

Música popular - epistemologias de matriz afro no berço da mpb

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: Música e Pensamento Afrodiaspórico

Mither Amorim Mendonça de Aziz Lima

UFSB – mitheramorim@hotmail.com

Resumo. Lidarei nesse artigo com alguns aspectos históricos das discussões teóricas acerca do debate sobre música em nossa formação. Abordarei a partir de levantamento bibliográfico, tendo o berço da MPB como “locus” da pesquisa, questões étnico/musicais que apontam negros e negras como formuladores de epistemologias. Tento ampliar as perspectivas sobre a heterogeneidade étnica de projetos históricos envolvidos. Trato sobre pluriépistemologia, autoria afro diaspórica, articulando com pensamentos sobre emergentes contextos industriais. Estudo zonas de fronteira que separam o entendimento de “música popular” enquanto produto de grupos sociais específicos ou enquanto produto da *mass media*, produto da indústria cultural, elemento do imperialismo.

Palavras-chave. Pluriépistemologia. Autoria afrodiaspórica. Samba. MPB. Indústria cultural.

Popular music – epistemologies of afro matrix in the cradle of mpb

Abstract. In this article I will deal with some historical aspects of theoretical discussions on the debate about music in our formation. I will approach from a bibliographic survey, having the birthplace of MPB as the "locus" of the research, ethnic / musical issues that point to black men and women as formulators of epistemologies. I try to broaden perspectives on the ethnic heterogeneity of the historical projects involved. I deal with pluriépistemology, afro diasporic authorship, articulating with thoughts about emerging industrial contexts. I study border areas that separate the understanding of “popular music” as a product of specific social groups or as a product of the mass media, a product of the cultural industry, an element of imperialism.

Keywords. Pluriépistemology. Aphrodiasporic authorship. Samba. MPB. Cultural industry.

Introdução

São muitas as questões possíveis de tratar a partir das discussões sobre a música no Brasil. Seus aspectos étnicos, históricos, hoje são centrais e fazem parte dos debates para estruturação das grades curriculares dos cursos de música em todo o país. Como veremos, em se tratando da história dos pensamentos sobre a formação da música moderna no Brasil, há uma influência forte das matrizes de pensamento Europeu na interpretação histórica/étnica/musical que nos chega desde o princípio do século XX. Hoje, a partir dos debates travados, das lutas antirracistas, dos movimentos sociais, as matrizes europeias vêm perdendo espaço e dando cada vez mais lugar a outras fontes epistemológicas interpretativas.

Atualmente há um esforço na Etnomusicologia, na História, entre comunidades tradicionais não hegemônicas, ou entre militantes, para dar conta da contribuição das comunidades negras em nossa formação musical. Há consenso em praticamente todos os estudos que tivemos contato, em considerar o Rio de Janeiro como marco geográfico do “princípio” da música moderna brasileira, de uma música que fosse reconhecida em todo território e apresentasse um caráter de identidade nacional – o samba. O que era consenso, mas vem sendo questionado em relação a graus de importância, é o fato de as comunidades negras baianas, que migraram para o Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, terem grande parte nessa formação musical que parece se cristalizar no começo do século XX (SANTO, 2006). Esse período coincide com outro grande movimento em território brasileiro, e que está intimamente ligado a escrita da história da música no Brasil, que é o do nascimento dos candomblés na Bahia e seu crescimento no Rio de Janeiro.

Música da massa/Música de massa, vozes teóricas

O Rio de Janeiro, entre as primeiras metades do século XIX e do século XX, testemunhou o aumento do comércio musical. Mas o mercado da música, que começava a ser intensificado no Brasil com a chegada da corte, passou com os desenvolvimentos tecnológicos dos modos de produção e distribuição por uma mudança que, apesar de manter aspectos artesanais, se aproximava muito do capitalismo industrial, através dos registros fonográficos, das vendas de discos, o início da era do rádio e desenvolvimento do cinema sonoro, consolidando o campo de “música-popular” (NAPOLITANO, 2002).

A primeira contribuição acadêmica para pensarmos sistematicamente esse processo de transição para um modo urbano de produção de música comercial em massa virá através dos trabalhos de Theodor Adorno. Adorno escrevia sobre indústria cultural de maneira generalizante mesmo suas experiências estando mais localizadas na Europa e EUA. Ele falava de um modelo de canção, uma música popular/comercial que começava a ser gerada de modo difuso no século XIX e que ganharia contornos mais definidos no século XX. Apesar das restrições de experiências, sua fala pôde alcançar o restante das Américas e serviu como base teórica para se pensar fluxos ocorridos em outros continentes, pois as fundações da indústria cultural se expandiram para todos os territórios americanos, e tanto na América do Sul quanto nas Américas Central e do Norte estavam sendo gestados grandes movimentos musicais relacionados a identidades culturais e políticas nacionais - movimentos mixados com

urbanizações e surgimento de classes populares desses cenários urbanos que formaram nichos para consumo/lazer, produtos do capitalismo monopolista.

O capitalismo monopolista podia ser notado na cultura musical de massa nos EUA e Europa através das concentrações das casas editoras e produtoras de gramofone centralizadas (NAPOLITANO, 2002). Penso que apesar da realidade no Brasil possuir temporalidades históricas diversas e merecerem análises distintas das propostas eurocêntricas, as perspectivas adornianas merecem atenção pois até hoje suas reflexões reverberam em nossas produções sobre música e ajudam a pensar a *mass media*.

Adorno diz que esse tipo de música popular, massiva, é standardizada. Padronização e não padronização são os termos para entendermos músicas standards de não standards. Standards são automatizações das estruturas musicais, onde as músicas não são estruturas únicas, vivas, mas podem ter substituídas partes sem a alteração do todo. A indústria não pretende que a música seja entendida enquanto uma linguagem, mas como um cimento social que tenha a função de reforçar as massas populares trabalhadoras numa prisão conservadora. O princípio básico dessa operação se daria através da homogeneização da escuta pela repetição de padrões musicais standards, que aliena as ouvintes. Não há na escuta dessa música a formação de gosto individual, porque imersa nos mecanismos de repetição, de formação dos hits comerciais, as massas estariam presas numa “ilusão de subjetividade” produzida pela indústria cultural. A massa, agora alienada, trabalharia contra sua própria liberdade e atacaria quem ousasse construir alicerces para sua libertação. Adorno vê na concentração econômica standardizante, que bloqueia empreendimentos individuais, a produção de efeitos institucionalizados. Ele diz que não devemos procurar nesse sentido “corrupção”, pois as pessoas são compelidas a agir voluntariamente. A concentração e o controle estarão escondidos na própria manifestação cultural (ADORNO, 1986).

No livro *História & Música* (NAPOLITANO, 2002), há um breve resumo das questões que foram sendo trazidas por estudos pós adornianos a respeito da música popular e que tensionam suas perspectivas homegeneizadoras. Desses, leremos que nos anos 60 os estudos sobre subculturas como os de Stuart Hall e Paddy Wannev de algum modo ainda reproduziam o viés elitista adorniano que desvalorizava as audições da maioria das pessoas. Nos anos 90, estudos posteriores aos de Hall, principalmente estudos de sociologia e antropologia, criticavam as contribuições anteriores por estas não considerarem os textos culturais construtores das bases sociais. Esses estudos ditos pós modernos colocam uma série

de questões como o consumo e escuta para formação de musicistas da cena; diversidade étnica, social, escolar e etária (NAPOLITANO, 2002).

Essas pesquisas contribuem para que se leve em consideração a diversidade de dimensões que estão envolvidas na produção e consumo musical no fim do séc. XIX e começo do XX. Não devemos considerar esses estudos como parte de progresso linear cronológico, já que hoje entendemos que as contribuições escritas não dão conta de nossos saberes, e que existem outras narrativas fora do eixo acadêmico, dentro da própria canção popular que atestam diversidade. Além disso, pensemos que, mesmo não se tratando de música em específico, debates sobre o patrimônio étnico no Brasil e a contribuição negra nas mais diversas áreas, se dão dentro do movimento negro, pelo menos desde a década de 40 do séc. XX (GONÇALVES & SILVA, 2000). Podemos observar a não linearidade também através das contribuições de Keith Negus ou em Chapple, Steve e Garofalo, pois em algum nível concordam com Adorno (NAPOLITANO, 2002).

Indo além, houveram contribuições sistematizadoras no Brasil no início do século XX relacionadas ao pensamento musical que apesar de não tratar especificamente da música popular de escala industrial, estavam atentas a aspectos como história, escuta e etnicidade relacionados a música. Destaco as produções nacionalistas de Mário de Andrade, que devem ser entendidas como uma das vertentes de pressões estruturais objetivas que tenta orientar formações ideológicas, políticas e culturais, instruindo modos de entendimento sonoro do mundo que culminem em composições elaboradas representativas da nação. Mário de Andrade lança mão de seus conhecimentos musicais, históricos e culturais, em movimentos metodológicos bastante modernos. Sua leitura elabora métodos e teoriza sobre como se deveria ouvir e agir musicalmente na realidade brasileira em construção. Ele estava interessado em como na “música artística” os músicos brasileiros ergueriam uma música com caráter nacional que pudesse beber em características de aspectos étnicos mas que os ultrapasse e transcendesse. Considerava a pluralidade étnica, mas não escutava com bons ouvidos - com exceção dos povos ameríndios - aqueles que se direcionassem com propostas distintas das que pretendiam a formação de uma brasilidade, de uma construção de identidade nacional. Dentro da proposta antropofágica nacionalista, reconhecia os materiais étnicos e folclóricos, mas como elementos a serem contidos no corpo maior que seria a música brasileira (ANDRADE, 1972).

Preocupado com a “jangada nacional” e com as pessoas que estavam sendo colocadas para fora dela, dizia que os modernos percebiam “bastante ignorância e leviandade

sistematizada” de muitas. Propunha então que as escutas, mesmo notando aspectos identitários de outros povos ditos estrangeiros, pudessem entender a brasilidade das produções artísticas musicais brasileiras. Cita como exemplo processos polifônicos e rítmicos de jazz que escuta em “Aruê de Changô” de João Grande, dizendo que esses processos não prejudicam a música, que ela não deixa de ser um maxixe legítimo, e conclui sua reflexão observando relações étnico/históricas entre os dois gêneros musicais dizendo que “os antepassados coincidem”. Assim, apesar de seu foco ser a “música artística”, erudita, e de entender as músicas populares/comerciais como menores, ele tinha a música popular brasileira como “a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ANDRADE, 1972).

Mário de Andrade via as manifestações populares como nascidas de uma não reflexão, erudição, mas como algo do inconsciente, fatalizado. Não acreditava portanto nas perspectivas históricas de grupos étnicos em específico e nem em construções críticas basiladas unicamente em parâmetros de alguma etnicidade, porque essas perspectivas iam de encontro a construção nacionalista maior (ANDRADE, 1972).

Outras equalizações, outras mixagens... empretecendo a mix

Sabemos que a construção das camadas populares urbanas no Brasil, apesar das pressões colonialistas, não obedeciam a padrões europeus. Indígenas, negros e negras têm contribuições na constituição das músicas das novas camadas urbanas dos séculos XIX e XX. Músicos negros que estavam se profissionalizando com a indústria cultural emergente em meados do século XIX e início do século XX lidavam com tempos diferentes: Tempos musicais relacionados a temporalidades sociais, com bases e propostas históricas, culturais distintas. Eram políglotas na linguagem musical e se eram políglotas, eram pluriestênicos, (ASANTE *apud* GONZALEZ, 1988). Muitas vezes alimentaram as linguagens urbanas que surgiam: com modos tradicionais de música africana, reelaboravam seus aprendizados sobre música de matriz europeia, inventavam linhas rítmicas, modos de expressão ou, outras vezes, sintetizavam gêneros nascidos em terras ditas brasileiras.

Muitos negros ou mestiços escravizados faziam parte do grupo de músicos da corte e estudavam na Real Fazenda de Santa Cruz desde o início do século XIX (SANTOS, 2009). Eram músicos que viviam aprimorando seus conhecimentos e que tinham a responsabilidade de divertir, tocar nas festas e cerimônias da corte. Além das músicas “eruditas”, das músicas sacras, esses músicos precisavam também dar conta de um repertório mais popular, tocando modinhas e lundus, músicas para a corte imperial dançar. Nos

perguntamos então qual a mobilidade desses negros, os outros espaços que frequentavam e trocavam experiências? Frutos de outras vivências culturais que não só as de matriz europeia, esses negros estavam mais propensos a não reproduzir preconceitos de alguns círculos “eruditos”, fato que facilitava suas experimentações. Havia grande variedade, complexa, plural, com enraizamento em séculos anteriores, na formação dos músicos que deram base para a inaugural música popular brasileira comercial: transitavam em ambientes diversos, de classes sociais variadas. Não só na corte, mas a música, até meados do século XIX era tida de maneira geral como um artesanato, e por isso deixada para ser executada por negros (NAPOLITANO, 2002).

Convido a, com a imaginação, revisitarmos as paisagens sonoras do final do séc. XIX e começo do séc XX. As relações musicais da pessoa negra, de seus fundamentos étnicos com expectativas das culturas letradas que se pretendiam hegemônicas nos revelam as tensões sociais e culturais, as lutas históricas que aconteciam no berço da canção popular comercial. Se nessa mix que estamos tentando produzir, sairmos duma audição panorâmica, deixarmos uma certa região de timbres e dermos um pouco mais de volume nos movimentos musicais feitos de pessoas negras/mestiças ”para” negras/mestiças, poderemos ouvir um pouco mais das almas negras presentes. Para isso temos montados alguns canais de sintonia produzidos e historicamente reelaborados por negros e negras desde África. Um desses canais é o da célula rítmica, assinatura rítmica, claves, time lines patens (como preferem alguns) ou simplesmente “toques” (numa abordagem mais popular). Não vamos confundir o princípio de repetição para reconhecimento na indústria cultural, com os princípios de repetições dos padrões de música de matriz afro, como as assinaturas rítmicas. Devemos nesse sentido pensar nas funções, pois na indústria cultural, o que impera, dentro de um universo amplo de aspirações, é uma equação que alia poder, controle social e lucro. Já o músico aprende sobre o delírio, o transe, a transcendência pela linguagem, seus valores culturais e sociais, e às vezes, quando dentro do universo capitalista, bota preço, ganhando dinheiro com ela. Difícil compreendermos os níveis das pessoas em entendimento e/ou comprometimento com a liberdade humana, ou com justiça social, mas nos parece óbvio o aspecto para além da resistência que é o da afirmação de outras perspectivas, de fruições, de construções de histórias distintas das eurocênicas, não estadistas/nacionalistas, ou mesmo de distinções entre grupos étnicos negros, reveladas por esses canais.

Além das assinaturas rítmicas, ou claves, outra fonte que pode nos ajudar é a iconográfica. Nela encontramos, como nas obras de Rugendas, referências a organologia, aos

instrumentos utilizados por negres em alguns espaços – lamelofones, idiofones, membranofones, etc. Relacionando essas informações sobre composições étnicas com aspectos migratórios vamos tomando contato com simbologias caras às populações negras em todas as Américas que sempre buscaram e buscam reelaborar de modo positivo sua ancestralidade africana. Para termos ideia de como a relação simbólica com a África era dimensão elaborativa inclusive da realidade econômica no período, em estudo relacionado à economia no candomblé no final do século XIX através dos movimentos portuários, Flávio Gonçalves diz que muitas vezes um elemento ritualístico que poderia ser produzido aqui no Brasil era importado da África a um custo muito mais alto (Gonçalves, 2011). Estamos estudando como negras e negros de variadas origens dispuseram suas energias para refazer relações com sua ancestralidade, em lutas para superação das consequências negativas dos movimentos escravocratas nos aspectos psicológicos, culturais, educacionais e econômicos, e não devemos pensar que era pouca coisa quando tivermos em mente que boa parte de suas energias eram sugadas nas explorações dos brancos para manutenção de regimes econômicos/políticos/sociais estruturalmente racistas. Precisamos entender que por mais contraditórios que sejam, movimentos que não compõem as atualizações da colonialidade do poder também ocorreram e ocorrem nas organizações econômicas e que estas formam suas fundações com as dimensões simbólicas.

Indo de encontro a um cânone historiográfico nascido do preconceito institucionalizado ou da dificuldade de compreender modos das músicas de matriz afro, colocando a música afro como improvisatória, fugindo de padrões rígidos de execução (SANTOS, 2016), entendo pelo contrário, que as matrizes africanas por serem estruturadas nos servem inclusive para observarmos algumas sintonias e conflitos entre as populações negras no Brasil. A música nos ajuda a entender um dos espaços de sociabilidade que serviram de encontro para várias pessoas envolvidas com o nascimento da música popular comercial: os terreiros de candomblé. As pesquisas de Xavier Vatin apontam para trânsitos de toques, de linguagens, entre as casas de candomblés na Bahia das mais diferentes nações e origens africanas (VATIN, 2001). Já dissemos que os “toques” nos indicam regiões geográficas, étnicas, epistêmicas. A história que aprendo com mestres em casas de candomblé, em minhas pesquisas em geral, falam que determinados toques têm referência histórica em populações distintas da África. Os terreiros têm suas ritualísticas, espiritualidades, de acordo com as nações de onde se originam, e cada um tem sua língua própria. Não cabe entrar nos pormenores dos cultos, mas essas casas, atestando

interculturalidade, têm toques que para nkisi em um terreiro servirão para orixás ou voduns em outros e vice versa, apontando os Candomblés como espaços que não negaram as diferenças mas que integraram, educaram, intercambiaram desde o princípio, musicalidades de origens diversas nos cultos de matriz afro para cultivo das espiritualidades.

Desde o fim do século XIX, ao migrarem da Bahia para o Rio de Janeiro muitos baianos fundaram terreiros e reelaboraram também festejos, ranchos que se somaram aos kukumbis, às congadas e folias que já ocorriam no Rio de Janeiro do fim do século XIX. Outro espaço importante para o intercâmbio entre essas pessoas foram os quintais das casas, e aí entram as casas famosas – a mais famosa é a da Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida). Donga, Pinxinguinha, Baiano... que tocavam músicas de elaborações complexas, com identidade marcante, e que participaram diretamente do estabelecimento da indústria fonográfica no Brasil, participantes ativos de espaços de produção da música “artística”, eram também frequentadores, trabalhadores dessas casas e terreiros. Em (CONDURU, 2010, pág 188 e 189) podemos notar então uma grande diversidade de espaços e de grupos formadores dessas músicas.

Devemos ir além do modo tradicional de proposta de escuta europeia, focada apenas no ouvido pois nas fruições de matriz afro, a dança faz parte de como se sente a música. O corpo escuta. Assim as canções populares no Brasil apresentaram padrões rítmicos acentuados, frutos das contribuições de negras e negros, contendo forte apelo ao êxtase corporal.

É difícil equalizar na escrita a quantidade de forças agindo sobre musicistas que participavam daquele universo. Como encaravam essa nova força comercial? Qual sentido em suas vidas? Como lidavam com as forças políticas (Os candomblés por exemplo, foram proibidos)? Qual a força das matrizes culturais nagôs – expressões bantus estavam inclusive dentro dos candomblés nagôs que eram maioria no Rio de Janeiro do início do século XX - e o empenho em seu cultivo? Como ouviam?

Encruzilhadas entre o sagrado e o profano, entre o espiritual e o material, entre a realidade objetiva e a imaginação. Uma das contradições está justamente em observar que, ao mesmo tempo que a montagem de uma indústria fonográfica no Brasil vai fazer com que as negros que trabalham com a música tenham suas energias sugadas por donos das cadeias de edição e distribuição das obras fonográficas, haverá uma comunicação via modos musicais não hegemônicos acontecendo como nunca antes no país, amplificando educações culturais e políticas. Esse momento será marcado por novas formas de sociabilidades, por novos valores,

convergências revelando processos de lutas e conflitos étnicos, estéticos e ideológicos que refletirão diferentes políticas culturais, diferentes apropriações e apreciações dos novos modos de produção.

Hoje, após tantas transformações na indústria e no estado, modos de produção/fruição, clivagens, sínteses, projeções históricas com forte carga de matriz afro permanecem reelaborados e podem ser vivenciados em modos “analógicos” tradicionais ou, passando por diversas matizes, como em produções eletrônicas em permanente diálogo com outras construções musicais afro-americanas. A história da música negra no Brasil é enorme e claro que não somos capazes de dar conta em um ensaio, de toda a complexa história dos movimentos negros na gestação da MPB. Precisamos mesmo é de muita pesquisa com recortes variados, para enriquecermos o debate, alimentando nossas transgressões para superação do racismo estrutural, sistêmico, que se revela inclusive nas formulações epistêmicas, acadêmicas, que exercem pressões em nossas sensibilidades, subjetividades para construções de escutas de mundo.

Referências:

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular*. In COHN, Gabriel (org). *Coleção “Grandes Cientistas Sociais”*. São Paulo. Ática, 1986, p.115-146.

CONDURU, Roberto. *Das casas às roças: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX*, Topoi, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 188, 189

NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular – Belo Horizonte: Autêntica, 2002.*

SANTO, Espírito. *Do Samba ao Funk do Jorjão – Rio de Janeiro, 2016.*

SANTOS, António Carlos dos, *Escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832)* 1a ed. São Paulo, SP, Brasil . Annablume, (c)2009.

SANTOS, Flávio Gonçalves dos. *O movimento portuário de Salvador e as relações comerciais de objetos litúrgicos afro-brasileiros na segunda metade do séc XIX*. In *Portos e cidades: movimentos portuários, atlântico e diáspora africana – Ilhéus: Editus, 2011, p. 179-196*

SANTOS, Marcos dos S. *Perspectivas descoloniais e estudos da música de matriz africana: aproximações possíveis*. 2017



https://www.academia.edu/34529302/Perspectivas_descoloniais_e_os_estudos_da_m%C3%BAsica_de_matriz_africana_aproxima%C3%A7%C3%B5es_poss%C3%ADveis_pesquisa_em_27/12/2017

SANTOS, Marcos dos Santos, *A respeito da música de negros em Salvador: algumas reflexões*. 2016 In

https://www.academia.edu/34529278/A_respeito_da_m%C3%BAsica_de_negros_em_Salvador_algumas_reflex%C3%B5es_pesquisa_em_27/12/2017

VATIN, Xavier. *Música e Transe na Bahia* As nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA, Vol. 3 (2001). in

<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/31>

Pesquisa em 03/01/2018

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira & SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Movimento negro e educação. In: Revista Brasileira de Educação, n.15, set. out. nov. dez. 2000.

GONZALEZ, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92-93, 1988. P. 69-82.