeloupe, ce que le créole nous dit de la musique», *Langage et société* 32:7-24, 1985.

importados. Mas são as situações de espetáculos, como as comemorações do Ano Novo, que lhes dão todo o seu sentido.⁵⁰

Tecendo a mestiçagem

Duas linhas de mestiçagem se desenvolveram na América do Norte e na África do Sul e acabaram se entrelaçando.⁵¹ As misturas norte-americanas entraram na elaboração das práticas musicais crioulas da África do Sul, servindo também de fermento para o desabrochar da maior parte das músicas de massa contemporâneas. Tentar reconstruir os processos ocorridos nos Estados Unidos e na África do Sul talvez nos permita aprender algumas lições gerais sobre as dinâmicas da miscigenação musical e seus significados.

O banjo e as canções de menestréis

Para começar, a única informação segura que temos é que os escravos da América do Norte faziam música. O primeiro indício da natureza crioula dessas produções é sem dúvida o banjo. Mencionado a partir de 1754 e descrito com mais precisão sob o nome de bandore ou banjor, ele não é, como imaginava Cecelia Conway, um instrumento africano transplantado, mas realmente um novo cordófono, uma mistura híbrida artesanal do violão – talvez até da *bandurria* ibérica – do qual herdou o tampo e o cavalete, com diferentes tipos de alaúdes africanos, aos quais ele deve sua caixa de ressonância, feita originalmente de cabaça, recoberta por um couro tendido. As técnicas de execução podem ter sido herdadas da Europa ou da África, mas provavelmente desses dois locais. Parece difícil descrever com precisão a música executada pelo banjo na época de sua criação, mas sabemos, através de um observador do século XVIII, que ela era improvisada.⁵² O instrumento foi sensivelmente remodelado por músicos brancos no século XIX, adquirindo trastes e uma quinta corda atarraxada na metade do braço. Acabou tornando-se o símbolo dos *Minstrels*, antes de ganhar um lugar cativo nas primeiras orquestras de jazz

⁵⁰ Denis-Constant Martin, *Les ménestrels du Cap*, Meudon, CNRS Audiovisuel (documentário em vídeo VHS, 28' a cores), 1995; «*Le Cap ou les partages inégaux de la créolité sud-africaine*», *Cahiers d'études africaines* 52 (4): 687-710, 2002 e «*Les "musiques du monde", imaginaires contradictoires de la globalisation*», in: D.-C. Martin, sob a direção de, *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*, Paris, Karthala/CERI: 397-430, 2002.

⁵¹ Veit Erlmann, *Music, Modernity and the Global Imagination, South Africa and the West*, New York, Oxford University Press, 1999.

⁵² Cecelia Conway, *op. cit.*: 304-305.

e nos conjuntos brancos que tocavam *Country and Western*. Dessa forma, esse instrumento mestiço, criado pelos primeiros Afro-Americanos, tornou-se uma ilustração da americanidade musical.⁵³

Os *Blackface Minstrels* nos fornecem um exemplo mais complexo das trocas que levaram à mestiçagem. No início, atores brancos se apropriaram das formas crioulas criadas pelos negros. Alguns deles conseguiram fazer com que seu talento em *blackface* fosse reconhecido, até conseguir modificar sensivelmente esse gênero, após a guerra civil. As tentativas de reconstrução da música dos *Minstrels Shows* evidenciaram as seguintes características que podem ter sido próprias dos *Virginia Minstrels*:⁵⁴ função predominante da melodia – que o banjo executa nota a nota e não por acordes – baseada em motivos muito curtos e repetidos, frequentemente com intervalos conjuntos e tom maior (seguindo a tradição das ilhas britânicas); episódios modais ou pentatônicos, mas começando a integrar elementos de “blues” perto de 1844;⁵⁵ compasso em quatro tempos com acentuação regular, tornando-se por vezes irregulares e que, combinados com síncope, tendem a localizá-los no contratempo europeu. Os solos instrumentais são frequentes e dão ao banjo e ao violino a possibilidade de tecer variações em cima da melodia. As quatro vozes dos primeiros *Virginia Minstrels* cantavam em uníssono, mas os *Minstrels* logo passaram a adotar a polifonia de quatro vozes da qual podemos ter, sem dúvida, uma ideia hoje em dia com o Barbershop Singing.⁵⁶ A análise das partituras publicadas de algumas canções famosas como «Jim Crow»,⁵⁷ «Zip Coon», que sobreviveu durante muito tempo sob o título de «Turkey in the Straw», e «Old Dan Tucker»⁵⁸ permite definir outros traços: construção de melodias em unidades fraseológicas de quatro compassos que instalam no tema um ciclo de 16 compassos; presença frequente de escalas pentatônicas sem semitom subjacente, seja qual for a fórmula de compasso indicada, baseadas em uma sucessão de semitons de 2 2 3 2 3; utilização repetida de uma célula rítmica colcheia pontuada/dupla colcheia. Esta – que constitui a verdadeira

⁵³ Nicolas Bardinot, *Une histoire du banjo*, Paris, Outre Mesure, 2003.

⁵⁴ Robert Winans, «Early Minstrel Show music, 1843-1852», in: Bean, Hatch, McNamara (eds.): 141-162, 1996 e *The Early Minstrel Show*, New York, New World Records (CD 80338-2), 1998 (1985).

⁵⁵ Hans Nathan, *op. cit.*: caps. 12 e 13.

⁵⁶ Gage Averill, «Bell tones and ringing chords: sense and sensation in barbershop harmony», *The World of Music* 41 (1): 37-51, 1999 e *Four Parts, No Waiting, A Social History of American Barbershop Harmony*, Nova York, Oxford University Press, 2003.

⁵⁷ Dale Cockrell, *op. cit.*: 77.

⁵⁸ *Ibid.*: 95; *ibid.*: 158-159.

assinatura de “Jim Crow”, pois ela se apresenta sistematicamente nos compassos em que o personagem dança – introduz uma dinâmica rítmica específica que foi se desenvolvendo mais tarde. Começamos a perceber como, em um tronco europeu solidamente enraizado no terreno anglo-irlandês-escocês, foram enxertados elementos crioulos, principalmente no que diz respeito à harmonia e ao ritmo.

Blue notes e cânticos sagrados

As descrições que possuímos do cântico religioso, antes e depois da abolição da escravatura, permitem apurar a reconstituição do processo americano de mestiçagem musical. As coletâneas de *spirituals* inicialmente anotadas pelos brancos e em seguida coletadas pelos antigos escravos confirmam as características melódicas e harmônicas percebidas nas canções dos menestréis. Elas evidenciam a utilização sistemática de progressões baseadas na sucessão tônica subdominante e dominante (I, IV, V) que, com variações diversas, permanecerá na maior parte das músicas americanas do século XX, começando pelo *blues*. No entanto, os espectadores brancos dos serviços religiosos negros insistem na dificuldade de discernir se o modo utilizado está em modo maior ou menor, pois lhes parece às vezes que os cantores passam de um ao outro. Essa impressão, completada pela menção de ornamentações melismáticas, glissandos e trinos improvisados, nos faz concluir que as alterações eram frequentes durante o canto e que poderiam abolir a diferença europeia entre o modo maior e o modo menor. É provável que essas alterações – impossíveis de fixar em uma pauta, mais ainda porque os timbres eram ricos e poderiam dificultar a percepção exata das alturas e porque as polifonias eram complexas – anunciassem o que se chamaria mais tarde de *blue notes*.⁵⁹ As descrições, uma vez mais, hesitam: Se as estruturas responsoriais não deixam margem a dúvidas, elas também não impedem a prática do “*tuilage*” (repetição das últimas sílabas) solistas/coro. No que diz respeito aos *tutti*, são tratados de uníssonos, de falsos uníssonos, de polifônicos sem vozes ou de polifônicos com várias vozes... Existia, sem dúvida, uma grande variedade de formas de cantar juntos durante os cultos: similares às práticas metodistas europeias nas igrejas metodistas afro-americanas do Norte, mas certamente muito diferentes nas congregações sulistas, com, além disso, diferenças segundo as regiões. A

⁵⁹ Redução de um meio-tom da terça, da sétima e da quinta de uma gama maior diatônica, procedimento sistemático utilizado no blues, jazz e em seus derivados.

análise mais pertinente desses cantos coletivos é sem dúvida a que apresentaram em sua introdução os colecionadores de *Slave Songs of the United States*:⁶⁰ “Eles não praticam uma polifonia a diferentes vozes como conhecemos, no entanto, parece que duas pessoas nunca cantam a mesma coisa. A pessoa que está cantando lança, muitas vezes improvisando, as palavras de cada estrofe e os outros, que fornecem a “base”, como é chamada, entram com o refrão, ou até se juntam ao solista, quando a letra se torna familiar. Quando a «base» começa, o cantor muitas vezes interrompe seu canto deixando o resto dos versos em suspenso, ou dando a vez para que um outro cantor os complete. Os cantores que fornecem a “base” dão a impressão de deixar-se levar pela imaginação, começando quando querem, parando quando têm vontade, reiniciando uma oitava acima ou abaixo (caso tenham entrado na melodia muito alto ou muito baixo), ou emitindo uma outra nota afinada com o resto, de forma a dar um efeito de complicação e de variedade maravilhoso, com compassos perfeitos e sem a menor dissonância”. Podemos encontrar hoje em dia essas formas de polifonias nas gravações de cantos congregacionais⁶¹ ou em certos conjuntos vocais femininos.⁶²

Alguns cantos ou alguns trechos interpretativos parecem não seguir um compasso, ter sido construídos em ímpetos, ondas, impulsos, ao invés de respeitar uma pulsação regular, uma prática conservada até hoje. Quando a música tem um compasso preciso dizemos que ela é sincopada, os acentos parecem ter sido colocados propositadamente em contratempo e sistematicamente fora dos tempos fortes da música europeia. Além disso, os acentos marcados pelas vozes, as palmas, o batimento dos pés, os movimentos do corpo, quando há dança, não coincidem e produzem uma polirritmia intrincada.

Parece-nos, a partir desse sobrevoo das músicas americanas que surgiram entre o século XVII e o fim do século XIX, que, apesar das lacunas que permanecem no nosso conhecimento da história, podemos supor o seguinte encaminhamento. Inicialmente, em decorrência dos contatos culturais ocasionados pela escravidão, existiram as primeiras misturas e esse resultado musical nos é ainda praticamente desconhecido. Houve, por um lado, uma mescla de diferentes músicas africanas e, por outro, uma fusão entre as músicas resultantes do *pan-africanismo de exílio* e as diversas músicas europeias, cujo

⁶⁰ William F. Allen, Charles P. Ware, Lucy McKim Garrison, *op. cit.*: v.

⁶¹ Wade in the Water, «Volume 2: African American congregational singing», Washington, DC, Smithsonian Institution / Folkways (CD SF 40073), 1994.

⁶² Sweet Honey in the Rock, *Sacred Ground*, Redway (Ca): Earthbeat (CD 9 42580-2), 1995.

centro de gravidade era, parece-nos, originário de práticas próprias às ilhas britânicas. O testemunho mais convincente que nos chegou dessa primeira etapa de criouliização é o banjo, adotado pelos *Blackface Minstrels*. Esses, herdeiros da tradição teatral das *Negro Songs*, cancioneiros familiarizados com os repertórios britânicos mantiveram sem dúvida, no início (antes de 1840), uma fidelidade bastante grande às práticas crioulas que foram descobrindo com os negros. Nessas produções aparecem os primeiros sinais dos traços que se tornariam típicos das músicas americanas do século XX, principalmente as variações que se desenvolvem na improvisação, a remodelagem da harmonia tonal acadêmica que, combinada com os pentatonismos hemitônicos encontrados tanto na África quanto nas músicas anglo-celtas, favoreceu a utilização das inflexões em “notas azuis”; uma tendência, ainda leve, a deslocar os acentos para o contratempo. Os cânticos religiosos seguiram uma via paralela, mas certamente muitos atalhos existiam entre elas. Podemos perceber melhor ainda o amor à ornamentação, adivinhamos as polifonias que não correspondem a nenhuma estrutura europeia ou africana e onde constatamos a persistência de uma propensão à polirritmia. Os elementos que definiriam o jazz começaram a germinar no final do século XIX nas apresentações dos *Minstrels* afro-americanos – que incluíam os *spirituals*, reproduzindo a forma como eram cantados pelos corais *jubilee* –, continuando em seguida a germinar nas primeiras revistas que foram seu prolongamento e para as quais foram escritas partituras orquestrais que levaram em consideração as inovações dos compositores de ragtime. A música tocada pelos banjos não deixou, no entanto, de seguir seu caminho e continuou espalhando-se pela zona rural, onde convivia com a balada e com o canto épico britânico. Podemos dizer, resumidamente, que tudo isso, e também a integração das técnicas vocais específicas dos gritos dos campos (*field hollers*), darão origem ao blues. Esse gênero foi depois formatado⁶³ por colecionadores-compositores como William Christopher Handy,⁶⁴ e pela indústria fonográfica que os atribuiu exclusivamente para músicos negros. Esses acabaram deixando de lado outros tipos de canções (ballades, *coon songs*, *ragtime songs*, etc.) que faziam anteriormente parte

⁶³ Canção de 12 compassos, com estrutura A A B, em uma progressão I, IV, V.

⁶⁴ W. C. Handy (1873-1958) começou a cantar em um coro, aprendeu sozinho a tocar corneto, integrou um grupo de *Minstrels*, e depois formou sua própria *brass band*, adquirindo uma sólida reputação como maestro, arranjador e compositor para bandas. Fez várias *tournées* no Sul onde ouviu os bardos rurais cujas melodias anotou para inspirar composições cujos títulos levam o nome de *blues*, principalmente o «Memphis Blues» e o «Saint Louis Blues».

de seu repertório.⁶⁵ Cânticos religiosos, jazz, blues: nada mais, nada menos do que a origem da maior parte das músicas de massa contemporâneas.

Mestiçagem de mestiçagens

O exemplo dos mestiços da região do Cabo, na África do Sul, levanta dois fatos importantes. Primeiro, que a mestiçagem americana afetou os quatro cantos do mundo, já a partir do século XIX, antes da era da gravação. Depois, que essas mestiçagens se combinaram com facilidade e isso já pode ser evidenciado considerando apenas a história dos Estados Unidos. Na colônia do Cabo, a miscigenação das práticas musicais das áreas de onde foram originários os escravos foi indispensável, como foi o caso na América do Norte. Ela inclui elementos já miscigenados vindos do *kroncong*, que foram combinados com formas europeias de canto coral. Ela provavelmente absorveu, porque os muçulmanos do Cabo tinham contato – assim como seus correligionários da África Oriental, da península Ibérica e da Turquia – com elementos vindos dessa região. A esse substrato crioulo veio se juntar a influência dos *Blackface Minstrels* americanos. Assim, podemos distinguir três tipos de mestiçagem na Cidade do Cabo: em um cadinho local onde se realizavam todos os cruzamentos, foi fundida uma criouldade singular, onde entraram, além dos componentes europeus, africanos e asiáticos, mestiçagens luso-asiáticas e americanas.⁶⁶

Das músicas da escravidão à world music

A mestiçagem americana que serviu de ingrediente quase global pode, no estado atual de nosso conhecimento, ser resumida como tendo sobrevivido a uma grande variedade de tipos melódicos. Na música dos *minstrels*, a melodia parece ter ficado similar ao modelo britânico, ainda que possamos

⁶⁵ Paul Oliver, *Songsters and Saints, Vocal traditions on Race Records*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

⁶⁶ O *ramkie* é talvez um testemunho disso: o alaúde adotado pelos aborígenes Khoikhoi no século XVIII era sem dúvida uma adaptação, a partir de um modelo indígena, de um instrumento português (a rabequinha) levado à África do Sul pelos escravos originários da Índia neerlandesa. Dos Khoikhoi ele passará aos mestiços e aos africanos bantúfonos. Utilizado principalmente para tocar acordes, ele será suplantado pelo banjo que o substituirá nessa função, não sem que formas intermediárias apareçam, incluindo, principalmente, uma corda aguda encavilhada na metade do braço, como nos instrumentos dos *Minstrels* (Percival R. Kirby, «*Musical instruments of the Cape Malays*», *South African Journal of Science* 36, december: 477-488, 1939; David K. Rycroft, «*Ramkie*», in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 3, London, McMillan: 190-191, 1984).

perceber organizações feitas de breves motivos repetidos, existentes também nos *spirituals*, e que dá a ela uma *feição* mais descontínua. Na realidade, essas produções evidenciam uma grande plasticidade melódica, ainda mais porque para os menestrelis e os cantores religiosos o importante não era reproduzir exatamente uma composição fixa, mas a possibilidade de ornamentá-la ou de propor variações. Práticas europeias populares e práticas africanas populares convergiam nesse ponto.

Miscigenação sem limites

As fundações harmônicas foram claramente reproduzidas da Europa: a progressão I, IV, V, muito comum nos hinos, principalmente os hinos metodistas no século XVIII, fornece a estrutura elementar. Entretanto, nesse caso, não se atenua a força das escalas pentatônicas não semitônicas, conhecidas nas músicas britânicas, presentes nos cânticos metodistas e frequentes na África. Esses pentagonismos são de tipos diferentes, principalmente nos *spirituals*; um dos mais comuns era o primeiro (2 2 3 2 3).⁶⁷ Eles deixavam espaço para a ornamentação que, cantada, tocada em um banjo, no início desprovido de trastes, ou em um violino, usava com abundância inflexões e glissandos. Esses últimos integram alturas que embaralham a oposição maior/menor e que, particularmente quando é preciso reproduzi-las no teclado ou escrevê-las, vão ser anotadas em *blue notes*. Essa reformulação da harmonia europeia, provavelmente iniciada nos entrelaçamentos das variações nas polifonias originais e que deve muito à África, encravada em uma concepção cíclica do tempo que se materializa em formas de 12, 16 ou 32 compassos e que estabelecerá os limites da improvisação, é uma das inovações determinantes da miscigenação americana.

A outra é a ordem rítmica. Sentimos que se esboça, nas canções dos *minstrels* como nos *spirituals*, um deslocamento dos acentos dos tempos fortes europeus em direção aos tempos fracos. Podemos nos perguntar se, no amálgama de músicas europeias – que anunciavam uma alternância regular de tempos fortes e fracos – e de músicas africanas e europeias (salmos), não

⁶⁷ Portia K. Maultsby, *Afro-American Religious Music, 1619-1861*. Madison, University of Wisconsin (tese de PhD), 1974.

teria sido a propensão pan-africana à contrametricidade⁶⁸ que suscitou esse deslocamento. A polirritmia, que os cantos religiosos jamais abandonaram e que o jazz integrou e desenvolveu, favorecia, sem dúvida, essa tendência que se tornou uma das características rítmicas do blues e do jazz.

Finalmente, a miscigenação americana produziu o banjo, que é um cruzamento de instrumentos de cordas pinçadas, europeus e africanos, que os brancos no fim das contas conservarão mais do que os negros. Essa mestiçagem banalizará também a abordagem não canônica dos timbres vocais e instrumentais, pois a prioridade era dada à expressividade, à comunicação da emoção, e todos os sons podiam ser usados para esse fim. Prolongando práticas populares europeias e africanas, as vozes religiosas demonstraram o alcance das possibilidades assim ofertadas, assim como o fizeram os instrumentalistas de jazz, de blues e de *rhythm and blues* e até os DJs do rap adeptos do *scratch*.

O que impressiona, no final das contas, é a evidência já observada por Margaret Kartomi:⁶⁹ todas as músicas são, até certo ponto, similares ou compatíveis, e, dessa forma, passíveis de entrar em um processo de mestiçagem. Deve-se, no entanto, esclarecer que, em situações de contato musical, as músicas ou as características musicais que desencadeiam dinâmicas de inovações são no mais das vezes as que se superpõem, que estão mais próximas, que são as mais compatíveis, se podemos assim nos expressar. A partir desse ponto de vista, a América nos lembra que existiam convergências entre as múltiplas músicas africanas e as músicas populares europeias, principalmente das Ilhas Britânicas.⁷⁰ Na implementação das dinâmicas de inovação, alguns grupos que tinham práticas musicais específicas podiam, dada sua posição social e/ou dado o caráter unificador de suas músicas, ter uma grande influência, sem necessariamente ter relação com seu peso demográfico: do lado dos poderosos, dos conquistadores, como os britânicos da América do Norte, ou no campo dos oprimidos, como os muçulmanos de origem indonesiana na colônia do Cabo.

⁶⁸ «A simetria da organização métrica é sistematicamente contraposta pelas configurações rítmicas que suscitam uma relação conflitual permanente entre a isocronia desse período e os eventos rítmicos que se instalam nela.» Cf. Simha Arom, «*L'arbre qui cachait la forêt*», *principes métriques et rythmiques en Centrafrique*, *Revue belge de musicologie* 52: 179-195, 1998 e «*Du pied à la main*»: *les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique centrale*, *Analyse musicale 1er trimestre*: 16-22, 1988. (Arom, 1998: 183; ver também: Arom, 1988).

⁶⁹ Margaret Kartomi, «*The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts*», *Ethnomusicology*, maio: 227-249, 1981, p. 240.

⁷⁰ Denis-Constant Martin, *op. cit.*

Crioulização e Relação

Quando da escravatura surgem músicas, não podemos nos contentar em realizar simplesmente uma análise técnica dos processos de mistura ou de fusão que se desencadeiam a partir das transferências culturais: nem os processos nem seus resultados poderão ser dissociados das condições nas quais eles se produzem. É quando devemos aprender, no que diz respeito à produção musical, a lição de Édouard Glissant sobre a teoria da crioulização. Ele propõe uma dinâmica inédita entre encontro, mestiçagem e dimensão⁷¹ que implica o fato de que a mestiçagem não tem limites e resulta necessariamente em inovação, não podendo, assim, limitar seu impulso rumo ao sincretismo ou à hibridez.⁷² A crioulização se inicia com a exploração escravagista, uma espécie de cerceamento e de constrangimento onde nasce a aspiração à Relação, um lugar de opressão e de desumanização onde se insurge a vontade de humanidade.⁷³ A crioulização – assim como a Relação que dela resulta – é gerada pela violência e pela dominação e não poderia ser concebida somente como uma mistura harmoniosa e tranquila dos traços culturais de origens diferentes. A esse respeito, e usando um vocabulário sensivelmente diferente, Édouard Glissant concorda com Rex Nettleford quando afirma «[...] que ela remete ao processo atroz de renovação e de desenvolvimento que caracteriza a nova ordem criada por homens e mulheres vindos de diferentes culturas do Velho Mundo (tenha sido ele europeu, africano, levantino ou asiático), culturas que

⁷¹ «A crioulização ocorre quando se coloca frente a frente várias culturas ou, ao menos, vários elementos de culturas distintas, em certo local do mundo, e que o resultado é um dado novo, totalmente imprevisível em relação à soma ou à simples síntese desses elementos.» (Edouard Glissant, *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997: 37; ver também: Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990).

⁷² Esse termo, bastante empregado pelos pós-modernos anglo-saxões, introduz muitas questões impossíveis de serem analisadas com mais profundidade agora. Resumidamente, ele remete ao estático muito mais do que ao dinâmico, e conserva a marca do sentido original que implicava a impossibilidade de reprodução dos seres híbridos (*Webster's Interactive Encyclopedia*, CD Rom 1998, artigo «hybride»; *Dictionnaire Le Littré*, CD Rom versão 2.0, artigo «hybride»). Ele nos parece especialmente inadaptado para a análise da dinâmica da criação.

⁷³ «[...] a Plantação é um dos locais focais onde são elaborados alguns dos modos atuais da Relação. Nesse universo de dominação e de opressão, de desumanização surda ou declarada, as humanidades se obstinam fortemente. Nesse local obsoleto, à margem de qualquer tendência dinâmica, as tendências de nossa modernidade se esboçam» (Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990:79).

se encontraram e que entraram ou não em conflito, em solo estrangeiro. A palavra-chave aqui é “conflito” [...]».⁷⁴

Contudo, a situação de violência e a morte social infligida aos escravos propiciou a criação desse «dato novo totalmente imprevisível» que abre caminho para a reumanização dos oprimidos. A criação alimentada pela mistura contamina tanto os senhores quanto os escravos. Frequentemente inventam em conjunto, mas algumas vezes separadamente, mas sempre a partir de elementos que compartilham porque existe uma coexistência entre eles. No entanto, geralmente são aos escravos e a seus descendentes que se atribui a propriedade cultural das invenções crioulas. Os proprietários, que são dominantes, se abrigam por detrás de uma fixação na suposta nobreza de sua origem, de uma pureza fictícia, para negar sua própria “crioulidade” e rejeitar tudo o que lhes possa parecer, nas entrelinhas, como bastardo e degenerado. Por isso, «doam» a crioulidade aos oprimidos,⁷⁵ afro-americanos ou mestiços como nos exemplos apresentados acima. As músicas crioulas tornam-se assim mais facilmente símbolos identitários para esses grupos, pois suas características fazem sentido nas sociedades racialmente organizadas onde o corpo é estigmatizado como sinal de inferioridade. O fato de que elementos rítmicos tenham impregnado as músicas crioulas norte-americanas não se deveu a um atavismo qualquer, mas à existência de elementos comuns em várias culturas musicais africanas e ao vínculo entre o ritmo, a dança e o corpo que era capital para essas pessoas cuja condição de escravos e cuja desumanização eram marcadas pelo corpo. A reabilitação implícita do corpo graças à utilização de princípios rítmicos compartilhados fornecia um meio de recuperar a autoestima, era um cimento comunitário e um instrumento de criação musical.

A crioulização é um processo, não é um estado. É um processo que não tem fim; ele é uma introdução à Relação, mas não a universaliza.⁷⁶ Pois no mundo contemporâneo, o «Todo-mundo», o «Caos-mundo»,⁷⁷ a Relação só

⁷⁴ Rex M. Nettleford, *Caribbean Cultural Identity, The Case of Jamaica, An Essay in Cultural Dynamics*, Kingston, Institute of Jamaica, 1978: 2.

⁷⁵ «[...] a realidade “dessa música” [que é qualificada de “música negra”], embora reconhecida como tal, ainda que nascida da participação dos brancos nas relações inter-raciais, não poderia nunca ter sido aceita como um produto fecundo da relação entre as raças. Consequentemente, seu valor, seu poder e sua invenção foram inteiramente atribuídos aos afro-americanos. Essa estranha volta da história dá, mesmo se por inadvertência, aos negros um dom notável, um dom que eles utilizarão para construir para eles mesmos um lugar vivível na América» (Ronald Radano, *op. cit.*: 115).

⁷⁶ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation, Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, p. 103.

⁷⁷ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

pode ser contraditória. A «poética da Relação» – onde poética é considerada de acordo com sua etimologia grega *poiein* (fazer) e designa qualquer conjunto, uma ação de pensar e de produzir – indica que a Relação possui um potencial de superação da violência e de redescoberta comum da humanidade do ser, de construção do sujeito em circunstâncias únicas, mas não isoladas umas das outras, mas também indica que ela pode ser manipulada pela desagregação ou pelo jogo artificial com sua sedução fusional. A «dádiva» das músicas crioulas aos oprimidos é um exemplo desse primeiro fenômeno: a negação, a recusa do vínculo. As combinações da *world music* ilustram o segundo fenômeno: elas satisfazem uma demanda de exotismo, vendendo encontros e harmonia, sonhos sem entraves, o Outro para consumir, mas não para conviver.⁷⁸

Reconstruir essa ponte histórica entre as músicas da escravidão e a *world music*, que já é vendida há duas décadas, é como recomençar a tecer a continuidade das dinâmicas de criação que nunca cessaram de se entrelaçar, sem por isso levar a uma uniformidade, por menor que ela seja: circulação, reapropriação, mistura, criação e nova circulação criam-se sem cessar em um movimento perpétuo. A pretensão universalizante da denominação *world music* tropeça nas práticas efetivas que reinventam localmente o inesperado e a diversidade heterogênea. O objetivo é também lembrar que, fonte de imensos prazeres auditivos, corporais e social, as músicas de massa com as quais nos deliciamos hoje em dia, inclusive as «músicas do mundo», nasceram da violência e da dominação. Não devemos esquecer que os mecanismos de «produção» (em todas as acepções do termo) e de comercialização musicais são prevalentes em um mundo dominado por vastos interesses financeiros, que representam sempre mecanismos de dominação geradores de desigualdade. E, no entanto, a herança da escravidão nos ensina que a dominação não abafará jamais a criação; que, por detrás da etiqueta musicalmente vazia e comercialmente lucrativa de *world music*, podem se desenvolver estratégias de invenção que prosseguirão com a crioulação iniciada com a brutalidade da servidão.⁷⁹

⁷⁸ Laurent Aubert, *La musique de l'autre, les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genebra, Georg/Ateliers d'ethnomusicologie, 2001.

⁷⁹ Simha Arom e Denis-Constant Martin, 2006, «Combiner les sons pour réinventer le monde, la *world music*, sociologie et analyse musicale», *L'Homme* 177-178, janvier-juin: 155-178, e Denis-Constant Martin, «Les "musiques du monde", imaginaires contradictoires de la globalisation» em: D.-C. Martin, sob a direção de, *Sur la piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*. Paris : Karthala/CERI : 397-430, 2002.