

**ETNOMUSICOLOGIA, DIVERSIDADE E INOVAÇÃO:
OS AFRICANOS E SEUS DESCENDENTES NA MÚSICA
BRASILEIRA**

**Ethnomusicology, diversity and innovation:
Africans and their descendants in Brazilian music**

**Etnomusicología, diversidad e innovación:
africanos y sus descendientes en la música brasileña**

Alzira Lobo de Arruda Campos¹

Juliana Figueira da Hora²

Rafael Lopes de Sousa³

Resumo:

Enfocam-se as desigualdades históricas brasileiras a partir da Etnomusicologia, que estuda as condições de produção de gêneros musicais periféricos aos padrões europeus da música erudita. A música é vista como exemplo da manifestação antitética de classes, espelhada nas categorias culturais do erudito e do popular. Os preconceitos relativos à ascendência étnica, combinados com ações discriminatórias, ilustram as interpretações tradicionais sobre a presença africana na música brasileira, em imagens pluralistas, emanadas, regra geral, da dialética entre escravidão e liberdade. Esse cenário é frequentado por descendentes de uma ordem escravocrata, apresentando imagens fragmentadas pelos impactos que a globalização impõe sobre identidades excluídas dos objetivos globais do capitalismo internacional.

Palavras-chave: Africanos no Brasil. Resistência cultural. Música erudita e popular.

Abstract:

The focus is on Brazilian historical inequalities based on Ethnomusicology, which studies the production conditions of musical genres that are peripheral to European standards of classical music. Music is seen as an example of the antithetical manifestation of classes, mirrored in the cultural categories of erudite and popular. Prejudices related to ethnic ancestry, combined with discriminatory actions, illustrate the traditional interpretations of the African presence in Brazilian music, in pluralistic images, emanated, as a

rule, from the dialectic between slavery and freedom. This scenario is frequented by descendants of a slave-owning order, presenting images fragmented by the impacts that globalization imposes on identities excluded from the global objectives of international capitalism.

Keywords: Africans in Brazil. Cultural resistance. Erudite and popular music.

Resumen:

La atención se centra en las desigualdades históricas brasileñas a partir de la etnomusicología, que estudia las condiciones de producción de géneros musicales periféricos a los estándares europeos de música clásica. La música es vista como un ejemplo de manifestación antitética de clases, reflejada en las categorías culturales de erudito y popular. Los prejuicios relacionados con la ascendencia étnica, combinados con acciones discriminatorias, ilustran las interpretaciones tradicionales de la presencia africana en la música brasileña, en imágenes pluralistas, emanadas, por regla general, de la dialéctica entre esclavitud y libertad. Este escenario es frecuentado por descendientes de un orden esclavista, presentando imágenes fragmentadas por los impactos que la globalización impone a identidades excluidas de los objetivos globales del capitalismo internacional.

Palabras clave: Africanos en Brasil. Resistencia cultural, Música clásica y popular.

Introdução

A desigualdade é um dos traços mais marcantes e cruéis na formação da sociedade pluriétnica brasileira, que atinge, sobretudo, parcela da população vivendo em pleno confisco de sua cidadania: trata-se dos descendentes de africanos, trazidos como mercadorias semoventes durante os quatro séculos de vigência do sistema escravocrata. A história desse grande contingente do povo brasileiro tem sido tema de pesquisas conduzidas por grupos especializados, integrantes, em grande parte, das universidades brasileiras, e de estudiosos que vêm do jornalismo e áreas afins. As inovações inscritas nos novos modelos analíticos têm-se refletido na organização social – particularmente no sistema educacional – integrando à identidade nacional os africanos e seus descendentes, alguns dos quais chegando a figurar entre os heróis nacionais, como no caso emblemático de Zumbi dos Palmares.

O jogo de discriminação, que se desenrola no cenário das desigualdades sociais brasileiras, tem como protagonista principal um racismo silencioso e ambivalente, que desvia o conceito de universalidade e igualdade das leis, destinado a todos, para o terreno do privado e da intimidade social. São campos difíceis de serem solucionados, mas que devem contar com uma política de conscientização da sociedade brasileira sobre a identidade negra – e sobre outros grupos desvalidos – e os seus direitos de usufruir de uma cidadania plena, à luz dos preceitos constitucionais de 1988.

A diversidade e as desigualdades sociais, os conceitos de raça, racismo e etnicidade são tratados aqui com o objetivo de contribuir para novos saberes sobre o tema, ainda insuficientemente tratado no Brasil. O exemplo adotado é o da música em sua pluralidade, vista como manifestações de classes antitéticas na realidade e nas categorias culturais do erudito e do popular. "Raça", entendida na perspectiva biológica, perdura estranhamente como um conceito poderoso, como um elemento estruturante da construção histórico-social, performatando os discursos políticos das nacionalidades e demarcando diferenças sociais que qualificam pessoas e situações de diferentes níveis sociais. Lillian Schwarcz, da qual se toma esse conceito, relembra que um ano e meio após a Abolição, o Hino da República registrava a frase seguinte: "Nós nem cremos que escravos outrora, tenha havido em tão nobre país!" (SCHWARCZ, 1993, p. 409). A frase, evidentemente, apela para a não memória do povo sobre o seu passado; portanto, defende a alienação da identidade brasileira. O conceito de racismo, remetendo ao preconceito em relação à ascendência étnica combinado com ação discriminatória, serve de base a esta abordagem, preocupada em descrever as suas diferentes formas, continuidades e transformações que sofreu (BETHENCOURT, 2004, p. 21), ilustrando esse processo na presença africana na música brasileira. Esse modelo abrange imagens pluralistas, emanadas, regra geral, da dialética entre escravidão e liberdade. Esse cenário é frequentado por descendentes de uma ordem escravocrata, apresentando imagens fragmentadas pelos impactos que a globalização impõe sobre identidades excluídas dos objetivos da mundialização. Objetivos esses que visam à normatização das estruturas econômicas e espirituais da sociedade em termos da concentração de lucros e da socialização dos prejuízos para as classes do trabalho.

Música erudita e música popular

O século XX foi permeado por debates entre a música popular e a erudita. De um lado, em música popular cabiam novas e velhas manifestações, que até então permaneciam quase sempre desconhecidas do grande público, pela razão simples de que não se dispusera, no passado, das poderosas ferramentas de divulgação, que a tecnologia de ponta ofereceu ao mercado musical. Com o fonógrafo, o disco, o rádio e a televisão, que puseram a música ao alcance geral de todas as classes sociais, surgiram novas técnicas que ofereceram ao consumo ritmos e músicas – jazz, blues, ritmos latinos, rock e outros gêneros –, transformando a música em uma mercadoria altamente rendosa. O Brasil foi atingido por essa revolução midiática, por meio de um conjunto de acontecimentos que exerceram um papel na configuração de uma

“sonoridade brasileira a partir do formato ‘melodia e letra” (TATTT, 2004, p. 13). Esse processo envolve a apropriação da música popular por um consumo cultural, que se situa fora do campo da produção e recepção da música, uma vez que implica critérios provindos de críticas e resenhas que classificam e valorizam bens para o consumidor. Essa classificação é, à evidência, genérica, permitindo que se inquiria sobre as linhas demarcadoras da validade de produtos musicais “em suas especificidades, por exemplo, uma canção, se uma parte de seu consumo é efetivada por elementos externos à audição musical particular?”. As categorias taxonômicas erudita e popular ressentem-se de problemas intrínsecos a suas definições, mas também de questões extrínsecas, como interferência do mercado na produção e consumo da música e da presença e de interesses cada vez mais profundos sobre as classes do trabalho. Esses interesses dirigem-se à identidade de grupos excluídos, como os negros, cujas manifestações musicais têm sido encaradas como documentos identitários e históricos, de alta funcionalidade em movimentos afros do Brasil e do exterior. Esta reflexão reconhece que os gêneros de música popular massiva, embora não possam ser compreendidos apenas pelo lado econômico, são em grande parte compreendidos a partir de aspectos mercadológicos que direcionam os produtos musicais para o consumo do público, como “[...] um modo de definição da música em relação ao mercado, do potencial mercadológico presente na música” (FRITH, 1998, p. 76).

A identidade da música brasileira repousa em antecedentes históricos que contribuíram para a opção da oralidade como sua marca principal, a partir de um contexto histórico social marcado pelo escravismo e pelas abissais desigualdades entre os estamentos/classes populares e as hierarquias sociais superiores. O papel dos negros nesse cenário é de importância vital. O século XX assistiu ao nascimento dos cancionistas brasileiros, com modos de dizer relativos a fatos da vida cotidiana, representando as relações amorosas e as estratégias de sobrevivência a uma realidade extremamente adversa às classes populares. Esse momento histórico caracterizou-se, ademais, pela fase moderna da canção, em especial nos movimentos amplos da bossa nova e do tropicalismo. Toda essa história musical está marcada pela triagem e mistura da pluralidade de estilos, refletindo inevitavelmente as estruturas gerais da sociedade brasileira (TATTT, 2004, p. 13).

Do outro lado, os adeptos da música clássica, de raízes europeias, ganharam novos espaços para a execução de espetáculos, além de escolas de música para formar os instrumentistas necessários às orquestras e às óperas. Esse mundo, que sempre foi visto como elitista, contribuiu para o surgimento de novas profissões destinadas a atender às demandas relacionadas ao aperfeiçoamento e à construção de instrumentos, assim como à edição de partituras para

abastecer o mercado que se formou e fortaleceu a partir do século passado. Como consequência negativa, estabeleceu-se um debate entre a música erudita e a música popular, que colocou em confronto grupos adeptos de um ou outro gênero. Esse debate permitia zonas de concordância, como, por exemplo, na ideia de que a grande distinção estabelecida entre a música erudita e a popular provinha das desigualdades sociais mais do que propriamente do gosto artístico. Com efeito, o alto custo dos espetáculos musicais, executados por grandes orquestras e coros, afastava as camadas populares, excluindo-as de uma educação musical mais apurada. Esse debate não entrou de imediato no meio acadêmico, uma vez que a instalação de escolas superiores de música estava no seu início. Nos meios musicais existentes, entretanto, já se observava que o mercado para a música popular já era muito maior do que o disponível para a clássica, razão pela qual os espetáculos de orquestras ou de óperas necessitariam de incentivos financeiros do Estado para se manter.

As opiniões, dadas por músicos famosos sobre as diferenças entre a música erudita e a popular se apresentam relativamente consensuais quanto a estilos ligados a destinos de classe: as composições eram consideradas eruditas porque assim foram classificadas pelo gosto de uma classe dominante, que teve a chance de estudar. As opiniões, ao contrário, divergem no que diz respeito à possibilidade de extinção da música clássica, vista, por um grupo, como inevitável pelo fato de não conseguir atingir à multidão e de depender de incentivos estatais, sempre escassos em épocas de crise. Outros compositores não consideram que esse debate seja importante, pois ambos os gêneros são mesmo diferentes e o mercado acabará por decidir sobre o futuro da música clássica. Com o aparecimento das populações urbanas, em cidades cada vez mais organizadas e com estruturas de consumo mais definidas, a música popular transformou-se em uma mercadoria, dependente de prescrições partidas da esfera do poder, mais do que da música e dos músicos propriamente ditos. Essa situação é explicada de modo elitista por alguns músicos eruditos que dizem acreditar que o seu público poderá vir a ser mais numeroso quando tiver o seu gosto “educado”. Há a presença de outra corrente, que acredita no desaparecimento da música de concerto em um futuro breve. Por fim, prevalece a ideia de que música erudita ou a popular constituem versões de um mesmo fenômeno, embora assumam linguagens diversas (MELLO, 1976).

Influências e conotações relativas à Etnomusicologia e ao mercado

A Etnomusicologia permitiu transitar para além da tradição da música escrita, para vir a conhecer o mundo da tradição oral de culturas do mundo não ocidental, por meio da coleta de materiais, tornando-os objeto de estudo e análise por meio de uma metodologia comparativa. A coleta desses materiais é de tal importância para o estudo etnomusicológico que não se pode deixar de dar crédito à tecnologia que possibilitou o acesso ao mundo dos documentos orais, como o fonógrafo, sem o qual a dificuldade em captar os fenômenos musicais, principalmente aqueles de caráter oral, teria impedido o desenvolvimento dessa nova área de estudos, dificultando o conhecimento da música em povos não ocidentais. De fato, a Etnomusicologia descentralizou o seu olhar do universo europeu e passou a abranger as músicas do mundo todo, vendo-as como aspectos da cultura e da tradição de povos, até então desprezados pela Musicologia. Assim, surgiram estudos sobre a música dos “primitivos” (como eram chamados no início do século XX), sobre a música folclórica de países do mundo inteiro e, mais recentemente, sobre a música popular, desenvolvida em grandes centros urbanos. Nos Estados Unidos, a Etnomusicologia fortaleceu-se a partir dos anos 1950. No Brasil, esse fenômeno pode ser datado nos anos 1990, quando foi instalado primeiro mestrado em Etnomusicologia na Universidade Federal da Bahia, que acabou servindo de incentivo para a criação de outros programas de pós-graduação em outros pontos do Brasil. Essa nova área de estudo privilegia o estudo musical fora da tradição ocidental, escolhendo a cultura africana como um dos principais focos de suas pesquisas (LÜHNING, 1991, p. 119).

Embora a Etnomusicologia tenha trazido conhecimento sobre práticas de povos situados em regiões externas ao mundo europeu-americano, as suas normas continuam sob o comando dos centros tradicionais de poder, como acontece quanto à questão da escrita musical. No campo da Musicologia, a composição é definida classicamente por ser um texto escrito, que se utiliza de símbolos próprios – a escrita musical –. E é com a utilização da partitura, que se perpetua a música. O pesquisador da prática musical oral defronta-se com o problema de criar uma grafia conveniente para representar tudo que a oralidade traz e o sentido musical que apresenta. O problema de se grafar o som, de altura indeterminada, de um instrumento como o do tambor, tão presente na música africana, funciona como um obstáculo para o ensino desse instrumento de percussão (OLIVEIRA, 2001, p. 76). Esse exemplo espelha apenas um dos elementos a resolver para a compreensão de um fenômeno oral em uma cultura marcada pela tradição musical escrita. O etnomusicólogo Alberto Ikeda faz uma crítica mais densa sobre esse tema, considerando que a

abordagem descontextualizada da música das comunidades reconhecidas como tradicionais ou étnicas denotam claramente a preocupação com estudos baseados, sobretudo, em transcrições e análises técnico-estruturais da música. A metodologia mais eficiente seria a antropológica, que se dirige para práticas musicais de quaisquer grupos humanos, preocupando-se menos com “as questões estruturais (elementos intrínsecos da música) e mais com os ‘fazeres musicais’ (elementos extrínsecos) enquanto reveladores de aspectos e momentos socialmente significativos dessas comunidades” (IKEDA, 2001, p. 43). Para as correntes musicais nacionalistas europeias, a capacidade de penetração de suas ideias sobre a sociedade dependia da fusão de todos que partilhavam de território, língua e passado comuns. No seio dessa ideia, estava a música do povo, o “folclore”, assim chamado pelos estudiosos desde o século XVIII, mas que obteve um florescimento máximo no final do oitocentos, quando compositores e educadores, como Béla Bartók, Zoltán Kodály, Carl Orff e outros iniciaram pesquisas sobre a música folclórica e a transformaram em um material para a criação de novas composições e para o seu uso na educação musical. Essa primeira manifestação acontecia nos países que desejavam se organizar politicamente, como a Hungria e a Alemanha, mas acabou por se estender ao mundo todo. Esse movimento aconteceu também no Brasil, como podemos ver em estudos de Villa-Lobos, voltados ao folclore nacional. Em suas composições, de caráter erudito, Villa-Lobos utilizou-se de elementos musicais folclóricos, como o material de base para a educação musical, que ele propôs para as escolas públicas brasileiras, durante a ditadura de Getúlio Vargas (1930-1945). Na qualidade de uma nova disciplina, de caráter obrigatório, o Canto Orfeônico foi introduzido na grade curricular do ensino brasileiro, com objetivos políticos claros: o fortalecimento de um nacionalismo extremado, que servia de base à concepção das ditaduras de tipo moderno, na Europa e em outras partes do mundo, como no Brasil.

Outra linha da Etnomusicologia, que começou a se estruturar ao final do século XIX, visava à ampliação de seu campo de estudo para tudo que se referisse ao homem em seu contexto social, especialmente para grupos afastados das influências e contatos europeus. Assim, esse campo de estudos buscou populações em grupos étnicos excluídos ou em nações em desenvolvimento, incluindo aí a África e os países que receberam escravos em seu passado. Essas pesquisas inauguraram os estudos etnomusicológicos propriamente ditos. Ao mesmo tempo em que a Etnomusicologia elegia seus objetos de pesquisa, os musicólogos continuavam com estudos tanto na música secular quanto na religiosa, apresentada em concertos e recitais por músicos que se profissionalizavam ou em apresentações de amadores, para os quais constituía um sinal de cultura ser capaz de cantar em um coral a quatro ou mais vozes. Esse processo, enriquecido por

estudos domésticos de piano, violino e canto, abriu caminho para a abertura das escolas de música, dentro da tradição que hoje chamamos de música erudita ou música culta, isto é, da música documentada pela partitura escrita. Olhava-se principalmente para a música do passado, que permitia dar coesão às populações embaladas pelo espírito nacionalista. Alguns nomes ligam-se profundamente a essa ideia. Pode-se citar Richard Wagner, o maior compositor alemão da época, com uma vasta produção de óperas, cujo sucesso ultrapassava os limites da Europa. Wagner não só criava mitos nórdicos para sustentar os libretos de suas óperas, como criava músicas que podiam soar como folclóricas e que podiam enlaçar todas as camadas sociais, que viviam nos estados alemães. Por sua vez, Franz Liszt e Johannes Brahms buscaram na música cigana os recursos básicos para seus poemas sinfônicos, sinfonias e concertos de instrumento com orquestra (principalmente de piano e de violino). No caso da Alemanha recentemente unificada, essa música fornecia o elemento integrador necessário para manter a ideia de nacionalidade firmemente instalada na ideologia de um estado único em território, povo e cultura. Mas uma revolução estava sendo preparada. Do fonógrafo de Thomas Edison até as últimas tecnologias do presente, o mundo da música se modificou drasticamente, tendo em vista a possibilidade de gravar e de transmitir os mais diferentes gêneros musicais para multidões de ouvintes, nos mais distantes espaços sociais. A máquina industrial, colocada a serviço dessa revolução midiática, necessitava de sempre mais músicas e artistas para outros espaços que extrapolavam os limites das salas de concerto, das óperas ou das igrejas. As possibilidades de reprodução criada pelo mercado da música agigantaram-se e esse mercado passou a exigir de forma mais acelerada profissionais da música. Assim, a música das mídias – a música popular de consumo ou a música de mercado – surgiu com grande força, ultrapassando as fronteiras nacionais e demonstrando que o seu palco é planetário.

Protesto e resistência em manifestações musicais afro-brasileiras

A difusão de estudos em Etnomusicologia preocupa-se em ouvir os próprios negros, manifestando-se sobre a música que produziram ou executaram, a partir dos lugares que ocuparam em nossa história, abandonando o tratamento insuficiente que esse tema mereceu em livros tradicionais de história da música, ideologicamente formulados e que deram suporte à versão da coesão das raças em nossa história.

De início, o racismo marcou os estudos sobre a presença africana na música brasileira. Baseados nas observações de cronistas e viajantes estrangeiros sobre o Brasil, principiadas já no

primeiro século da colonização, esse material forneceu dados para pesquisas basicamente etnográficas, que têm ainda prosseguimento nos dias atuais. Outras pesquisas constituíram estudos de caso, que enfocaram contextos musicais específicos. Atualmente, as pesquisas que visam a dar voz aos participantes presentes nos temas estudados constituem a regra geral, e envolvem também responsabilidades social e ética. No Brasil, nos últimos dez anos, promulgaram-se leis que colocam a obrigatoriedade do ensino da cultura afro-brasileira na educação em geral e na educação musical, fato que veio a fortalecer os estudos etnomusicológicos. O apoio mais sólido das Ciências Humanas à Etnomusicologia possibilitou uma visão mais crítica do contexto para as pesquisas em andamento, além de uma visão comprometida politicamente com o estudo de grupos e/ou temas excluídos. Para os estudiosos, estabeleceu-se uma consciência inegável sobre o dever de se dar um salto qualitativo para atender a políticas públicas de inclusão dessa temática afro ainda não aceita integralmente na cultura em geral, bem como em outras áreas, como a religiosa, uma vez que se aceitou a ideia de que a relevância de um tema de pesquisa deve ser referendada por um grupo maior de pessoas, além daquelas que vivem no ambiente acadêmico. Portanto, os moldes acadêmicos de uma boa metodologia, com suporte teórico reconhecido, não são mais os únicos que dão validade a uma pesquisa. As monografias ou outras modalidades de divulgação dos resultados das pesquisas são acompanhadas de outras formas de produção do conhecimento, que não obedecem aos protocolos tradicionais, uma vez que existe uma posição consensual de que a pesquisa deva sair dos limites da academia para chegar à vida real. Realidade que se apresenta multiforme, com compromissos emanados de categorias étnicas, geográficas ou de espaços cronológicos. A etnomusicóloga Angela Lühning lembra que “fazer pesquisa em Etnomusicologia significa muito mais do que somente ligar o gravador e gravar: temos que nos confrontar com mil perguntas de como e o que gravar e nos dar conta das consequências intencionais do nosso trabalho” (LÜHNING, 1991, p. 119). É nesse sentido que a música negra tem sido estudada no Brasil: em sua historicidade encontram-se informações sobre a identidade afro-brasileira, como podemos verificar a seguir.

Os cantos, danças e instrumentos dos escravos e seus descendentes formam uma das categorias mais importantes para a pesquisa etnomusicológica. As músicas dos “cativos” registram processos culturais do passado escravista em seu máximo dinamismo, transpondo as fronteiras raciais e geopolíticas eurocentradas. Essa categoria musical apresenta a alteridade como estratégia de identificação do eu que, de alguma forma, reconhece-se graças ao encontro com o outro. Uma segunda categoria pode ser apontada nas músicas, danças e instrumentos dos negros

livres, com a emancipação dos escravos a partir da proibição do tráfico pela Inglaterra, em 1807, só efetivada no Brasil em 1850, com a Lei Eusébio de Queiroz. Após a Abolição em 1888, as práticas musicais dos recém-libertados ocupou espaços mais amplos que os terreiros, espalhando-se por zonas urbanas, em espaços laicos e religiosos. As danças negras acompanhadas de batuque, com o uso de vários instrumentos, passam a compor os ritmos dos capoeiras da Bahia, após um período em que essas manifestações eram admitidas pelos senhores, mas em seus terreiros. O jongo, dança de origem negra, em algumas cidades mineiras é praticado como uma espécie de desafio, só com o canto. O lundu, com um ritmo sincopado, configurava uma categoria de canto e dança populares no Brasil setecentista.

Nos séculos XVIII e XIX, a economia mineradora criou uma organização urbana na qual se salientava a música sacra executada nas igrejas, por coros e orquestras, além das bandas presentes nas atividades seculares. Essas atividades contavam com a participação de negros alforriados, que cantavam e tocavam instrumentos musicais diversos, seguindo regras que estavam em acordo com as expectativas sociais a respeito dos elementos negros da população.

A distinção de classes comandava a tipologia musical existente: músicos negros estavam na categoria de oficiais mecânicos, por não saberem escrever a composição musical. Entretanto, “compositores mestiços como Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha e Marcos Coelho deixaram uma obra musical, com função religiosa, de grande valor” repertório que foi descoberto não há muito tempo (TATTT, 2004, p. 25). O primeiro compositor afrodescendente realmente historicamente reconhecido foi o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), mestre de capela da Real Capela, no Rio de Janeiro, o cargo musical mais importante na Igreja Católica. Para ocupar esse cargo, o músico deveria ser habilitado na arte de compor, o que Nunes Garcia demonstrou amplamente. Nos finais dos oitocentos, compositores brancos de viés nacionalista, formados em escolas de música oficiais seguidoras da tradição europeia, passaram a se utilizar de elementos da prática musical dos negros, como o ritmo, a melodia e a instrumentação. Entretanto, a etnicidade na música erudita surgiu documentalmente a partir da Semana de Arte Moderna, em 1922, quando os artistas nacionalistas encantaram-se com elementos da música africana, especialmente com o seu ritmo. No meio popular, no início do século XX, os cordões foram banidos das ruas por autoridades sanitárias e policiais, por serem considerados incompatíveis com o projeto civilizatório da época. Foi Villa-Lobos, no período do Estado Novo e sob a égide da vertente folclórica do nacionalismo, quem reativou os antigos cordões, chamando como organizador um respeitado alufá, Zé Espinguela, responsável pelos

dois primeiros concursos de samba registrados pela história, nos anos de 1928 e 1929 (LIRA NETO, 2017, p. 12).

Assim, a importância do negro na formação do samba tem sido avaliada como um movimento de continuidade e afirmação dos valores culturais negros e como uma forma de resistência ao modo de produção hegemônico da sociedade do século passado. Mas essa participação pode ser vista como uma ação deliberada da ditadura varguista para a construção de um projeto moderno para o Brasil, forjando, para isso, uma tradição baseada numa presumida identidade nacional. Às vezes entendida como sinal de resistência ou como um universo cultural submetido à domesticação, a música afro soube negociar espaços e se reelaborar de forma permanente, nas fronteiras deixadas como um "entre lugar" para os afros. Com o advento da música popular, gravada e executada pelas rádios nascentes, os negros surgem como um grupo significativo na ala dos compositores de músicas e letras. Nesse campo, as letras são mais importantes do que a música, pois transmitem aspectos culturais da vida cotidiana das classes subalternas, profundamente marcadas por estereótipos raciais, como um conceito poderoso e como um elemento estruturante da construção histórico-social, performatando os discursos políticos das nacionalidades e demarcando diferenças sociais que qualificam pessoas e situações de diferentes grupos sociais.

Na música africana figuram, em íntima relação com o movimento de resistência, as músicas de protesto dos movimentos negros, com uma temática que demonstra a relação entre as estruturas materiais e espirituais de existência dos negros, reunidos em organizações culturais e literárias próprias. A existência de movimentos sociais negros no Brasil vem incentivando manifestações musicais diversas, como o gênero *hip-hop*, cujas composições musicais e letras retratam um cotidiano marcado pela violência e injustiças sociais. Com a temática de protesto que denuncia a situação dos negros que habitam as zonas periféricas dos grandes centros urbanos, o *hip-hop* tem contribuído para a conscientização dos brasileiros sobre a identidade afro, acrescida do respeito e admiração pela música que criam tributária da grande diáspora africana e sinal de resistência à opressão étnico-cultural.

Ires Brito, um especialista no movimento *hip-hop* baiano, explica que esse gênero musical surgiu no final da década de 1960, em Nova Iorque, e que a sua criação é atribuída ao ativista e DJ jamaicano Afrika Bambaataa, que fundou a *Zulu Nation*. O som do *hip-hop* reproduz o teor típico das criações estéticas africanas, e se apresenta como uma mistura do canto falado e a animação dos bailes dos guetos jamaicanos nas Américas, que são mais conhecidos como "*sound systems*". O termo "*hip-hop*" tem uma origem provável na combinação de dois termos: "*hip*",

palavra inglesa que designa o uso do meneio do quadril nas danças, ao mesmo tempo em que se salta nos pés ("hop", em inglês). O DJ, por sua vez, acompanha o som que se transmite por caixas gigantes, com o canto falado, conhecido como "rap", que denuncia as dificuldades da existência da juventude negra, fortemente discriminada pela sociedade branca.

A música negro-africana, assim como a literatura, é uma parte integrante da cultura africana, mesmo nos casos em que se produz em meios culturalmente diferentes, em outros países ou continentes. Assim, na mesma linha que Lilyan Kesteloot traça para a literatura, podemos dizer que o seu espaço não se limita à África localizada ao sul do Sahara, mas "a todos os cantos do mundo, onde se estabeleceram comunidades negras, sob os auspícios de uma história turbulenta que arrancou do Continente africano centenas de milhões de homens como escravos" (KESELLOT, 1964, p. 5-6). As memórias vivas sobre o drama coletivo vivido pelos negros podem ser detectadas em numerosas manifestações populares atuais, como na "roda de coco" registrada por Alberto Tsuyoshi Ikeda no Estado da Paraíba (IKEDA, 2001). A música *Samba negro*, de Lenira, membro do grupo *Coco de roda Novo Quilombo*, Guruji, é entoada por uma das líderes do grupo, cujo texto, reproduzido abaixo, dá a voz ao negro, como consequência lógica desta abordagem:

Samba negro
 Branco num vem cá (refrão)
 Se vier
 Pau há de levar

Negro racha os pés
 De tanto sapatear
 De dia tá no açoite
 De noite pra batucar
 (refrão)

Negro trabalhava muito
 E comia bem pouquinho
 Apanhava de chicote
 Carregando sinhozinho
 (refrão)

Ikeda, um dos pesquisadores da música afro-brasileira, coletor do *Samba negro* acima citado, declara que embora atue predominantemente no campo que se convencionou delimitar como Etnomusicologia, sua prática de pesquisa ocorre mais na perspectiva de uma antropologia da música. A Etnomusicologia, segundo entende, aborda tradicionalmente e de forma descontextualizada a música das comunidades identificadas como étnicas ou tradicionais, em uma abordagem claramente positivista. O enfoque que ele tem dado às suas pesquisas, nos últimos

anos, interessa-se pelas práticas musicais de todos os grupos humanos, tradicionais ou não, “preocupando-se menos com as questões estruturais (elementos intrínsecos da música), e mais com os ‘fazeres’ musicais (elementos extrínsecos) enquanto reveladores de aspectos e momentos socialmente significativos dessas comunidades” (IKEDA, 2001). Com essas observações, Ikeda contribui para esclarecer o debate – equivocado, em grande parte – sobre música erudita ou popular. Além dessa contribuição, presta esclarecimentos sobre a permanência de barreiras de identificação ou de discriminação de estilos musicais e sobre os músicos neles envolvidos, barreiras estas que já não se apresentam tão indevassáveis, como no passado.

Com efeito, os alicerces inexpugnáveis da torre de marfim da música clássica têm sido abalados, nos últimos tempos, pelo caráter intersticial das fronteiras que a separaram da música popular, por meio de um amplo movimento que abrange a todas as áreas do conhecimento e que se verificou a partir da Segunda Revolução Industrial, de inícios do século passado. Essa revolução caracterizou-se por meio de três elementos, ligados todos à exigência de estender às classes populares o acesso a bens até então restritos às elites sociais, visando à extensão de lucros. Os custos de produção foram diminuídos pela automação e produção em série, concebidos pelo fordismo e taylorismo. O aumento do mercado consumidor assegurou-se pela fabricação de produtos estandardizados, de custo menor, e pela venda a crédito, que passou a permitir a compra aos “sem dinheiro”, mas com crédito, assegurando à burguesia os salários futuros das classes do trabalho. Nesse amplo processo, as fronteiras entre o trabalho acadêmico e a realidade social também foram postas em discussão, mostrando as convergências entre a tese e o romance, entre a produção acadêmica e os meios de divulgação, entre a crítica “científica” e a crítica “vulgar”, entre os gostos refinados e os populares. Os dados objetivos dessa realidade contemporânea atingem o próprio setor do poder exercido por grandes maestros e músicos clássicos, sinalizando o aparente enfraquecimento da figura do regente “como o autocrata com poder de vida e morte sobre seus músicos, uma espécie de feitor de escravos, sentindo-se desobrigado a prestar contas a quem quer que seja”. Trata-se de um movimento que adquire ainda maior relevância, quando se leva em conta que as instituições de “música erudita aparentam ver a si mesmas como museus não apenas do repertório do século 19, como também dos usos e valores dessa época”. Nesse ambiente de renovação, a inserção de regentes negros à frente das orquestras continua a ser rara, dificultando a conquista de um “novo frescor estético na música de concerto”, já anunciado pelo fim do poder autoritário dos ocupantes de postos de chefia por indivíduos que se apresentam fora do padrão hegemônico. Portanto, a diversidade no comando e nas escolhas e a adoção de valores representativos da contemporaneidade teriam a potencialidade

de se abrir para “as poéticas de nosso tempo e sua inebriante diversidade”. A inebriante diversidade da música popular brasileira, em especial a produzida por negros, garante ao tempo musical presente uma identidade que se forma por camadas múltiplas, provindas de um passado escravista, depois do abolicionista e, por fim, das lutas por uma cidadania plena dos negros brasileiros.

Conclusão

As discussões sobre música erudita e popular estão imersas na realidade social conseguida pelas lutas revolucionárias, que trouxeram as camadas mais carentes da população ao protagonismo social, como atores e senhores de seus destinos. Esse amplo processo, dialético e estrutural ao mesmo tempo, é multissecular e tem tocado não apenas as estruturas materiais, mas as espirituais de existência. A presença dos africanos e de seus descendentes compõe um dos capítulos mais importantes da tomada de consciência do proletariado, defronte ao capitalismo avassalador e hegemônico dos dias atuais. É uma presença que se constata em todos os aspectos da vida social, com as marcas decorrentes de um passado escravista, em que o poder político estava em mãos da elite que detinha o capital, explorava o trabalho e classificava a arte e o conhecimento de acordo com uma mundividência classista. Nesse âmbito, a música erudita foi colocada no pedestal dos gostos refinados, dos ouvidos educados; em antítese, a música popular representaria expressões provindas das camadas sociais inferiores, nas quais se instalaram, por quase 400 anos, os negros escravizados e seus descendentes. Hoje, as fronteiras intangíveis entre música erudita e popular apresentam-se como controversas e equivocadas. Desse ponto de vista, a música negra tornou-se um capítulo essencial aos estudos musicais e se integrou aos interesses acadêmicos, concentrados na Musicologia, na Etnomusicologia e na música antropológica, em geral.

Nesse âmbito, a importância do negro na formação do samba tem sido avaliada como um movimento de continuidade e afirmação dos valores negros, como uma forma de resistência cultural ao modo de produção hegemônico da sociedade do século passado. Mas, essa importância pode ser explicada também como uma ação deliberada da ditadura Vargas para a construção de um projeto moderno para o Brasil, forjando uma tradição baseada numa presumida identidade nacional.

Às vezes entendida como sinal de resistência ou como um universo cultural submetido à domesticação, a música afro soube negociar espaços e se reelaborar de forma permanente, nas

fronteiras deixadas como um "entre lugar" para os afros. Com o advento da música popular, gravada e executada pelas rádios nascentes, os negros surgem como um grupo significativo na ala dos compositores de músicas e letras, campo no qual as letras são mais importantes do que a música, pois transmitem aspectos culturais da vida cotidiana das classes subalternas, profundamente marcadas por estereótipos raciais. A existência de movimentos sociais negros no Brasil vem incentivando manifestações musicais diversas, como no gênero *hip-hop*, dominados por afros, cujas composições musicais e letras retratam um cotidiano marcado pela violência e injustiças sociais. Com a temática de protesto que denuncia a situação dos negros que habitam as zonas periféricas dos grandes centros urbanos, o *hip-hop* tem contribuído para a conscientização dos brasileiros sobre a identidade negra, acrescida do respeito e admiração por uma música que se apresenta tributária, ao mesmo tempo, da grande diáspora africana e da resistência à opressão étnico-cultural dos colonizadores e de seus descendentes.

Referências Bibliográficas

- BETHENCOURT, Francisco. **O imaginário da magia: feiticeiras, adivinhos e curandeiros em Portugal no século XVI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- IKEDA, Alberto T. Música, Política e Ideologia: Algumas Considerações. Comunicação apresentada no **V Simpósio Latino-Americano de Musicologia**. Fundação Cultural de Curitiba. Curitiba- Paraná, 18 a 21 de janeiro de 2001.
- IKEDA, Alberto T. Pesquisa em Música: algumas questões. **Cadernos da Pós-graduação**. Instituto de Artes/Unicamp, vol. 5. N.º. 2, 2001, pp. 43-47.
- KESELLOT, L. **Histoire de la littérature négro-africaine**. Paris: Karthala, 2004. La démocratie africaine selon le président L. S. Senghor. L'Afrique Noire Contemporaine. Paris: Armand Colin, p. 392. Discurso pronunciado na Université de Strasbourg, em 21 de novembro de 1964.
- LIRA NETO. **Uma história do Samba: as origens**. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- LÜHNING, Angela. Métodos de trabalho na Etnomusicologia. Reflexões em volta de experiências pessoais. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, n.º. s 1/2, 1991, pp. 105-126.
- MELLO, Jose Eduardo Homem de. **Música Popular Brasileira: Contada e Contada por Tom, Baden, Caetano, Boscoli [et al.]**. São Paulo: Melhoramentos/Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso. A percussão de origem negro-africana (reflexões sobre sistemas de notação a partir das perspectivas de Luiz D'Anuniação e de James Koetting). **Cadernos do Colóquio 2000**, Programa de Pós-Graduação em Música: Centro de Letras e Artes, UNI-RIO: Rio de Janeiro, 2001, pp. 75-93.

SENGHOR, L. S. Discours à l'Université de Strasbourg, 21/11/1964. In: MERLE, Marcel. **L'Afrique Noire Contemporaine**. Paris: Librairie Armand Colin, 1968.

SCHWARCZ, Lilian Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TATTT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

Notas:

¹ Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Foi professora titular da Universidade São Marcos. Atualmente é docente do Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA). E-mail: loboarruda@hotmail.com / <https://orcid.org/0000-0001-7264-9368>

² Doutora em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia/USP. Atualmente é pós-doutoranda em Arqueologia com ênfase em acervos museológicos e patrimônio cultural pelo Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP). Atua como Professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA). E-mail: jfhora@prof.unisa.br / <https://orcid.org/0000-0003-2697-9248>

³ Doutor em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). É professor permanente do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro (UNISA). E-mail: canoeiros2008@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0001-8018-8530>