

**ENTRE O SAMBA BRASILEIRO E
O *JAZZ* NORTE-AMERICANO**

Transformações da música
negra no Novo Mundo

Wagner Vallim Filho

Wagner Vallim Filho

Graduação em Produção Cultural

Orientação: Prof. Dr. Guilherme Werlang

**O ENTRE O SAMBA BRASILEIRO E
O *JAZZ* NORTE-AMERICANO**

transformações da música
negra no Novo Mundo

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

2005

Wagner Vallim Filho
Graduação em Produção Cultural

**ENTRE O SAMBA BRASILEIRO E
O *JAZZ* NORTE-AMERICANO**

transformações da música
negra no Novo Mundo

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Guilherme Werlang - Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Wallace de Deus
Universidade Federal Fluminense

Prof. Msc. Francisco Frias
Universidade Federal Fluminense

Niterói, julho de 2005

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	4
PARTE I – REFLEXÕES SOBRE MÚSICA E CONTEXTO SOCIAL	12
PARTE II – O NEGRO BRASILEIRO	17
PARTE III – O CASO NORTE-AMERICANO	41
CONCLUSÃO	62
NOTAS	68
BIBLIOGRAFIA	72

APRESENTAÇÃO

Este trabalho se apresenta como monografia de conclusão do curso de graduação em Produção Cultural, pela Universidade Federal Fluminense; pretendo com ele realizar uma coletânea de observações pessoais sobre desdobramentos musicais decorrentes da escravização e vinda dos negros africanos para terras americanas. É ainda uma análise baseada em experiências pessoais dos autores que figuram na bibliografia deste estudo, visto que não houve propriamente um trabalho de campo, apenas uma pequena vivência num vasto universo musical, que a minha modesta experiência como músico e ouvinte permitiu ao longo dos anos.

Nas linhas que seguem está descrita uma conclusão própria, porém concebida a partir do confronto de alguns pontos de vista diferentes, presentes em dissertações que abordam o pensamento musical ocidental e as origens musicais dos negros africanos. Sendo a América o local onde estes dois elementos diferentes, por vezes antagônicos, entraram em choque, a idéia é estudar os desdobramentos deste contato, em paralelo, reconhecendo semelhanças e discrepâncias, sobretudo no que diz respeito a como isso foi assentado no seio da cultura popular americana.

Desse modo, esta é uma tentativa de reunir conhecimento em torno de novos e antigos dados, culturais e históricos, sobre a saga da experiência musical negra na América, contada a partir das transformações causadas e sofridas por esta música no decorrer das décadas e séculos que se passaram desde sua chegada até a atualidade.

Posso dizer que busco, na música dos descendentes dos negros que vivenciaram a terrível experiência do cativo em uma terra completamente diferente da sua, uma história contada através de *seu* ponto de vista, o que, em minha hipótese, é algo que somente a música poderia expressar.

Introduzindo o tema

A escolha deste tema foi motivada por um questionamento pessoal, uma dúvida alimentada pelo conhecimento prévio de que tanto o samba brasileiro quanto o *jazz* norte-americano se tratam de música afro-descendente. A audição de ambos me fazia perguntar se teriam eles, no entanto, uma raiz negra em comum. Seria possível notar semelhanças, e quais, em dois gêneros musicais tão diferentes?

Estou falando de duas tradições musicais de origem negra, porém uma nos Estados Unidos e outra no Brasil. Considerando uma raiz comum entre as duas tradições para início de trabalho, o problema em relação a elas não é simplesmente determinar coincidências, mas verificar se estas podem ser atribuídas a uma suposta mesma origem. Até que ponto pode-se garantir que semelhanças existentes entre essas duas tradições musicais distintas derivam de um passado africano em comum?

Mesmo conseguindo detectar elementos coincidentes, e as razões que fundamentam traços semelhantes no processo de formação das duas tradições envolvidas, as diferenças são notáveis, como já disse, pela simples audição. É preciso levar essas discrepâncias em consideração – e, principalmente, o que as ocasionou – para que, ainda partindo do princípio que há uma origem comum, seja possível determinar pontos de divergência entre as duas tradições musicais das quais este trabalho fala.

Acho oportuno citar John Blacking no que diz respeito a tradições culturais e como elas dependem das relações entre seus componentes humanos. Segundo ele, “é no contexto dessas relações que se usufrui e se partilha de experiências emocionais”, e ainda “no contexto de relações sociais e de suas emoções correlatas, o fator decisivo na formação de estilo, [...], há de ser o seu contexto social”¹. Se vamos aqui analisar duas tradições musicais desenvolvidas em lugares diferentes, porém de suposta derivação em comum, o contexto social há de ser fator de muita importância para definição dos rumos tomados em cada lugar. No caso dos negros, mais do que isso é preciso saber; como cada sociedade o recebeu e com ele interagiu é a pergunta que fica.

A situação em que os negros foram trazidos para a América é um fator que contribui na resposta para a questão colocada acima. A escravidão que os acompanhou até meados do

século XIX foi responsável por sua vinda e pelo choque entre sua cultura e a dos brancos, euro-descendentes. Desse contato, aliado à visão pré-existente dos brancos sobre os negros, deriva o preconceito – que ainda hoje persiste após mais de cem anos de liberdade negra –, só para citar um exemplo dos efeitos causados por esse choque. O modo como os efeitos, positivos ou negativos, dessa interação foram administrados e a maneira como coexistiram euro e afro-descendentes, em dois lugares e duas sociedades diferentes, parece ser o caminho mais correto a seguir para encontrar a chave para as diferenças entre as duas tradições.

A comparação sobre a qual se estrutura este trabalho pretende verificar a importância da música na interação entre duas matrizes culturais, se assim posso chamar, diferentes, e como essa mistura assume importâncias diferentes, de acordo com a sociedade que cede lugar ao fenômeno do choque entre culturas. Eis aí o problema principal a ser investigado neste trabalho, que toma como exemplo dois países distantes, duas realidades diferentes, em certos pontos até antagônicas, duas maneiras distintas de tratar desse mesmo assunto, uma brasileira, outra norte-americana. Minha hipótese é que, em ambos os panoramas, a música é que melhor representa e melhor documenta essa interação entre negros e brancos. Curioso é que por meio da música os negros deixaram marcas profundas e eternas na cultura de cada país aonde chegaram, mesmo que de formas variadas de um lugar para outro. A música que hoje chega aos nossos ouvidos aponta não somente para essa resistência cultural negra, mas sim para uma influência mútua, criadora de uma diversidade ímpar e que difere a música desenvolvida no Novo Mundo de todas as suas raízes, sejam elas brancas ou negras.

Objetivos específicos

Neste trabalho, o principal objetivo é compreender por quais razões a música foi tão importante enquanto maior prova da interação entre negros e brancos, em contextos sociais aparentemente adversos. *Adversidade* talvez não seja a melhor palavra para a ocasião, visto que dela faço uso por me referir à violência como meio de interação entre os elementos étnico-culturais africanos e europeus. Ao longo do trabalho, veremos que esta interação se deu de uma forma sem precedentes, pela qual duas concepções culturais – e no cerne principal do trabalho, musicais – interagiram produtivamente, e exatamente por isso é tão intrigante.

Na verdade, o estudo do momento histórico e das transformações que foram ocorrendo ao longo dos anos, em ambas as sociedades a serem estudadas, tem a função de verificar o quão importante foi a música para que tais mudanças acontecessem, partindo da premissa de que ela foi o mais importante fator cultural e que não apenas permitiu, mas trabalhou para que tudo ocorresse, e que sem ela, tais mudanças teriam sido, no mínimo, mais difíceis.

Objetivos gerais

Este trabalho é também uma tentativa de desmistificar a necessidade da perspectiva ocidental sobre qualquer música para que esta possa ter seu valor reconhecido e ressaltar o caráter único da hibridização musical que se fez, na América, em decorrência da vinda do negro como cativo. Um contexto único como tal gerou consequência única, sem igual ou precedente na história da música popular contemporânea, sendo os dois lados confrontados igualmente importantes a partir do momento em que caminharam juntos, o negro e o branco, construindo a tradição musical popular americana.

Acerca dessa mistura de elementos, este trabalho pretende mostrar a importância de cada um dos lados na história e como o equilíbrio destes se manteve desde o início até a atualidade. Que face assumiu cada um deles em determinados momentos, em cada uma das localidades anunciadas. Em que medida esse equilíbrio se alterou em função de sua aceitação em meio à cultura popular brasileira e norte-americana, partindo da hipótese

peçoal de que a música assumiu, entre outros indicadores sócio-culturais, o papel de principal fator na qual essa interação se manifestou.

Justificativa

Ao fazer uso especialmente de dois casos, Brasil e Estados Unidos, não estou afirmando acreditar que a musicalidade dos negros não tenha tido maior alcance na América. Muito pelo contrário, por considerar essa área de influência tremendamente grande é que me detive em somente duas localidades, pretendendo, a partir desse confronto, atingir os objetivos acima anunciados.

Escolhi estas duas localidades também por constatar que a música oriunda de ambas é mais próxima da minha experiência como ouvinte, a saber, samba, choro, assim como blues e jazz, principalmente.

Acredito na relevância deste trabalho por ser uma tentativa de investigar o que se perdeu e, principalmente, o que se ganhou com as fusões que se realizaram em dados momentos da história de cada um dos lugares escolhidos; arriscaria inclusive dizer que o termo “fusão” seria bem substituído por “reprodução”, como se do cruzamento de duas concepções musicais resultassem gêneros musicais híbridos, nem exatamente negros, nem mesmo estritamente brancos. O certo é que nenhum dos dois lados saiu ileso, e a cultura nacional, tanto aqui como lá, saiu ganhando, enriqueceu e se tornou mais abrangente.

Método de abordagem

Para uma comparação eficiente entre os casos já anunciados de Brasil e Estados Unidos, creio que seja necessária a visão inicial de cada um dos panoramas enfrentados pelo negro, primeiro em um lugar, depois em outro. Depois desse primeiro momento, serão descritos acontecimentos que sustentem ou neguem minhas hipóteses iniciais, em direção a meus objetivos.

Julgo necessário vislumbrar isoladamente cada caso, porém tendo sempre em mente a possibilidade de encontrar algo em comum onde supostamente não haveria ou diferenças onde antes julgava haver identidade. Ao confrontar as duas análises, a intenção deste trabalho não é simplesmente enumerar coincidências e discrepâncias, e sim verificar o significado delas em cada contexto para, além disso, estabelecer a importância de cada fato e sua projeção em relação à origem do problema – o advento da escravidão, comum aos dois casos – e, principalmente, a seus desdobramentos e à atualidade.

Será necessário explicitar alguns pormenores da situação do negro, em cada região, incluindo as condições de trabalho, sua relação com as camadas populares e com as classes dominantes, e verificar o que esses fatores têm a ver com sua performance musical, com sua maneira de compor, com seu canto, resumindo, com a maneira com que também o negro reagia ao *contato* com o branco, gerador de uma realidade de tantas proibições e obrigações, no trabalho e no lazer – que neste trabalho, no entanto, não podem ser encaradas como prejudiciais do ponto de vista músico-cultural; tais restrições devem ser enxergadas como influenciadoras, portanto *criadoras*, de contextos únicos, diferenciadores de outras experiências artístico-culturais existentes.

Ao concluir a descrição dos casos, imagino que já estejam traçadas as linhas com as quais pretendo delinear a conclusão deste trabalho, a partir de relatos sobre os primeiros contatos entre africanos e brancos, a atualidade desta relação e as primeiras manifestações musicais negras, refletidas nos primórdios de gêneros musicais que hoje conhecemos como de origem afro-americana, tanto no Brasil como nos Estados Unidos. Não tenho a intenção de procurar apenas por traços originais da música africana, conservados na música atual, mas sim de fazer um apanhado geral de como o negro influenciou a música ocidental e de

que maneira essa influência foi reconhecida, na música brasileira e norte-americana, documentando a mútua influência de brancos e negros nas terras do Novo Mundo.

PARTE I – REFLEXÕES SOBRE MÚSICA E CONTEXTO SOCIAL

Antes de me aprofundar na introdução do elemento africano no continente americano e nas peculiaridades do contato entre negros e brancos no Brasil e nos Estados Unidos, farei uma breve abordagem geral sobre a música – aspecto dessa interação cultural que constitui a especialidade de meu trabalho – buscando na generalidade explicações para o que veremos nas particularidades de cada caso, em seguida.

Tudo o que se faz em música, seja lá em qual parte do mundo ou sob que perspectiva sócio-cultural ou pessoal, é um ato humano de se apropriar dos sons que na natureza já existem, ou seja, música nada mais é do que a humanização do som, pensamento este melhor sintetizado nas palavras de John Blacking: “Música é som humanamente organizado”. Mantendo este raciocínio, o que poderia então explicar o *estranhamento* musical decorrente de uma situação de choque cultural, como o ocasionado pelo contato entre o negro africano e o branco de origem européia no Novo Mundo, tendo em consideração a musicalidade como um bem comum a *toda* a humanidade?

Em um infinito universo de possibilidades sonoras, toda e qualquer reorganização dos sons perpetrada pelo homem pode ser considerada música. Uma estimativa inicial já é capaz de conter um imenso número de maneiras em que os sons podem ser organizados, o que nos dá uma boa razão para a existência de uma grande variedade de sonoridades, pelas quais a música de cada tradição cultural é caracterizada. De acordo com Blacking, a unidade de uma tradição cultural é garantida pela maneira como seus componentes humanos se relacionam uns com os outros, pois no contexto dessas relações é que se partilha de experiências emocionais e se definem padrões culturais de expressão. As distinções entre os modos pelos quais cada sociedade, em particular, reorganiza os sons seriam então causadas por padrões culturais de expressão adquiridos no contexto de relações sociais específico a cada tradição cultural. Ainda segundo Blacking, “como esses padrões são adquiridos sempre através e no contexto de relações sociais [...], o fator decisivo na formação de estilo [...] há de ser o seu contexto social”².

Considerando que os membros de cada sociedade reorganizem os sons de maneira peculiar, própria ao *seu* contexto social, podemos aceitar que haja reais diferenças entre

tradições culturais, em seu aspecto musical, nesse caso. No entanto, para explicar o choque entre duas delas, como é o caso deste trabalho, é preciso ainda levar em conta as reações geradas pelo contato.

Segundo o musicólogo Carlos Sandroni, o ouvido humano tende a rejeitar ou reinterpretar informações excessivamente diferentes de seus padrões habituais de expressão³. O não-reconhecimento desses padrões implica na *rejeição* ou na *reinterpretação* das formas geradas em função de padrões de expressão que dizem respeito a uma outra tradição cultural. No pensamento de Blacking, a “forma” é criação da mente humana em correspondência a padrões culturais de expressão adquiridos em *sua* experiência social, sendo o gozo artístico baseado essencialmente na reação de nossas mentes à forma, como afirma Franz Boas⁴; se não a reconhece, o ser humano a estranha.

Por outro lado, quando o contato entre membros de tradições culturais diferentes dá início a um relacionamento interativo entre eles, temos a formação de um novo contexto de relações sociais, o que pode significar a aquisição e adaptação de padrões de expressão exógenos por ambas as partes, dando origem a uma nova tradição cultural. É justamente o que aconteceu, entre brancos e negros, no continente americano.

O negro e sua música no Novo Mundo

A construção do contexto de relações sociais entre negros e brancos, no continente americano, foi profundamente influenciada pelo fator *escravidão*. Le Roi Jones afirma que muitos negros já sabiam o que era ser escravo na África, embora o mesmo autor ressalte que a experiência era muito diferente da que eles viriam a enfrentar depois, na América:

“Se [...] um africano nativo da costa da Guiné é vendido ou escravizado por um africano de outra tribo, lá existe, ao menos, a noção de que aquilo que o vencedor do combate reduziu à condição de cativo é um homem – outro ser humano. [...] Todavia, o africano que tivesse o infortúnio de se encontrar dentro de um navio cargueiro, rumando para o Novo Mundo não era ao menos considerado membro da raça humana”⁵.

Além do estranhamento inicial, causado pelo choque entre padrões culturais de expressão distintos, como prevê a afirmação de Sandroni, o negro teve de enfrentar, a partir

de sua chegada, a discriminação por parte do branco e a situação de inferioridade que lhe era atribuída. Para a maioria dos membros das sociedades anfitriãs, a principal característica de um escravo era seu *status* de não-humanidade, e assim, suas manifestações eram muitas vezes vistas também com desdém, inclusive sua música:

“Por que razão, selvagens, que nunca desenvolveram arte musical, ou qualquer outra, podem ser considerados dotados de sensibilidade estética mais refinada do que a de povos que cultivaram música por séculos, ultrapassa meu pobre poder de compreensão”.⁶

H. E. Krehbiel, *Afro-American Folksongs* (New York, G. Schirmer, 1914), p.73.

Há ainda relatos como o do músico Albert Friedenthal, que viajou pela América Latina durante o século XIX, que sugerem uma curiosidade despertada nos brancos por essas manifestações, exatamente pelas características que mais remetiam à selvageria:

“Todos os dias, em suas horas de repouso, eles [os brancos] tinham ocasião de ver as danças, em parte sensuais, em parte grotescas e selvagens dos escravos negros, e de ouvir-lhes as canções típicas [...] A isso se juntavam os estranhos instrumentos de percussão, os quais, marcando o ritmo, produziam um efeito quase fantástico”.⁷

Albert Friedenthal, *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas*, pág. 95

* * *

Devido à condição inicial de escravo, situação que perdurou até fins do século XIX, a figura e os costumes do negro foram constantemente associados ao atraso e ao rudimentar, seja no contexto social brasileiro ou norte-americano, enquanto a idéia de progresso era atribuída à participação do branco nas hibridizações resultantes do diálogo entre as duas tradições culturais. Esse diálogo foi orientado majoritariamente pelas impressões dos euro-descendentes sobre os africanos e sua cultura considerada primitiva, pois por mais que aos poucos o contato entre as duas culturas estabelecesse uma interação, o negro adentrou, em condição desfavorável, um contexto social já existente e baseado na tradição cultural ocidental.

A própria noção de *primitivismo* deriva da visão etnocêntrica que a cultura ocidental mantém sobre tudo aquilo que não se cria conforme os padrões culturais de expressão nela vigentes, garantindo para si, desse modo, o signo da civilidade. Brasileiros e norte-

americanos reagiram de maneira diferente ao contato com as manifestações primitivas do negro, ainda que supostamente agissem conforme os mesmos padrões culturais ocidentais.

A proibição do toque dos tambores africanos é um exemplo da atitude norte-americana com relação à música dos escravos. De acordo com Jones, os tambores haviam sido banidos de algumas partes dos Estados Unidos:

“Onde o uso de tambores africanos era estritamente proibido, outros dispositivos percussivos tiveram de ser encontrados ou inventados, como os barris de óleo vazios que levaram ao surgimento das *steel bands*, encontradas nos países insulares da América Central. Ou a utilização de tigelas de metal viradas de cabeça para baixo, sustentada por outra bacia igual e que soava, quando percutida, como um grande tambor africano, oco e feito de madeira. O modo que o negro encontrava nestas partes do ocidente era adaptação e reinterpretação”.⁸

No Brasil, por outro lado, a procura de Mário de Andrade por um caráter definidor de nacionalidade no folclore, encontrou na valorização de manifestações musicais primitivas do negro brasileiro um pilar importante, que, baseado na idéia de mestiçagem como característica da identidade brasileira, defendida por Gilberto Freyre, adaptou-se a padrões musicais europeus e assim constituiu uma identidade que privilegiasse tanto a sua influência negra quanto a branca, e afastasse enfim a *unilateralidade* – que significaria a definição de brasilidade pela valorização de um único elemento – temida e classificada por Andrade de “antibrasileira”⁹.

* * *

Contrapondo as duas atitudes, a brasileira e a norte-americana, percebo que tanto uma quanto a outra podem ser consideradas atos civilizadores. No exemplo norte-americano, a proibição do uso da percussão nativa – usada, entre outros, em rituais religiosos e também considerada possível sinalizadora para revoltas entre os escravos¹⁰ – reprime padrões culturais de expressão africanos, considerados primitivos; a necessidade de adaptação de outros utensílios para continuar a se produzir música representa a aquisição de um padrão cultural de expressão, pela influência do branco. No caso brasileiro, a valorização do elemento primitivo só se dá perante sua associação a padrões ocidentais de expressão, modernizadores do que ainda é considerado símbolo de atraso, nesse caso, o negro. No Brasil, essa ação é justificada pela característica mestiça do povo brasileiro

defendida por Freyre, na qual o que é legitimamente nacional deve passar pela “valorização das cantigas negras, [...], misturadas a restos de fados [portugueses], [que] são talvez a melhor coisa do Brasil”¹¹; a restrição aos tambores negros nos Estados Unidos, aliada à catequese dos escravos em ensinamentos e valores cristãos – que será abordada logo mais – é justificada pela prevenção ao clamor por divindades africanas, sendo as crenças negras consideradas pagãs e inferiores. Nas duas situações, portanto, o elemento negro é sinônimo de retardo, enquanto o branco é modernizador.

* * *

Por outro lado, seja pela repressão ou pela valorização de padrões culturais introduzidos pela experiência africana no Novo Mundo, verifico a formação de contextos distintos de relações sociais entre negros e brancos, no Brasil e nos Estados Unidos, dando origem a novas tradições culturais resultantes dessa interação. *Como* essas tradições se formaram, ao longo dos anos, e como foram expressas através da *música* é o que veremos em seguida.

Neste capítulo, procurarei descrever um pouco do contexto social brasileiro e como o negro se adaptou ou de certa forma alterou o meio para o qual veio. Faço um histórico buscando reconhecer no passado as sementes do que enxergo na música afro-brasileira da atualidade. Seguindo essa trilha, encontro uma passagem na qual Gérard Béhague afirma que “as tradições negras do Novo Mundo são melhor representadas no Brasil pelo estado da Bahia”¹², indicando uma importante localidade para seguirmos a trilha da música negra no Brasil. Daí até a consagração do samba, já considerado *carioca*, como música nacional por excelência, no século XX, muito aconteceu e é possível que esteja tudo relatado no canto e na música dos escravos e de seus descendentes, ao longo dos anos, e que a sua situação atual nos tenha muito a dizer sobre essa história.

Falando em samba, o termo em si remete a muitas referências diferentes. A maioria delas diz respeito à música africana, ou aos negros. A mais importante, porém, segundo Carlos Sandroni, está na Enciclopédia da Música Brasileira, no verbete *samba*:

“[O] verbete samba [...] remete mais uma vez ao universo afro-americano: [...] faz proceder a palavra ‘do quimbundo *semba*’, que significaria ‘umbigada’. A ‘umbigada’ é o gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos, e que tem uma função precisa no desenrolar de certas danças [...]; sua ocorrência foi registrada inúmeras vezes nas danças dos negros brasileiros”¹³.

Este gesto, a “umbigada”, tão significativo nas danças do negro, e em torno do qual grande parte delas se organiza, basicamente, está registrado, desde o século passado, tanto no Brasil como na África. Sandroni fala ainda de uma roda formada por negros, na qual “um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente até escolher um participante do sexo oposto para substituí-lo (os dois podem executar uma coreografia – de par separado – antes que o primeiro se reintegre ao círculo). Todos os participantes batem palmas e repetem um curto refrão, em resposta ao canto improvisado de um solista. [...] A umbigada é o gesto pelo qual um dançarino designa aquele que irá substituí-lo”¹⁴.

Creio que, a partir das afirmações dos autores de estudos sobre música afro-brasileira, seja possível perceber que *samba*, assim como *batuque*, são palavras comumente usadas para designar festejos de negros, de um modo geral. No entanto, nos permite fazer

associações entre os primeiros padrões rítmicos desenvolvidos por negros aqui no Brasil – e que não raro eram chamados, pelos brancos, por termos cujo significado era algo de baixo calão, vulgar, mundano e profano, por serem creditados aos escravos –, e a música dos negros que, já no século XX, tendo se mudado para os centros urbanos e, principalmente na Cidade Nova, no Rio de Janeiro, estavam desenvolvendo algo bem mais próximo do que hoje chamamos de *samba*.

Samba Baiano x Samba Carioca

Quanto ao samba carioca, não muito tenho a declarar no momento. No Rio de Janeiro, o samba cresceu, dentro e para além da cultura nacional. Há relatos que apontam para uma dança de mesmo nome, existente na Bahia, da qual provavelmente descende o que hoje chamamos de samba. O samba baiano é o “samba de umbigada”, de roda, sem registro oficial que não sejam relatos de pesquisadores sobre a influência do negro no folclore brasileiro, como descreve Guilherme de Melo, em 1906:

“[Na Bahia chama-se ‘samba’ o que] no Rio de Janeiro se denominava ‘chiba’, no Estado de Minas, ‘cateretê’ [...]. [Trata-se de uma] dança de roda, ao ar livre, em que por instrumentos entram o violão, a viola de arame, o cavaquinho, sob a toada dos quais se canta e se sapateia ao ritmar das palavras, dos pratos e dos pandeiros”.¹⁵

Novamente, o significado da palavra *samba* não nos dá uma direção precisa, apenas aponta para uma manifestação que é, pelos brancos, considerada “coisa de negro”, e nesse caso, também representava algo proveniente de áreas rurais. Certamente não foi esse samba, praticado em rodas de negros, que veio a ser considerado a expressão máxima da música brasileira; torno a frisar que a palavra *samba* foi associada a diversos gêneros musicais, contemporâneos ou anteriores à música por ela nomeada. O próprio samba baiano, que no Rio tinha outro nome, está entre as manifestações musicais que convergiram para o que se conhece como samba, hoje em dia. Essa transformação será abordada mais ao fim deste capítulo, no tópico que fala especialmente da definição do samba, como estilo musical, no Rio de Janeiro.

E se hoje o samba é tido como representante do que é brasileiro, tanto musical quanto culturalmente, é preciso relembrar um episódio de sua história, passado no Rio de Janeiro em 1926, no qual as muitas ocasiões em que os negros e os brancos interagiram no curso da história foram coroadas na forma do samba.

O tal encontro é descrito por Hermano Vianna como uma noitada pouco lembrada, mas ainda assim “uma alegoria, no sentido carnavalesco da palavra, da ‘invenção de uma tradição’, aquela do Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade”¹⁶. No encontro estavam presentes ilustres representantes da elite cultural brasileira, como Luciano Gallet, Villa-Lobos, Prudente de Moraes Neto e Sérgio Buarque de Hollanda, além de, naturalmente, Gilberto Freyre, especialmente vindo ao Rio para este encontro, com os “bambas” do samba, Pixinguinha, Patrício Teixeira e Donga, aos quais Freyre chama de “brasileiríssimos”.

Em outro relato presente no texto de Vianna, Freyre comenta sobre a noitada:

“Ontem, com alguns amigos – Prudente e Sérgio – passei uma noite que quase ficou de manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, tocar em flauta coisas suas de Carnaval, com Donga, outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício a cantar. Grande noite cariocamente brasileira”.¹⁷

Ao classificar a noite como “cariocamente brasileira” o conhecido regionalista dá indícios de que, assim como o Brasil, já está envolvido pelas características do samba carioca, bastante modificado desde suas origens, e que passa a responder pelo título de nacional, brasileiro. Na visão de Vianna, “no movimento de valorização do negro, na conquista da sinceridade, a música popular seria um elemento fundamental”¹⁸. O encontro realizado entre músicos afro-descendentes que estavam, naquele momento, desenvolvendo um novo e contagiante gênero musical, e intelectuais de formação e renome internacionais, é uma perfeita alegoria do que se verá no texto que segue: a cultura popular brasileira, com fortes raízes africanas, um símbolo da nossa mestiçagem, sendo aceita pela elite cultural brasileira e por ela sendo considerada um ícone da identidade nacional, sustentada pela mesma idéia de miscigenação defendida por Freyre. Nessa época, o samba já havia caído há muito tempo no gosto do povo, independente da opinião de intelectuais que assistiam a tudo isso de fora.

Gêneros de música negra no Brasil

Há tantos gêneros de música afro-brasileira que talvez seja impossível enumerar todas as variações musicais que o negro sofreu, em contato com a prática musical ocidental. Maracatus, jongos, vissungos, taieiras, têm inegável presença musical negra, mas não seriam os mesmos na África, sem a vinda do africano escravizado para o Brasil. Da chegada do primeiro navio negreiro à costa brasileira até a introdução de um ritmo negro nos bailes da aristocracia na capital Rio de Janeiro muito se passou, e sobre cada momento, a música do negro tem algo a dizer.

De início, é apropriado ter em mente que a escravidão era mais presente em zonas rurais, e sua abolição representou o momento de êxodo rural dos negros, que adentraram as cidades logicamente levando com eles sua música. Essa experiência certamente modificou a música daqueles negros que migraram da roça para o centro urbano. Antes mesmo de sua liberdade, já era notável a oposição entre a “dança do samba”, considerada sinal de atraso tipicamente rural, e os ritmos tocados à boa sociedade, em comparação feita em jornais da época:

“[O jornal falava] da ‘dança do samba’, referida como diversão da gente da roça, por contraste com a da capital, que dançava, além do minueto [...] o ‘belo *landum* chorado’. Já haveria pois, em meados do século XIX, uma versão do lundu perfeitamente urbanizada e aceita pela ‘boa sociedade’, enquanto o samba era signo do atraso rural”.¹⁹

É interessante observar como gradualmente a música do negro vai se transformando ao sabor das circunstâncias, e aos poucos vai deixando para trás o “atraso rural” para se tornar *brasileira*. É como se resíduos de suas experiências no Novo Mundo se juntassem para ir formando uma nova música, e aí se incluem a sua ocidentalização, o encaixe em compassos, geralmente binários, a notação, o registro em partituras, etc., todos parte de uma herança européia. Vejamos bem, se o negro tivesse permanecido musicalmente hermético, fechado a influências exteriores, sejam elas musicais, líricas ou verbais, o que teríamos seria música africana, e não brasileira. O referido *lundu* era uma dança relatada como de origem negra, mas que, modificado, adentrou os salões da capital e já era aceito pela “boa sociedade” em meados do século XIX. Quais serão as relações que guardam esse e outros gêneros afro-brasileiros, como o maxixe e o choro, com o mais famoso deles, o samba?

Lundus e Maxixes – Adentrando os salões

Sobre o *Lundu* há relatos desde 1780, que o apontam como uma dança popular, ou um gênero de canção de salão, ou mesmo de um tipo de canção folclórica. Algumas das mais importantes referências tratam dele como música para dança em grupos:

“Lundu: Dança de origem afro-negra, trazida pelos escravos Bantos da região da Angola e do Congo”.²⁰

“O lundu [...], descendente direto do batuque africano, foi a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão”.²¹

Mozart de Araújo, *A modinha e o lundu no século XVIII* (São Paulo, Ricordi, 1963), pág. 11

Apesar destas duas últimas referências, o lundu não pode ser considerado exclusivamente de origem negra, pois os registros existentes estão em forma de partitura, e a introdução de instrumentos como piano e violão provavelmente diluíram a vertente negra; trata-se, pois, de uma música já híbrida como ficou conhecida. Com a escassa documentação sobre esse gênero musical, alguns caminhos apontados por autores como Tinhorão e Mozart de Araújo, são:

“Modinha e lundu eram criações populares da gente branca e mestiça dos principais centros urbanos do Brasil [...] divulgadas em Portugal por Domingos Caldas Barbosa”.²²

José Ramos Tinhorão, *Os sons dos negros no Brasil* (São Paulo, Art, 1988), pág. 91

“No bojo de sua viola o nosso Caldas levou para a metrópole portuguesa a primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro – o lundu e a modinha”.²³

Mozart de Araújo, *op.cit.*, pág. 46

Podemos perceber duas coisas: uma é que o lundu e a modinha, outro gênero até agora não mencionado, são contemporâneos e associados um ao outro. A outra é que Domingos Caldas Barbosa é uma personagem que merece atenção especial.

* * *

Padre, mulato, Caldas Barbosa foi para Lisboa com cerca de 32 anos. É considerado pelos historiadores da música popular brasileira o “estilizador e divulgador da modinha”²⁴, como coloca Hermano Vianna. O autor ainda cita Tinhorão, que descreve a modinha como “a maneira brasileira, inventada principalmente por mulatos das camadas populares, de se tocar as modas [...] portuguesas”. Embora não fosse musicalmente erudito, Caldas Barbosa tinha contato com a canção popular brasileira, e essa era sua formação musical. Em sua obra, *Viola de Lereño*, estão presentes seis poemas chamados de lundus, nos quais termos como “iaia”, “nhanhazinha” e “sinhá”, sabidamente tratamentos dos escravos perante suas senhoras, além de outras palavras do vocabulário próprio dos negros, aparecem. Alusões a castigo físico esclarecem a temática dos versos:

Chegar aos pés de Iaiá
Ouvir chamar preguiçoso
Levar um bofetãozinho
É bem bom, é bem gostoso²⁵

[Caldas Barbosa, *Viola de Lereño*, vol. II, pág 36]

Embora fossem inicialmente chamados de “cantigas” pelo próprio autor, passaram a ser chamados de lundus em edições posteriores, e o assunto abordado nas letras não nega a influência do universo negro em sua composição.

Já em 1775, as modinhas e os lundus de Barbosa faziam sucesso nos salões aristocráticos de Lisboa. Inicialmente repelida por alguns poetas portugueses, foi influência para compositores da metrópole, que a ela deram uma roupagem mais européia, com elementos de operetas, herança dos estudos musicais dos portugueses na Itália. Nesse formato, a modinha e o lundu populares voltaram ao Brasil, já “europeizados”, com a corte de D. João VI, em 1808. Aqui, passam a influenciar os músicos brasileiros, sendo, segundo Freyre, “um agente musical de unificação brasileira, cantada [...] por uns ao som do piano, no interior das casas nobres e burguesas; por outros, ao som do violão, ao sereno ou à porta até de palhoças”²⁶. De acordo com esta afirmação, as modinhas e lundus eram tocados tanto em bailes burgueses como por gente mais humilde, como sugere a descrição citada por Vianna.

Mário de Andrade fala da resistência oferecida pela sociedade brasileira às manifestações artísticas do negro e de como esses dois universos “impermeáveis”, não teriam

se misturado se não fosse pela “comicidade, a caçoadá, o sorriso, [os quais eram] disfarce psicossocial que permitia a difusão [do lundu] nas classes dominantes. [...] A mulata principiava, e a negra e o negro, sendo literariamente consentidos nas classes da alta e da pequena burguesia [...], mas [...] o lundu retirava deles qualquer dor e qualquer drama [...]. É um fenômeno idêntico ao aparecimento itálico da *opera buffa*, em que o personagem do povo foi consentido dentro da aristocracia da ópera [...], mas consentido pela comicidade”²⁷.

Tendo aberto caminho para a entrada do lundu no mundo do branco, da alta sociedade, o humor abrandava nas letras qualquer indício de insatisfação que pudesse ser demonstrado pelo negro. A personagem “negrinho”, que serve e diverte a “sinhá”, representa o negro alegre, brincalhão, o que já antecipa o texto carnavalesco em muito tempo – estamos falando do século XIX. É uma espécie de sátira, que denuncia até mesmo certo desdém, do branco pela situação do negro no Brasil. Como veremos mais adiante neste trabalho, o caso norte-americano tem o exemplo dos *minstrels*, que fizeram uso da comicidade para a introdução do elemento negro na canção folclórica de seu país. Nesse caso, no entanto, os músicos eram brancos integrantes da massa popular, “caipiras”, portanto o humor era provavelmente uma forma de ridicularizar sua própria situação de pobreza e insalubridade, próximas à do negro, ao contrário do caso brasileiro, onde a ascensão do elemento negro se daria sempre pelo seu relacionamento com a elite branca, como vimos na popularização da modinha, familiarizada a elementos europeus, e como veremos no caso do samba estilizado no Rio de Janeiro, logo mais.

Segundo Mário de Andrade, o lundu seria “a porta enfrestada do texto cantando [...] os amores desonestos [entre escravos e senhores]”²⁸, ou seja, estaria documentando o relacionamento entre brancos de posse e negros, que deu origem ao que seria futuramente considerado brasileiro por excelência: a mestiçagem exaltada por Freyre e uma série de outros intelectuais que “inventaram” a tradição cultural brasileira, representada, segundo essa tradição, pelo samba como melhor definidor de nacionalidade.

Quanto ao aspecto musical, e não literário, da música lundu, à existência de sínopes, nas canções registradas como representantes desse gênero, se tributa a associação com o Brasil, com o negro e o popular. Esse fenômeno rítmico e melódico pode ser associado ao estilo “vulgar” da modinha brasileira, bem como à tradição musical negra na América.

Trechos de lundus, com a presença da síncope característica:

ex. 1:



ex. 2:



ex. 3:



Figura característica da síncope



Autores como Mário de Andrade atribuem ao negro a “sincopação” na música do Novo Mundo, e ainda, a um tipo característico desse fenômeno rítmico, a definição de música brasileira:

“[...] a sincopa vem copiosamente sistematizada. [...] Está claro que não afirmo que estes sejam processos exclusivamente brasileiros de sincopação, mas ninguém discutirá, creio, que são ritmos caracteristicamente nacionais, e mesmo particularmente nossos, dentro da sincopação negrizante de toda a América atlântica, dos Estados Unidos à Argentina. Assim, não há dúvida possível que certas constâncias bem caracteristicamente brasileiras de sincopação popular já existiam nos tempos de Cândido Inácio da Silva”.²⁹

Andrade deduz, a partir da observação de padrões de síncopes nas partituras de outro compositor – contemporâneo de Caldas Barbosa e também mulato –, Cândido Inácio, a ligação e o convívio deste com camadas populares, cujos membros praticavam padrões rítmicos cujas adaptações às pautas dos lundus dos compositores se davam na forma da *síncope* característica. Frequentemente, o musicólogo chama atenção para a presença desta figura rítmica na música do autor mencionado, por considerá-la própria da execução musical do brasileiro. As síncopes presentes em suas obras seriam reflexos de “hábitos [já] correntes na música popular brasileira”³⁰, como afirma Sandroni. Na verdade, supondo a condição de mestiço, *mulato* para ser mais exato, do compositor, Mário de Andrade culpa a “espontaneidade do sangue e do convívio” pela “grande quantidade e variedade de síncopes”³¹ presentes na obra de Silva. Mais do que um *africanismo*, esse padrão rítmico tão distinto, é considerado um *brasileirismo* na música. Servirá também para diferenciar – na música de baile – o que tem procedência diretamente européia do que sofreu influência da música negra, e tornou-se música brasileira.

Mas o lundu não foi o único ritmo afro-descendente a ser dançado pela alta sociedade. Estou falando do maxixe.

“Bailes característicos da Cidade Nova, os *assustados ou sambas*, eram, então, propriedade de um grupo sacudido, desempenado, que guardou no modesto anonimato a glória dessa invenção [...]. Era por esses grupos rebarbativos que o maxixe aparecia a princípio [...] e vós todos, homens sisudos de agora, que transitastes pela via juvenil dos folguedos cariocas, ao ouvirdes hoje um desses musicares trepidantes, sentireis nas pernas o formigueiro saudoso dos bons tempos em que, pela calada da noite, íeis folgar disfarçadamente nos sambas da Cidade Nova”.³²

Raul Pederneiras, em artigo do ano de 1906

Se o lundu era originalmente rural, o maxixe desde o início é considerado uma dança, popular e urbana, além de carioca; pertencente a minorias que o praticavam sorrateiramente num bairro de fama tão ruim quanto a do gênero, era classificada como *vulgar*. O local, Cidade Nova, era considerado o bairro dos divertimentos suspeitos, onde surgiu o maxixe. Divertimentos esses que como a dança, só eram tolerados pela boa gente nos clubes carnavalescos e teatro de variedades da época. Tempo em que o carnaval era “um pouco” diferente do que conhecemos hoje.

Não eram as classes populares as responsáveis pelas mais importantes manifestações carnavalescas no início do século. As agremiações carnavalescas de então eram, entre outras,

o Clube dos Democráticos e Os Estudantes de Heidelberg. Este último era representado por jovens de boa família, que cursavam medicina ou eram empregados públicos, além de alguns comerciantes de boa posição financeira e social. Seus bailes eram anunciados como no exemplo “É hoje, ó rapaziada, estudantes heidelberguenses, o dia do segundo samba!”³³, do dia 27 de janeiro de 1876.

Há um fato curioso a ser comentado sobre esse anúncio: seriam estes os futuros “*homens sisudos [que transitavam] pela via juvenil dos folguedos cariocas*” dos quais falava Pederneiras, alertando-os de que um dia sentiriam falta dos tempos em que “[iam] *folgar disfarçadamente nos sambas da Cidade Nova*”? Para Sandroni, sim, pois o anúncio denuncia que os integrantes da agremiação já conheciam o maxixe de incursões noturnas à Cidade Nova, e os bailes seriam tentativas de reviver um pouco destas noites.

Tais agremiações foram responsáveis por introduzir, por serem mais permissivos, este tipo de dança considerada “indecente” na sociedade burguesa. O maxixe era descendente do lundu, mas apresentava algumas diferenças básicas. Sobre essa derivação, Sandroni menciona a palavra de Heitor Villa-Lobos, que teria dito que “o maxixe tomou esse nome emprestado dum sujeito apelidado ‘Maxixe’, que num carnaval, na sociedade ‘Os Estudantes de Heidelberg’, dançou o lundu numa maneira nova”³⁴. Ao tomarem contato com essa nova forma de dançar o já previamente conhecido lundu, os jovens integrantes do grupo citado a teriam levado para os bailes carnavalescos.

Mas que diferenças eram essas? O que dava esse toque de “vulgaridade” à dança do maxixe, que na do lundu já passava despercebida, por já estar incorporada à prática burguesa? Notemos que na maioria das referências que usarei, o aspecto musical, rítmico ou melódico não será levado em consideração, e sim o aspecto da dança. Provavelmente o uso de síncopes características continuava tão freqüente, ou até mais, que no lundu, o que já bastaria, aos intelectuais da época, para classificar a música que embalava a tal dança de afro-descendente, e isto é o que interessa a este trabalho.

Quanto à organização formal da dança, no lundu todos os participantes formam uma roda e participam da música, marcando o ritmo com palmas e cantos, e os próprios músicos fazem parte dessa roda. Um par de cada vez dança no centro da roda. No caso do maxixe, todos os pares dançam ao mesmo tempo e os músicos ficam de fora da “roda”, que é posteriormente desintegrada em favor de um espaço de “salão de baile”. Nem os

dançarinos cantam, como era no lundu, e a música é instrumental. Essa descrição está no livro de Sandroni, que tenho citado, o qual ainda completa: “O maxixe era uma dança moderna, urbana [...]; o lundu deitava raízes no mundo rural e no passado colonial brasileiro”.³⁵

Continuando a apontar as diferenças, a disposição do par, nas duas danças também é marcante divergência; enquanto no lundu o par dança separado, o maxixe é dança de par enlaçado. É importante relacionar esse contraste com a colocação do fim do parágrafo anterior pelo seguinte fato: as danças de par enlaçado eram novidades modernas, e foram logo adotadas pelas famílias mais abastadas das capitais brasileiras. Naquela época, esse tipo de dança era representado pela valsa e pela polca, que, trazidas da Europa, logo foram vistas com bons olhos pela sociedade urbana. No interior, porém, custaram a ser aceitas, por serem consideradas imorais, devido ao contato dos pares. Sandroni recorre a romances de época para colher opiniões sobre esse “atraso” do povo interiorano em relação ao das grandes cidades:

“Os matutos não eram bastante useiros nas *figuradas* [nome que se costuma relacionar a danças como a polca, em menção clara aos modernos bailes da alta sociedade imperial], que até levavam à boa conta. Diz-se que, na festa do ano anterior, um deles chegou-se a um cavalheiro com quem sua filha estava estropiando uma polca, e lhe disse formalmente: – Desgrude-se, moço! – e, como foi grande o pasmo, foi muita a aprovação do ato moralizador [...]”.³⁶

Manoel de Oliveira Paiva, *D. Guidinha do Poço* (1891)

Nos bailes de fins do século XIX, valsas e polcas eram a ordem; por isso, a dança enlaçada estava *na moda* nas cidades. O maxixe, ao contrário do lundu popular, do samba e do batuque, se encaixava nessa categoria. A essa altura, o lundu, em sua vertente urbana, já era dança perfeitamente burguesa, música composta em moldes europeus, mas trazendo consigo a marcação rítmica que denunciava ainda algum vestígio de “negritude”. Uma perfeita imagem desta dança originalmente *negra*, adotada como ritmo *brasileiro*, e sendo praticada pela burguesia, está em um trecho do *Lundu da Marrequinha*, da autoria de Francisco Manuel da Silva:

[...] dançando à brasileira
Quebra o corpo iaiazinha³⁷

Aqui vemos o lundu sendo considerado a dança brasileira e a moça de família rica – “iaiazinha”, modo pelo qual também chamavam os escravos a suas senhoras – “requebrando” o corpo, numa referência à sensualidade da dança.

Justamente essa *sensualidade*, herdada do lundu e multiplicada pela inteira junção dos pares de dançarinos, era o que saltava aos olhos das elites e diferenciava o maxixe das valsas e polcas, já largamente praticadas nos salões. O próprio lundu já tinha sido considerado precursor do ato de “unir todas as classes, quando põe de lado o formalismo, e reserva e [...] a decência, [e] entregam-se ao interesse e ao enlevo que ela [a dança] excita”, como descreve Lindley³⁸, em 1803. Não é de se espantar que, ainda hoje, as elites culturais continuem a se interessar, muito mais abertamente que naquele tempo, pelo popular, consagrado ao passar dos anos como “produto nacional”.

Já explicitiei o que pode ter, nesse primeiro momento, levado o lundu a esse patamar de *símbolo de brasilidade*, mas agora volto de vez o meu foco para o maxixe. Esse interesse pelo que é popular, pelo que não pertence ao seu círculo social, permite a jovens de educação superior descobrir, no seio de um bairro pobre e habitado, em sua maioria, por negros, mulatos, mestiços em geral, uma nova forma de se dançar o lundu, “com uma liberdade muito maior de movimentos, a fim de que os pares, inteiramente unidos, pudessem dar maior expansão ao seu sensualismo”³⁹, como nota Villa-Lobos. Fascinados, levaram essa forma de dança para os bailes carnavalescos. A partir daí, o maxixe, já conhecido como tal – segundo afirmação já citada do próprio Villa-Lobos –, foi aos poucos sendo incorporado aos salões brasileiros, herdando das outras danças de origem européia, já praticadas nas festas dançantes da sociedade burguesa, sua organização formal: pares dançando ao mesmo tempo, perda do aspecto de roda, ou seja, disposição adequada a um salão, música instrumental e “externa” ao espaço ocupado pelos pares. E assim, em meio a outras danças costumeiramente apresentadas nas reuniões aristocráticas, o maxixe acabou por se firmar como dança legitimamente nacional, exatamente por conservar, apesar das mudanças formais que a adequaram aos salões burgueses, a sensualidade que era própria ao lundu, primeira forma musical a adquirir caráter de nacionalidade aos olhos da elite cultural brasileira.

* * *

Enxergo nessa exaltação do maxixe como dança genuinamente brasileira, assim como no caso anterior, do lundu, e posterior, do samba, uma apropriação de elementos da cultura negra – neste caso, da música e da dança dos negros – e sua modificação formal, uma espécie de adequação ao padrão ocidental, sem a qual não teria sido adotado pelas elites e, conseqüentemente, não teriam sido agraciados com o notável título de representante de *brasilidade*.

De fato, tudo a que é conferida tal denominação é produto de mestiçagem. O “tipo racial” nacional, a mulata, é um bom exemplo disso. Na música, há uma interessante relação de interdependência entre as influências, como se observa no texto de Mário de Andrade:

“Se a manifestação brasileira diverge da portuguesa muito que bem, se coincide, se é influência, a gente deve aceitar a coincidência e reconhecer a influência. A qual é e não podia deixar de ser enorme. E reagir contra isso endeusando [...] bantu é cair num unilateralismo tão antibrasileiro como a lírica de Glauco Velasquez. E aliás é pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionaliza e justifica na cultura européia. [...] É o que evita que a música brasileira se resuma à curiosidade esporádica e exótica [...] do canto achanti, e outros atrativos deliciosos mas passageiros de exposição universal”.⁴⁰

Em outro momento, completa:

“O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Se exclusivista se arrisca a fazer de obra dele um fenômeno falso e falsificador. E, sobretudo, facilmente fatigante. Se unilateral, o artista vira antinacional: Faz música [...] africana, portuguesa ou européia. Não faz música brasileira não”.⁴¹

Sendo assim, a música brasileira depende da influência portuguesa para assegurar sua tradição e se justificar perante a cultura européia, mas, por outro lado, só se identifica como “nossa” por conter *brasileirismos*, que são, segundo o próprio autor em questão, vestígios da influência negra exemplificados em escrita musical pela *síncope característica*, que a diferencia da música européia, de rítmica organizada e quadrada. Mas essa é uma visão, embora embasada, singular dos fatos que levaram à construção de uma identidade musical brasileira. Tomando como base o mesmo fenômeno da *mestiçagem* usado por

Gilberto Freyre para definir a idéia da nacionalidade brasileira, o interessante no pensamento de Andrade, para este trabalho, é que mesmo exaltando uma célula rítmica, extraída do repertório negro – que é originalmente ágrafo, o que já denota uma *ocidentalização* no mero ato de sua transposição para o pentagrama –, ele a torna dependente da forma e da métrica europeia para ser legitimada como elemento fundamental da música *nacional*, ou então seria apenas mais uma característica restrita à música do negro, e esse sabor exótico não seria considerado produto brasileiro e sim um unilateralismo.

Chamo atenção para o pensamento de Mário de Andrade sobre a ocorrência de mutações na música dos negros enquanto estes foram sofrendo gradualmente influências não exclusivamente musicais, mas principalmente circunstanciais. Desse modo, sua música já poderia ser considerada resultado da experiência brasileira, e não mais puramente africana.

Além do mais, sua visão torna obrigatória a notação musical e o enquadramento desse padrão rítmico que caracteriza a música dos escravos brasileiros, para designar *brasileira* a música na qual ele figura. Andrade continua a atribuir ao negro a herança da síncope na música do Brasil, bem como na de toda a América, mas reconhece que há *algo* de diferente na música do negro brasileiro. Esse “algo mais” é que, mesclado à formalidade europeizante, é que irá caracterizar os gêneros-símbolo da música brasileira. Mais que a síncope, o processo de adequação musical é, para Mário de Andrade, legitimamente nacional, conforme a já citada passagem:

“Está claro que não afirmo que estes sejam processos exclusivamente brasileiros de sincopação, mas ninguém discutirá, creio, que são ritmos caracteristicamente nacionais, e mesmo particularmente nossos, dentro da sincopação negrizante de toda a América atlântica, dos Estados Unidos à Argentina”.⁴²

Na ideologia de Andrade e de outros intelectuais da época, não havia como ser brasileiro sem ser filho da Europa. O elemento europeu é considerado fundamental para definição de nossa nacionalidade. No entanto, o elemento africano, mais que isso, é necessário para a afirmação da *brasilidade*, e sua adequação à forma ocidental é um diálogo cultural pelo qual foi definido o que é “ser brasileiro”. A pergunta é: não há outra forma de se reconhecer valor musical que não seja sob a perspectiva europeia – incluindo aí a

formalização em compassos e melodias obedecendo a padrões de escalas temperadas apenas por semitons? Este trabalho defende que *sim*, embora no processo de modernização da música brasileira essa formalização tenha sido indispensável para afirmar a condição mestiça de um país, onde tanto o negro quanto o branco contribuem para a construção de uma identidade nacional brasileira. A *maneira* como cada um contribui é o diferencial: enquanto o branco aparece como elemento modernizador, justificador da musicalidade brasileira – necessariamente baseada no folclore, como afirma Mário de Andrade⁴³ – perante a cultura européia, o negro representa *justamente* o rural e folclórico, e por isso confere à música brasileira a originalidade que a destaca em meio à música ocidental. No caso norte-americano, esse diálogo entre musicalidade européia e africana é também responsável pelo que há de original na música do *blues* e do *jazz*, por exemplo, embora a elite musical de lá nunca tenha procurado no popular elementos para afirmar sua nacionalidade em música – se é que um dia houve, entre eles, essa preocupação –, e é exatamente no seio da cultura popular que essa interação se deu mais fortemente nos Estados Unidos, como logo veremos.

* * *

Antes ainda de abordar a ascensão do samba como representante máximo da música popular brasileira, tentarei voltar um pouco no tempo e falar de gêneros rurais de música afro-brasileira, anteriores ao império, mas que guardam alguma semelhança com os já abordados lundu e maxixe, e o próprio samba, como veremos.

Jongos e Vissungos – o canto dos escravos

Para apresentar um pouco das primeiras tradições musicais de origem africana de que se tem notícia, tentarei focar as formas seculares, embora freqüentemente seja necessário buscar explicações na música ritualística. Esta parte tem a função de fazer a ligação entre os gêneros afro-brasileiros mais tradicionais, rurais, fundamentando uma compreensão do processo de transformação que peças desse repertório sofreram ao longo dos anos e, sob a ação de um processo de *modernização*, chegaram aos nossos ouvidos, modificadas, em forma de samba, por exemplo.

Não tenho a pretensão de avaliar o grau de modificação ou a “pureza” da música afro-descendente atual com base nos ritmos mais antigos. Apenas procurei, nas descrições a

que tive acesso – que explicitarei aqui –, por elementos presentes nestes ritmos mais antigos, tradicionais, uma ponte que nos permita identificar os ritmos mais recentes como herdeiros de uma tradição cultural que começou a se desenvolver com a chegada dos escravos ao Brasil.

* * *

Um exemplo significativo de gênero rural afro-brasileiro é o vissungo. Conta José Jorge de Carvalho que “foram [os vissungos] originalmente cantados durante o trabalho de mineração nos rios de Minas Gerais no início do século dezoito”⁴⁴. Deste relato, podemos deduzir que se tratavam de *cantos de trabalho*, embora o próprio autor observe que desse modo estaríamos longe da visão do escravo, que sim, cantava enquanto trabalhava, mas sob punição física, o açoite do feitor (usarei essa observação para, mais adiante, falar das *work-songs* do negro norte-americano). Após o declínio da mineração, porém, o vissungo se tornou uma tradição ritual de canto, que dramatizava a situação do trabalho dos negros, assunto conhecido por todos da comunidade. Carvalho descreve um registro sonoro, feito nos anos 30, já no século XX, do que ele acredita ser próximo dos vissungos – sobretudo por se tratar da mesma região onde provavelmente mineravam escravos dos quais os músicos que tocam na gravação descendiam –, assim:

“[...] do que pude ouvir das grades originais, a base rítmica era muito provavelmente composta por um trio de tambores, tocando três padrões distintos polirritmicamente entrelaçados, quem sabe ligadas a um padrão [...], tão remoto da linha básica da música afro-brasileira secular e comercial quanto os vissungos”⁴⁵.

Ainda segundo o autor, há uma gravação, datada dos anos 60, na qual o padrão rítmico original foi substituído por ritmos binários, na época já incorporados a rituais de umbanda. Na gravação mais recente, os vissungos são interpretados por Clementina de Jesus, como o exemplo:

Muriquinho piquinino
ô parente
muriquinho piquinino
de quissamba na cacunda

Purugunta onde vai,
ô parente
Purugunta onde vai,
Pro quilombo do Dumbá
Ei chora-chora mgongo é de vera
Chora, gongo, chora
Ei chora-chora mgongo é cambada
Chora, gongo, chora⁴⁶

Aqui temos várias demonstrações do pensamento do negro sobre sua condição. A maneira como pronuncia o português, considerada pelo branco como infantil, e demonstrativa de incapacidade, é vista por Carvalho como submissão. Essa aceção de inferioridade é notada também em passagens como “Ei chora-chora mgongo é cambada”, na qual o grupo, que se auto-denomina “cambada”, termo pejorativo, chora pela ida do menino (“muriquinho”, forma bantuizada do termo em português), que ainda assim tem sede de liberdade, e foge pro quilombo (“Purugunta onde vai / Pro quilombo do Dumbá”). Se o autor estiver certo, quando afirma que “se essa fala bantuizada indicasse um quê de falta de auto-estima, de covardia, de inferioridade aceita e aberta – enfim, é a imagem do escravo que expressa o gozo que sente situando-se acriticamente dentro dessa estrutura clássica, assimilada ao sado-masiquismo interpessoal, perenizado conceitualmente na famosa dialética amo-escravo [...]”, então há uma óbvia relação entre o vissungo – o exemplo acima provavelmente não é o único a abordar o tema – e a *Viola de Lereno*, de Caldas Barbosa, coletânea de lundus do início do século XIX.

A dicotomia entre o natural e o sobrenatural, sobretudo a menção de nomes de orixás, comum na música popular brasileira, também está presente e, no vissungo, acusa a interação inicial das esferas africana e brasileira, respectivamente representadas pelo contextos espiritual – das divindades – e terreno – da escravidão. Obrigado a estar ciente das duas, ele presta homenagem a seus deuses (“Curiandamba”, “Curiacuca”), assim como nos seus cultos, mas também reverencia o senhor (“sinhô moço”, “dono da terra”):

Iáuê ererê aiô gumbê
Com licença do Curiandamba
Com licença do Curiacuca
Com licença do sinhô moço
Com licença do dono da terra⁴⁷

Mas se os vissungos representam a submissão dos negros, imersos na tristeza de ter que aceitar sua realidade cruel, o jongo representa exatamente o processo de abolição da escravidão, e o êxodo rural, sua entrada nas cidades, levando consigo sua música. Segundo Carvalho, o jongo pertence ao mesmo gênero das danças de *umbigada*, à qual pertence também o samba de roda. O autor também relaciona o jongo com outra dança rural no trecho:

“Outra dança e gênero musical ligado ao jongo é o *cafezal*, que celebra a habilidade de segurar um tabuleiro para limpar o café, fazendo com ele movimentos circulares”.⁴⁸

De acordo com esta passagem, pode-se supor que o jongo tem relações com *cantos de trabalho*, que é o caso do “cafezal”. Porém, a cena de negros trabalhando em um cafezal é própria da escravidão, porém do fim do período, pois o ciclo do café teve seu apogeu já no século XIX. Geralmente praticado nos quilombos, o jongo parece ter levado desse canto as melodias e padrões rítmicos, pois assim como a capoeira, se organizava em forma de roda, tal qual o lundu popular, já citado. Ora, se o jongo era uma dança praticada em rodas, provavelmente era semelhante a alguma das manifestações negras chamadas pelos brancos de *samba*, como os exemplos do início deste capítulo confirmam.

Exemplo de jongo com referência ao fim da escravidão – interpretado por Clementina de Jesus:

Tava durumindo
Cangoma me chamou
Disse levanta povo
Cativoiro se acabou⁴⁹

Outra característica do jongo que vale a pena comentar é, portanto, o espaço onde era praticado. Se o período é o fim do século XIX, quando a escravidão foi abolida, os negros encontravam-se marginalizados, sem ter para onde ir. A palavra *terreiro* surge, segundo Carvalho, como denominação do espaço onde a experiência da dança e da música transporta o negro pra sua terra original, a África. Provavelmente esse espaço veio a ser os terrenos abandonados em decorrência da crescente urbanização da época, ou seja, aos negros restou a periferia, onde continuavam a praticar seus rituais. Ao falar do samba, já no século XX, veremos que essas manifestações não eram vistas com bons olhos pela sociedade,

o que acentuava a marginalidade do negro na cidade. Se outrora o tambor candongueiro tocava para amenizar as dificuldades do cativo, em liberdade ele convocava o povo a dançar, se reunir em preces por uma vida melhor, em torno do mesmo ritual, no qual “o terreiro é transformado em solo africano: as pessoas não mais pisam em terra brasileira, mas passam a andar sobre terra africana”.

Ainda segundo Carvalho, “samba de roda, capoeira, jongo, entre outros gêneros similares, todos incorporam a improvisação e a disputa poética, e o desafio entre cantores, articulados em respostas de coro”⁵⁰, características que serão vistas tempos depois, no samba, assim como na música comercial que faz alguma referência ao batuque do negro escravo, quilombola, liberto enfim.

* * *

Até aqui, consegui reunir uma boa parte dos elementos que caracterizam o samba como descendente praticamente direto dos ritmos tradicionais afro-brasileiros. José Jorge de Carvalho nomeia *gêneros musicais* os detentores de características específicas, somadas às comuns, que as definem para fins de estudo. Mas é importante ter em mente que o surgimento de um não significa, necessariamente, o desaparecimento de outro. É provável que o samba que veio da Bahia já existisse na mesma época dos vissungos ou dos jongsos, e essa coexistência explicaria a presença de elementos de cada um no(s) outro(s), um processo constante de influência mútua. Na hipótese inicial de Carvalho, a definição de gêneros seria feita a partir de uma unidade afro-brasileira, subjacente a todos eles.

O Samba, símbolo nacional

Com a palavra, Donga, autor de “Pelo telefone”, primeiro samba gravado:

“O samba não nasceu comigo. Ele já existia na Bahia, muito antes de eu nascer, mas foi aqui no Rio que se estilizou”.⁵¹

A *estilização* da qual o compositor fala é a ponte entre o samba baiano e o carioca, o folclórico e rural para o popular e urbano, e garante essa continuidade entre os dois. Essa estilização pode ser comparada ao processo que deu origem ao maxixe – voltando um pouco

nesta “narrativa” –, exemplificado no texto de Sandroni quando este conclui que “a polca dançada pelo povo do Rio de Janeiro se transformaria em algo de original (e finalmente numa nova dança, o maxixe) através da incorporação de um movimento típico do lundu. A melhor expressão disso é o surgimento da designação de gênero polca-lundu em partituras para piano editadas a partir de 1865”⁵²; o texto nos permite deduzir que o nome *polca-lundu* foi posteriormente substituído definitivamente por maxixe.

Se a modinha brasileira e o lundu, considerados os primeiros gêneros musicais nacionais, foram resultado da adequação de “padrões” rítmicos observados na música dos negros – da qual é um bom exemplo a forma rural do segundo – em formato europeu, o mesmo lundu viria a experimentar nova modificação ao herdar da polca os movimentos coreografados, a dança de par enlaçado, e perder a característica de dança de roda, da umbigada, passando a se chamar maxixe; pouco depois, mais ou menos nos últimos anos do século XIX, o samba da Bahia, rural, ainda na velha forma de roda, instalou-se nos bairros periféricos do Rio de Janeiro.

O maxixe, já aclamado pelos intelectuais e pela imprensa, representava o gosto popular pelo que sua terra tinha de mais original, mais notável e que mais diferenciava das outras danças:

“O maxixe banido! Ele, que na música é o vatapá do cardápio nacional!”.

Artigo jornalístico citado por Jota Efegê em *Maxixe, a dança excomungada*, p. 159.

“Tudo dança à portuguesa, à inglesa, à francesa, e, com especialidade, o maxixe brasileiro!”.

Anúncio carnavalesco, *Ibid.*, p. 121.⁵³

Já o samba era símbolo de atraso rural, diversão de gente de roça. Isso explicaria o trecho de uma carta publicada pela imprensa da capital baiana, contemporânea a essas transformações, sobre a vinda do samba, da roça para a periferia urbana:

“[...] acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que, em grande quantidade, alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som, como se estivéssemos na Quinta das Beatas ou no Engenho Velho [...] tudo isso é incompatível com nosso estado de civilização. [...] Demais, se o candomblé e o samba são proibidos nos arrebaldes e nas roças, como hão de campear dentro das cidades em um dia festivo como o carnaval?”⁵⁴

Ao adentrar a cidade, o samba provoca protesto dos que acham tratar-se de uma “barulhada sem tom nem som”. O carnaval, festa freqüentada pela burguesia, passa a ter a participação física dos ex-escravos, fator desagradável para a sociedade da época. O preconceito é fator importantíssimo no processo de acepção da música tocada pelos negros, no sentido em que tudo o que dizia respeito aos ex-escravos representava atraso para uma sociedade civilizada; até então, os elementos de sua música – elementos esses que, ironicamente, estavam presentes na música burguesa, nas polcas e maxixes – tinham despertado interesse de intelectuais, e por eles tinham sido trazidos para os salões. Além disso, a música de baile era tocada por conjuntos chamados *choros*, que segundo França Júnior, “seriam um dos sustentáculos sonoros da dança do maxixe até os primeiros decênios do século XX”⁵⁵, os quais, eu presumo, eram formados em grande número por músicos negros ou mulatos, mas que ficavam de fora do espaço onde se dançava, pois como já foi dito, a música era externa à dança.

Algum tempo depois, de acordo com Sandroni, o samba substituiria o maxixe no gosto popular, mas este já seria um samba modificado, urbano, desprovido das umbigadas e da roda que o caracterizava quando veio da roça para o centro – para a aceitação da negritude brasileira, fez-se necessária a *modernização*. O cenário dessa transformação seria, segundo vários historiadores do gênero, a casa de Tia Ciata, negra, baiana, que se mudou em 1876 para o Rio com o marido, João Batista da Silva, também negro e baiano. Nessa residência, ocorreram as festas que testemunharam o nascimento do samba, como ainda hoje conhecemos.

* * *

Relatos de sobreviventes daquele tempo, colhidos em meados do século XX, revelam: “a festa era assim: baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos e batucada no terreiro”, segundo João da Baiana. Donga completa: “As baianas davam a festa com as seguintes características: tinha samba na casa de fulana, então tinha choro também. No fundo tinha também batucada”. E talvez o mais conciso e completo, de Pixinguinha: “Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no terreiro”⁵⁶. A partir daí, podemos traçar a “geografia” das festas da célebre casa.

O baile da sala de visitas, “baile civilizado” para Pixinguinha, era onde tocava o “choro” – de acordo com Donga –, agrupamento instrumental que embalava a dança do maxixe. O repertório era composto de danças de proveniência européia, principalmente a polca. Sandroni afirma que esses grupos “estiveram entre os principais artífices das mudanças rítmicas sofridas pela polca”⁵⁷, em alusão à importância do papel dos referidos conjuntos na mistura do ritmo tradicional negro à dança européia, de compasso binário, e conseqüente adoção do novo gênero pelas camadas populares – mais tarde, “choro” será adotado como o gênero tocado no repertório desses grupos, então já bastante modificado.

A batucada, praticada no terreiro, era dança de habilidade corporal, na qual o componente da *umbigada* – comum no samba-de-umbigada – era substituída pela pernada. Organizava-se em forma de roda, com canto responsorial característico, e era praticada bem nos fundos da casa, como se estivesse se escondendo, por ter em sua variação um componente violento. Era mesmo como se fosse uma luta. Já o samba, estava literalmente entre essas duas situações, a “selvageria” e a “civilização”; era o encontro do urbano e do rural, dançado a pares separados, como conta Sandroni, e essa era a diferença fundamental entre o que era chamado, nas festas, de “samba” e o que era “baile”, onde os pares dançavam unidos.

Mas quem eram os freqüentadores desses três “ambientes”? Na sala de visitas, bailavam membros da elite *branca* – sim, neste ponto, segundo Sandroni, a casa de Tia Ciata imitava as casas da elite burguesa. No terreiro, afro-descendentes em geral, numa dança que teria fortes referências à capoeira e ao jongo. A freqüência do *samba* era de uma singularidade descrita nas palavras de Pixinguinha:

Samba de partido-alto
Só vai cabrocha que samba de fato
Só vai mulato filho de bahiana (*sic*)
E gente rica de Copacabana⁵⁸

Esses versos demonstram a elitização relativa ao acesso à parte da casa onde se dançava o samba de partido-alto. “Cabrocha que samba de fato” e “mulato filho de bahiana” são figuras que fazem parte da elite de bambas. E o caráter de superioridade está presente também em “gente rica de Copacabana”, que também podia participar da roda. A

meu ver, isso pode querer dizer duas coisas. Uma: entre os brancos que freqüentavam as festas da casa de Tia Ciata, apenas a elite econômica e cultural, detentora de prestígio junto à sociedade, podia compactuar. Segundo o cronista carnavalesco Vagalume, “os convidados [eram] gente escolhida, que merecia ser chamada de ‘Iaiá’ e ‘Ioiô’”⁵⁹. A outra é que o interesse das classes mais abastadas pelo popular era ainda maior. E isso traria conseqüências para o samba, pois foi a partir desse contato que o gênero se consolidou.

Poucas descrições fiéis chegaram aos autores por mim consultados sobre como era o Partido-alto praticado na casa de Tia Ciata. Presume-se que estivesse diretamente ligado ao samba baiano, chamado várias vezes aqui de *samba-de-umbigada*. A mais interessante está na comparação que Sandroni faz entre a descrição sobre o samba rural de Pernambuco, feita por Gilberto Freyre e o depoimento de Lili Jumbemba, neta da anfitriã. Ela diz que sua avó, nos sambas, fazia “sambar direitinho, arrastar graciosamente as chinelinhas na ponta do pé e no meio de uma roda”⁶⁰. No relato de Freyre, o ambiente é rural, no tempo da escravidão: “as mulatas, com muito jogo de quadris [...], entravam num sapatear lúbrico e quase sem fim, com as chinelinhas arrebitadas na ponta dos pés”⁶¹. Para completar, Donga confirma: “Formava-se uma roda. [...] No centro, as pessoas sapateavam [...]. Dançava um de cada vez, com entusiasmo, fazendo samba nos pés”⁶².

* * *

Se inicialmente era vista como “coisa de malandro e marginal”, como diria Cartola, proeminente sambista carioca, severamente reprimida pela polícia, a prática do samba – como se fazia nas ruas, nas imediações da Praça Onze, onde ficava a casa de Tia Ciata – encontrava simpatizantes em membros da elite, provavelmente freqüentadores da casa da “tia” baiana. Quanto à estilização – ou modernização – do samba, uma passagem no livro de Sandroni é rica em definições:

“Assim escreve [Oneyda] Alvarenga: ‘No Rio de Janeiro o samba vive, na sua forma primitiva de dança de roda, entre a gente sem eira nem beira que habita os morros da cidade. Do samba dos morros nasceu o samba urbano carioca, que se espalhou por todo o Brasil’. E Andrade: ‘Felizmente, no ar mais alto dos morros, o samba continuava a batucar, ignorado, formando-se com mais liberdade e pureza, na fraternidade das macumbas e dos cordões do carnaval. E quando se sentiu púbere, já impossibilitado de sofrer novas deformações essenciais, desceu para a cidade, e o Brasil o adotou’. Também Arthur Ramos: ‘o samba do morro é o herdeiro do batuque negro primitivo, angola-conguês, e do escravo brasileiro do ciclo das plantações e minerações’. Finalmente

[Ary] Vasconcelos, apoiando-se em [Luciano] Gallet, fala do ‘famoso samba, hoje exportado para o mundo todo’, como uma ‘dança negra implantada no Brasil’.⁶³

As modificações às quais os autores citados no texto acima se referem seriam a tal *estilização* à qual se referia Donga, no trecho que inicia esta parte do trabalho. E o lugar onde isso aconteceu foi, definitivamente, a casa de Tia Ciata, onde, segundo Arthur Ramos, em outro texto, caíram as fronteiras “entre a cultura negra e a branco-européia, fronteira sem limites precisos, onde se interpenetram instituições e se revezam culturas”⁶⁴. Não é demais afirmar, portanto, que a ascensão do samba como representante máximo da identidade nacional foi resultado de uma teia de relacionamentos que fez o que já estava “na boca do povo” conhecido entre grandes intelectuais da época, como Gilberto Freyre, Villa-Lobos e Luciano Gallet, presentes no encontro que “inventou” a tradição musical brasileira e definiu o samba como seu expoente superior.

PARTE III – O CASO DOS ESTADOS UNIDOS

Fortemente enraizado na musicalidade afro-americana também é o *jazz*, embora sua projeção para o mundo não tenha sido exatamente a mesma do samba, no caso brasileiro. Consolidado na prática em áreas específicas onde era a diversão de gente da mesma origem humilde dos que o executavam, este gênero musical, já *urbanizado*, fruto de relacionamento de negros e brancos membros do proletariado, é uma síntese do legado musical trazido pelos africanos para os Estados Unidos e do *choque* inicial entre essa influência e a musicalidade européia dos que lá estavam previamente; choque esse que, como veremos neste capítulo, aos poucos se transformou em um importante *diálogo* que trouxe “contribuição permanente, importante e original à música dos Estados Unidos”⁶⁵, como atualmente afirmam pesquisadores como Gilbert Chase, muitas vezes citado aqui.

Dos primórdios à sua consagração há um longo caminho, que passa pela adequação gradual a formas e contornos que não podem ser atribuídos aos negros. Ainda, as referências mais comuns apontam para o *blues* e para o *ragtime* e, embora isso já seja importante para o recolhimento de dados que comprovem historicamente a origem de elementos não apenas presentes, mas especialmente característicos no *jazz*, é preciso voltar um pouco mais para entender como se estabeleceram as relações sociais entre brancos e negros no contexto social norte-americano e no que essas relações diferem do contexto brasileiro.

Nessa rápida busca pelos antecedentes do *jazz* e da música *black* em geral, encontramos um negro extremamente musical, e com incrível habilidade criativa para este tipo de arte, segundo Thomas Jefferson, em suas *Notes on Virginia*, do fim do século XVIII:

“Na música eles têm maior aptidão geral do que os brancos; possuem ouvido apurado para a melodia e o ritmo, e já se verificou serem capazes de fazer pequenos *catches* [pequenas canções a três vozes ou mais, sem acompanhamento, em estilo de cânone]”⁶⁶.

Desta afirmação de Jefferson, podemos deduzir que os negros cultivavam sua musicalidade, de algum modo, mesmo após as terríveis provações da viagem de sua terra em direção à América, o que se aplica a todas as localidades que receberam contingente de negros escravizados. Nota-se também que, desde sempre, qualquer habilidade musical dos cativos era associada a alguma característica musical européia.

Mas se à musicalidade negra era dado algum crédito – sobretudo em função do seu papel nos campos de trabalho, como veremos adiante –, outros antecedentes eram repudiados pelo branco, como sua religião:

“A música, a dança, as crenças e práticas religiosas parecem ter sido os elementos da cultura africana que deixaram mais fortes traços no Novo Mundo. Na verdade, a música e a dança estão, com freqüência, estreitamente ligadas à religião africana, pelo que vem a propósito dar aqui uma idéia geral desta última. As pessoas pouco inclinadas a considerar objetivamente este assunto têm desdenhado as religiões africanas como grosseira superstição, tosca mistura de magia e idolatria. A magia, por certo, desempenha papel muito importante nas crenças da África Ocidental [...]”.⁶⁷

Práticas como o fetichismo, comum nas crenças africanas, eram condenadas pela sociedade protestante norte-americana, que em sua rigidez era também radicalmente contra o *sincretismo*, o que difere da experiência brasileira. Não que as práticas de cultos africanos fossem permitidas alhures, pois eram aqui também perseguidas. Mas nesse ponto, a tradicional sociedade burguesa norte-americana era mais incisiva. Se a música era permitida na lavoura, era por que, na opinião dos brancos, atenuava o sofrimento do negro e assim seu canto “podia ser até visto com bons olhos, pois que tendia a aliviar o peso, o tédio da labuta e, assim, a tornar os negros mais satisfeitos”⁶⁸, leia-se *menos incômodos*. Talvez essa situação de tensão latente explique ainda o inigualável *stress* performático dos *spirituals* negros comentado por Carvalho⁶⁹, resultado do contato entre cantos religiosos de brancos e melodias vocais negras que pode ser reconhecido atualmente no *blues* e na *black music* norte-americana. Falarei deste assunto mais tarde. Por enquanto, voltemos aos “cantos de trabalho”.

Canções de trabalho, as *Work Songs*

Para começar a falar de música afro-americana e de como essa sonoridade foi criando raízes no solo das plantações de milho e algodão, principalmente do sul escravocrata das treze colônias, é inevitável tocar no assunto dos cantos de trabalho. Esses cantos são freqüentemente associados à prática comum ainda em terra africana, ou seja, os negros sempre cantaram durante o exercício do dever.

“O canto é a expressão musical característica da África”⁷⁰, palavras de Chase, que se refere ao caso norte-americano. Veremos que o canto é realmente muito importante na música afro-descendente, mas não sua única peculiaridade, levando em consideração as notáveis diferenças entre música afro-descendente brasileira e afro-americana. Se a diferença de contextos sociais, entre aqui e lá, é definidora dos caminhos que a música negra tomou em cada caso, alguns relatos podem servir para ambas as situações, principalmente as que se referem aos primeiros contatos e nos remetem à origem africana em comum:

“[...] Há cânticos para todas as circunstâncias: para casamentos e funerais, para solenidades e festas, para o amor e para a guerra, para o trabalho e para o culto. Zomba dos inimigos e rivais com canções de escárnio; propicia ou implora a suas divindades com uma quantidade infinita de melodias sacras. O africano canta enquanto trabalha: na faina do campo, nos rios, em casa, nas tarefas comunais”.⁷¹

Se os africanos tinham cantos para todo tipo de trabalho, na América do Norte este potencial todo teve de ser canalizado para a plantação e a colheita. Ainda assim, em geral o esforço físico que sugeria, na África, o canto – ou melhor, *aquela* tipo particular de canto – ainda se fazia presente. Aos poucos as *work songs* iam tomando novas formas nesse novo contexto, pois apesar do trabalho no campo não ser novidade para os negros, desta vez não eram eles os donos das terras onde cumpriam sua jornada, de trabalho forçado, sendo o patrão homem de costumes diferentes e que não falava a mesma língua. O uso das canções podia até ser o mesmo, mas sob condições muito diferentes: agora, eles eram *cativos*. Le Roi Jones diz algo sobre o assunto:

“A maioria dos africanos eram fazendeiros e, estou certo, essas canções rurais podem ter sido usadas nos campos do Novo Mundo da mesma maneira que eram usadas em sua terra. Mas um texto que diz ‘After the planting, if gods bring rain/ My family, my ancestors, be rich as they are beautiful’ [Depois da plantação, se os Deuses trouxerem a chuva/ Minha família, meus ancestrais, sejam ricos como são belos], não se aplica às circunstâncias terríveis da escravidão”.⁷²

Além de terem sido usurpados da liberdade de ir e vir, seus costumes religiosos também foram reprimidos não apenas por serem considerados “bárbaros”, pois para os senhores brancos as constantes evocações de deuses africanos significavam a intenção de fuga das fazendas. Por esse motivo, os tambores foram também proibidos em várias localidades, por serem potencialmente instrumentos de incitação à revolta. Essa repressão

contrasta com o exemplo brasileiro na medida em que a tradição religiosa que para cá veio – de origem banto, especialmente a *angolana* – “foi organizada mantendo sempre uma janela aberta para influenciar e ser influenciada”⁷³, segundo José Jorge Carvalho. Tal tradição teria constituído um tipo muito mais sincrético de culto e, através dessa permeabilidade, características originais, como os tambores e ritmos tribais, teriam sido preservadas e somadas à mistura entre termos da língua portuguesa e das línguas bantos. Ainda segundo Carvalho, esse “repertório Angola estritamente ritual” teria, a partir dessas adaptações, originado “gêneros seculares tradicionais, [os quais podemos chamar] de rurais, ou comunitários, como a capoeira, o maculelê, o samba de roda e o jongo”⁷⁴.

No caso norte-americano, as *work songs* foram tomando contornos novos, sendo despojadas de toda característica ritual puramente africana, bem como de qualquer referencial cultural para elas encontrado no Novo Mundo, embora isso fosse difícil de se concretizar dentro do repertório conhecido pelos negros, cantado obviamente em idioma africano. Ao ter suas atividades habituais substituídas pelo cultivo das plantações de um branco, os negros africanos sentiram a diferença, e essa é a principal diferença entre eles e seus descendentes.

* * *

Na visão de Jones, a conexão entre a pura música africana e o que se desenvolveu após os primeiros contatos dos negros com algum grau de cultura européia foi uma música repleta de *africanismos* e, ainda assim, estranha às tradições africanas. Seria a música dos primeiros descendentes de escravos, que embora tenham herdado o hábito de cantar durante o trabalho, o fizeram sob as condições já descritas de repressão por parte dos brancos. A América era sua única referência e jamais sentiriam realmente falta da África, uma vez que nunca haviam pisado lá.

As referências temporais não são tão precisas, por isso é difícil precisar quanto tempo demorou até que as *work songs* absorvessem elementos não-africanos, mas Jones exemplifica a adição de vocabulário europeu, principalmente anglo-saxão, ao texto das canções negras:

“Algumas das canções consideradas ‘ininteligíveis’ não deveriam ser de significado tão obscuro como seus intérpretes acreditam. [...] Duas ‘corn songs’ – canções por eles cantadas enquanto trabalham nos campos de milho [são ditas incompreensíveis]. Apenas um fragmento permanece [sem tradução], as palavras ‘Shock along, John’. Me parece inacreditável que [o intérprete] não tenha percebido que *shock* é, na verdade *shuck*, que significa tirar a casca da espiga de milho, o que os negros faziam”.⁷⁵

Após alguns anos de existência em um ambiente desfavorável a seus princípios, a comunicação com seus senhores se fez necessária. Ainda segundo Jones, à parte de uma substituição literal do significado das palavras em africano pelas de origem européia, “os africanos e seus descendentes tendiam a falar sua nova língua da mesma maneira que falavam seus idiomas originais. O que é hoje chamado ‘sotaque sulista’ ou ‘língua de negro’ era simplesmente uma acentuação diferente, própria de um estrangeiro tentando falar uma nova e estranha linguagem, embora fosse comum os senhores brancos atribuírem a ‘incapacidade’ dos negros em falar perfeitamente o inglês ao mesmo tipo de ‘infantilidade’ que explicava a crença do Africano no sobrenatural”⁷⁶.

A adaptação do negro brasileiro ao idioma português, tal como está explicada e demonstrada na parte do presente trabalho referente aos vissungos, transmitiu a mesma impressão de uma maneira infantil de se falar a língua do branco, principalmente pela alteração da morfologia de vocábulos com a adição de vogais (“purugunta” = pergunta) e com o uso de diminutivos (“sinhozinho” = senhor; “piquinino” = pequeno), segundo Carvalho. Jones exemplifica o caso norte-americano com a passagem:

“Arter you lub, you lub you know, boss. You can’t broke lub. Man can’t broke lub. Lub stan’ – he ain’t gwine broke – Man heb to be very smart for broke lub. Lub is a ting stan’ just like tar, arter he stick, he stick, he ain’t gwine move. He can’t move less dan you burn him. Hab to kill al two arter he lub fo’ you broke lub.

Maud Cuney-Hare, *Negro Musicians and Their Music* (Washington, D.C., Associated Publishers, 1936), p. 27.

Apesar do texto acima ser considerado canção *americana*, retém ainda muito de africano que talvez seja difícil para algumas pessoas entenderem, embora ache que as referências são bem americanas. Agora, por *africano* não me refiro à sobrevivência de palavras africanas, mas à acentuação tônica africana e à construção sintática de certos dialetos africanos. É relativamente fácil perceber a conexão sintática desta canção, e a tradução literal, para o inglês, de frases em africano”.⁷⁷

O trecho acima ilustra bem o modo que africanos e seus descendentes encontraram para se comunicar com os brancos, e como isso se fez presente em seu cotidiano, a ponto de aparecer em suas canções. Aos poucos, o canto negro ia se modificando ao sabor das novas experiências de vida, mas assim como no caso brasileiro, algo foi se conservando, fazendo com que ainda hoje se note a influência musical dos negros na canção popular norte-americana. Embora essa adaptabilidade da cultura e da musicalidade africana ao contexto norte-americano seja o fator mais interessante para esta parte do trabalho, acho apropriado citar um relato, feito por Chase, datado do fim do século XVII, segundo qual o modo “estranho” como os negros cantavam ou falavam era considerado um foco de resistência de “maneiras selvagens e rudes, [...] línguas variadas e estranhas”, em virtude de “suas inteligências débeis e escassas”, e suas crenças estariam aliadas à “difusão de feitiçaria e a persistência de ritos pagãos entre os escravos negros”⁷⁸.

De fato, a sociedade americana protestante não aceitava de maneira alguma as crenças dos negros em entidades e deuses, para os brancos, pagãos. Diziam que “milhares de negros [...] continuam na mais crassa ignorância, e tão consumados pagãos quanto o eram na selva africana”⁷⁹. Nessa época, uma pequena quantidade dos negros já estava sendo submetida à catequese, e, como veremos logo mais, o contexto religioso passará a fazer parte do texto contido no canto dos negros e, conseqüentemente, nos *blues*. Na verdade, a existência de cantos de trabalho pode ser considerada um ponto-chave para toda a tradição musical afro-americana, e uma importante parte da canção folclórica norte-americana. Ali começou um processo de hibridização, que se fez tanto musical quanto social e culturalmente. A visão etnocêntrica do branco sobre a cultura do negro, o preconceito, a violência moral ou física, todos foram instrumentos de repressão que delinearam, decisivamente, os caminhos da cultura e da música afro-americana. Em afirmação do próprio Chase, “O espírito humano tende a rejeitar as complexidades em favor de estereotípias simplificadas. Foi assim que surgiu a imagem do ‘plantation darkie’ (negro da roça) como figura habitual em nossos palcos e em nosso cancionário popular, dando origem a toda uma produção músico-teatral que vai do grotesco ao sentimental”⁸⁰. Nesse momento, o autor se refere aos *Minstrel Shows*, de que falarei em seguida.

Os “cara-pintadas”

Se a vida nos campos era material suficiente para o canto dos negros, alguns brancos começaram a perceber que essas canções podiam ser aproveitadas de uma outra maneira, numa espécie de imitação da vida e dos estranhos costumes dos negros, trabalhadores do campo. Por volta de 1840, “espetáculos de artistas brancos que pintavam o rosto de preto com cortiça queimada já eram conhecidas havia algum tempo do público americano”⁸¹. Tais grupos produziam uma sonoridade diferente, “uma mistura de canto, dança, algaravia dialetal negra e música instrumental de banjo, violino, castanholas de ossos e pandeiro”⁸². O também chamado *Ethiopian business* era um sucesso incontestável em meados do século XIX.

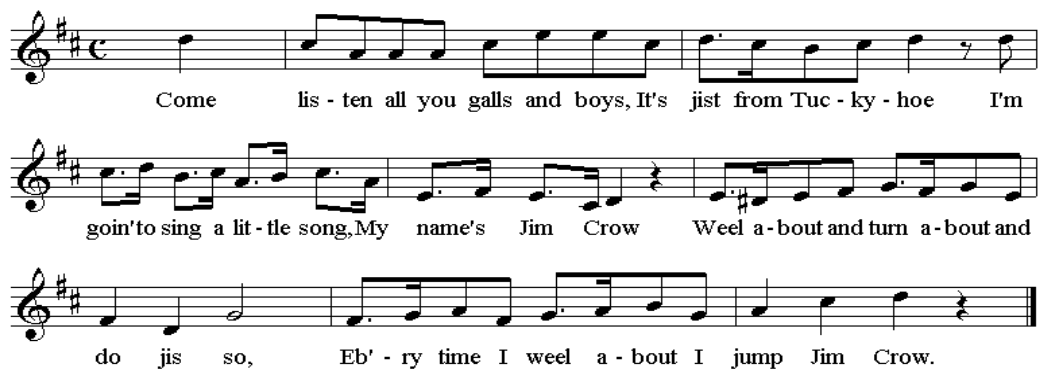
Na opinião de Jones, os *white minstrel shows* eram, no máximo, mera paródia da vida dos negros. Era suficiente, para a performance em questão, que um homem branco com o rosto pintado conseguisse reproduzir algumas características facilmente reconhecíveis na figura do esfarrapado negro da roça⁸³. Muitos dos primeiros *minstrels* eram atores, que faziam de sua interpretação uma tentativa de recriar os trajes e a dicção negra, ou seja, seus modos. Tendiam a exagerar nessa caracterização, criando no palco um tipo peculiar, um estereótipo mesmo, mas, afinal de contas, era tudo um espetáculo teatral, e apesar de não serem exatamente fiéis ao que se propunham a reproduzir, foram a principal diversão popular do país por mais de meio século.

A figura do *minstrel* aparece nos primeiros anos do século XIX. Geralmente cantando só, acompanhados de um banjo, adaptações de melodias negras. No início, antes de assumirem a importância que hoje lhes é atribuída na história da música negra americana, eram apenas interpretações de canções negras entre atos de peças populares, apresentadas em teatros de variedades. O primeiro protagonista desses primórdios de *minstrels* era conhecido como “Jim Crow” Rice.

Rice era filho de uma família pobre de New York. Sua atração pelos palcos o levou a se juntar a uma companhia de teatro itinerante que o levou para o Sul. Depois de arrumar emprego em um teatro de Louisville, no Kentucky, conseguiu algumas pontas nas peças da companhia teatral local. Em 1828, fazia o papel de um negro trabalhador e, nos entreatos da peça, cantava a canção “Jim Crow”, que deu a ele fama. Contava Rice que “viu um negro velho e disforme lavar cavalos numa estrebaria perto do Louisville Theater, cantando

estranha melodia e [dançando] sem tirar os pés do chão. [Quando] chegava ao estribilho da canção, dava um saltinho [...]”⁸⁴. Rice copiou-lhe o gestual, a dança, até mesmo o andar arrastado, de quem tinha o corpo arqueado pelo duro trabalho, tudo isso aliado à estranha melodia, que juntos conquistaram a platéia e o tornaram conhecido em todas as cidades que a companhia passou, como Cincinnati, Pittsburgh, Philadelphia e New York. Em 1836, seriam convidados a apresentar o espetáculo em Londres, onde conseguiu admirável êxito. Chase expõe um relato da época, em que a performance de Rice é descrita da seguinte maneira: “[...] um vagabundo, com a cara pintada de preto e com um banjo, canta uma cançãozinha, executa uma melodia singela, e faz o coração vibrar de terna piedade”.⁸⁵

Trecho de “Jim Crow”, de Thomas Rice:



Come lis - ten all you galls and boys, It's jist from Tuc - ky - hoe I'm
goin' to sing a lit - tle song, My name's Jim Crow Weel a - bout and turn a - bout and
do jis so, Eb' - ry time I weel a - bout I jump Jim Crow.

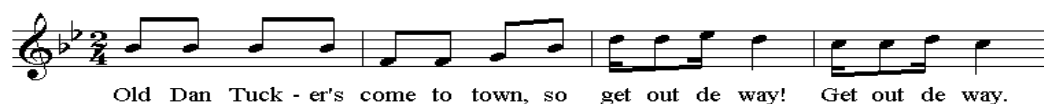
A canção se difundiu de uma maneira surpreendente, chegando a ser mais famosa que seu criador. Chase conta que ela foi difundida a partir dos relacionamentos amistosos que Rice mantinha com outros músicos, que a publicaram e a divulgaram. Aos poucos, companhias de *minstrel shows* se organizaram, por influência das canções de Rice, que já tinha um público cativo. Organizado em New York, em torno de 1843, “Os Menestréis da Virgínia” lançaram um formato diferente: agora, a atração principal eram as melodias negras, a atuação de um ator, com o rosto pintado de preto, tocando banjo em meio a um semi-círculo, onde outros caracterizados da mesma forma tocavam instrumentos de marcação rítmica, como castanholas e pandeiro. Segundo Chase:

“[...] a divisão [era] em duas partes, [...] a rotina de canções, piadas e réplicas [...] faziam da primeira parte um programa animado, contínuo, coordenado. A segunda parte [...] constava [...] de atos de variedades, farsas ou paródias de óperas, encerrando-se com um número de canto e dança por toda a companhia”.⁸⁶

Outra trajetória que é interessante contar é a de “Old Dan” Emmett, nascido em Ohio, por volta de 1815. Instrumentista, capaz de tocar pífaro, violino e flauta, além de ser bom cantor, entrou para carreira teatral aos vinte anos, quando começou a viajar pelo oeste e Sul do país com uma trupe circense. A herança musical vem de sua mãe, irlandesa, que lhe cantava na infância. Também faz parte de seu repertório a influência dos negros, como ele mesmo conta:

“[...] Sempre me ative estritamente aos hábitos e às idéias primitivas dos escravos do Sul. O conhecimento que eles têm do mundo era muito limitado, não indo, muitas vezes, além dos confins da fazenda mais próxima; eles só sabiam cantar a respeito da vida e dos acontecimentos cotidianos, assim como o ambiente em que viviam. Sendo inegável o fato, sempre compus de conformidade com ele, a fim de ser fiel às peculiaridades do canto negro”.⁸⁷

Trecho de “Get o’ de way”, de Old Dan Emmett



Devemos levar em conta que a “fidelidade” à qual Emmett se refere é obviamente a máxima proximidade que um branco, de educação musical européia – sua família era de pioneiros irlando-americanos – poderia ter de conseguir reproduzir as melodias e o ritmo dos negros. Ainda falarei dos métodos e estudos práticos dos norte-americanos acerca da musicalidade dos negros e veremos que se assemelham muito ao caso brasileiro, ao escrever na pauta padrões rítmicos, como a síncope característica, notados na música dos escravos.

Todos os autores que documentam essa fase da canção popular norte-americana concordam que a intenção dos menestréis era mesmo reproduzir a vida do negro no campo. As canções registradas trazem reminiscências do que se ouvia quando os negros trabalhavam, às margens dos rios Mississipi e Ohio, ou mesmo na lavoura. As *work songs*, como já foi aqui comentado, foram influência direta para o repertório de artistas como Rice e Emmett, que se caracterizavam de negros e conquistavam o público com paródias exageradas de suas vidas, o que demonstrava a visão branca acerca da situação dos escravos, *ou mesmo de sua própria má situação* – talvez o humor fosse provocado não somente pela imitação estereotipada do negro, mas também pela ridicularização da própria condição social inferior, comparável à dos escravos. A influência musical européia também garantia às

“estranhas melodias negras” uma face mais aceitável ao público – tal qual o caso do lundu, do maxixe e do samba, no Brasil – o que, aliado ao humor jocoso em relação às precárias condições de vida dos negros, alcançaram em cheio o sucesso. Chase fala a respeito da mistura de elementos negros e brancos no surgimento dos *minstrel shows*:

“É perfeitamente possível que os primeiros *minstrels*, como Dixon, Nichols e Rice, se tenham inspirado ouvindo os negros cantarem canções [características] [...], mas, da forma por que evoluiu, a música dos *minstrels* ‘negros’ foi, em grande parte, produção do homem branco. Não obstante, ela não poderia ter-se desenvolvido sem os antecedentes da tradição negra. As canções, o humorismo, as danças e os instrumentos dos negros do campo constituíram o núcleo de que surgiu o primeiro tipo caracteristicamente americano de espetáculo teatral”.⁸⁸

O período “clássico” dos *minstrel shows* foi de 1830 a 1850. O sucesso foi tanto que a partir de então, se tornaram maiores, mais aparatosos, e em torno de 1870 atingiram seu auge. Daí por diante, declinaram, e no fim do século, restavam poucas companhias. Mas a canção *folk* popular norte-americana jamais seria a mesma.

Jones caracteriza o período dos *minstrels* como um “importante fenômeno sociológico na América”⁸⁹. Para ele, a imitação de negros, feita por brancos para diversão de outros brancos é importante, ao menos pela reação dos próprios negros a isso. O negro tomou parte dessas ocasiões e passou ele mesmo a interpretar as *plantation melodies*. Novamente, Jones afirma que “os *minstrels* negros eram ‘mais autênticos’ e suas apresentações, embora derivassem, no primeiro momento, de imitações brancas dos modos negros, davam a elas uma vitalidade e uma comicidade não antes apresentados”⁹⁰.

Por volta de 1880, as apresentações de companhias de *negro minstrels* já apresentavam um número dançante, chamado *cakewalk*, dança essa que já era praticada nos campos pelos negros, uma espécie de caricatura dos modos dos senhores brancos, como atesta o relato de Stephard Edmonds, negro filho de escravos forros, do Tennessee:

“O *cakewalk* foi, originariamente, uma dança rural; nada mais do que movimentos alegres que eles [os escravos] faziam ao som do banjo porque não podiam estar parados. Era geralmente nos domingos [...] que os escravos, moços e velhos, vestiam as suas melhores roupas para realizar um saltitante, cabriolante *walk-around*. Eles faziam um arremedo das maneiras elegantes dos brancos da ‘casa grande’, mas os amos, que se reuniam em redor para olhar, não davam por isso. Ao que se

supõe, havia o costume de o amo dar um bolo [*cake*] de prêmio ao par que executasse os movimentos mais garbosos”.⁹¹

Reconheço, nessa descrição, aspectos do carnaval brasileiro no exemplo do desfile das escolas de samba: nesta festa, através também de um “arremedo” dos trejeitos finos da alta classe, a massa popular tinha a oportunidade de se revestir de luxo, ou melhor, se travestir de elite uma vez ao ano; até mesmo a premiação é uma coincidência. A diferença está no desfile como a consolidação da introdução do samba modernizado e do povo no carnaval brasileiro, que, como já vimos, era antes festa restrita à burguesia nos clubes carnavalescos. Se antes “a própria presença física do negro” era vista como “objeto de desagrado”⁹², quando estes adentraram as cidades, o crescimento gradual da importância do desfile dentro das manifestações carnavalescas e a eventual adesão da própria elite representa a “volta por cima” do povo, representado na figura do negro, favelado e pobre. O deboche está presente tanto no caso brasileiro como no norte-americano, embora aqui isso seja uma alegoria à ascensão do negro; lá, ao contrário, a popularização da dança do *cakewalk*, ajudada pelos espetáculos dos *minstrels*, representou a decadência do branco norte-americano, membro da classe popular, que estaria se igualando culturalmente ao negro.

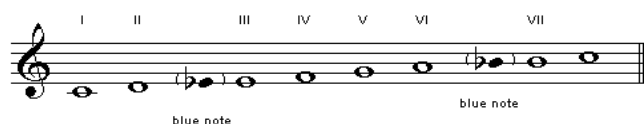
* * *

Na época da adesão dos *cakewalks* aos *minstrel shows*, os escravos já tinham sido libertos, e nos teatros de variedades encontraram um escoadouro para seus talentos musicais, agora que não tinham mais de trabalhar nas lavouras. Embora um pouco presos aos estereótipos criados sobre suas figuras, os negros teriam adicionado uma autenticidade maior a essas apresentações. Segundo Chase, algumas canções dos *minstrels* apresentavam uma figura rítmica característica, a *semicolcheia-colcheia-semicolcheia* – próxima àquela descrita por Mário de Andrade como a síncope característica da música brasileira, presente nas modinhas, nos lundus, na música do Choro, que embalava o maxixe, e logo mais, no samba. Essa figura seria ainda considerada por Chase “a fórmula padrão do *cakewalk* da música de *ragtime*”⁹³. A relação dos *minstrel shows* com a música de *ragtime* é ainda mais forte se levarmos em conta que ambos eram caracterizados pelo ritmo *hot* e pelas notas *blue*, peculiares à música negra norte-americana.

* * *

A hipótese de uma “escala *africana*, a intervalos fracionais ou microtonais”⁹⁴ é rejeitada na opinião de Chase. Segundo seus dados, as melodias africanas se estruturam em um sistema diatônico, modificados pela tendência para o uso ambíguo do terceiro e do sétimo graus, geralmente um pouco abemolados. Seria a chamada escala de *blues*.

Escala diatônica, com as *blue notes* indicadas:



Embora seja comentada também a complexidade das linhas rítmicas variadas, porém simultâneas da música dos negros, Chase julga não terem tomado maiores proporções – imagino eu como no caso brasileiro – por terem sido proibidos os tambores em solo norte-americano. Relacionando os relatos iniciais desta parte do trabalho, em que personalidades como Jefferson elogiam a musicalidade excepcional dos negros, com afirmações do próprio Chase de que escravos eram estimulados a desenvolver habilidades musicais que poderiam concorrer para o prazer ou o prestígio social de seus senhores – e por meio deste estímulo teria sido possível adaptar, nas melodias e no modo como executavam instrumentos dados a eles pelos brancos, as sincopações exóticas e o ritmo *hot* – justifico minha hipótese de que também nos Estados Unidos muitos músicos de baile eram negros com a seguinte afirmação:

“[...] importa ter em mente que, muitas vezes, os músicos que tocavam nesses bailes de sociedade eram negros. E, se a música que eles tocavam ‘se acelerava e se enfurecia’, não é de supor que revertesse a algo que ela encerrava de bravio e primitivo, modificado e contido, embora, pelas convenções [...]”.⁹⁵

Acredito que a notação da escala de *blues* seja uma tentativa branca de captar o universo harmônico do negro. Independente de ter ou não uma escala própria, diatônica ou microtonal, a sonoridade era diferente, e os brancos, ao perceber, aos poucos foram “se apoderando” desse efeito sonoro que neles causava a impressão de uma *bemolização* das terças e sétimas. Essa escala, hoje largamente usada no *rock*, no *jazz* e, é claro, no *blues*, é um encaixe de elementos melódicos negros no universo de possibilidades dado aos brancos por sua educação européia. Mais ou menos o que acontece no caso da *síncope característica*

notada na música brasileira, nesse caso, também se trata de um elemento rítmico negro adaptado às possibilidades musicais européias.

O advento do *Ragtime*

Após o fim da escravidão, o negro norte-americano pôde enfim se exprimir fora de seu meio limitado. Alcançou o palco e o mundo das diversões em geral, substituindo gradualmente os *minstrels* brancos pintados de preto e desenvolvendo nos cabarés de cidades ribeirinhas o ritmo *hot*, resultante da “sonoridade sincopada e polirrítmica”⁹⁶, como diz Chase. Um detalhe importante na visão do autor:

“[...] a fusão no *ragtime* da tradição mais ou menos convencional dos [...] *cakewalks* dos menestréis com a corrente autêntica da música *hot* afro-americana [...] não poderia ter ocorrido se a população negra, culturalmente não-domesticada (isto é, convencionalmente ineducada) não tivesse mantido vivo em todo o sul, e mais particularmente na vasta bacia do rio Mississipi, o seu estilo *hot* de composição musical”.⁹⁷

Destaco o papel do estilo classificado de *hot*, responsável por contagiar as platéias posteriormente, cuja importância é atribuída pelo autor aos negros que não tinham sido submetidos a uma catequese européia, embora a visão de Chase privilegie a *sobrevivência* e não a *adaptabilidade* dessa maneira de execução musical, peculiar aos negros. Adaptação essa que pode ser verificada no *ragtime* por se tratar de uma música essencialmente para piano, cujo aprendizado acredito ser “herança” da época em que o talento musical dos negros era cultivado para dar *status* ao dono do escravo dotado. Deduzo ainda que a “domesticação” da qual fala o autor seja a introdução dos valores cristãos, fundamental para outros gêneros musicais negros, como o *soul* e o *blues*, como ainda veremos.

No fim do século XIX, os conjuntos que tocavam o *ragtime* e faziam o povo dançar o *cakewalk* foram importantes na difusão deste estilo de composição entre negros e brancos norte-americanos. No entanto, não se pode falar de *ragtime* sem falar de Scott Joplin.

Negro, nascido no Texas, fascinado desde pequeno pelo piano e autodidata, Joplin chamou a atenção de um músico alemão que morava na vizinhança, e que logo passou a lhe dar aulas. Essa educação musical européia logo foi contrabalançada pelo contato íntimo que

teve ao tocar em cabarés de St. Louis, onde conheceu outros pianistas, também negros, que estavam desenvolvendo o *ragtime*. Um local chamado *Maple Leaf Club* foi importantíssimo, pois lá se formou público para esta música. O sucesso era tão grande que Scott, então compositor de alguns *rags*, receberia, aos trinta anos de idade, uma proposta de contrato de direitos autorais, e lucraria com as enormes vendas. Continuou a compor por toda a vida, incluindo incursões ao mundo das óperas, às quais tentou agregar um caráter folclórico americano, não obtendo grande êxito: a idéia de representar uma ascensão social negra – na “ópera em *ragtime*” *Treemonisha*, a protagonista e personagem-título é uma menina negra que, através dos estudos, consegue vencer o preconceito contra sua gente – não foi bem aceita pelo público aristocrata de ópera, havendo uma única apresentação, mal-sucedida. O principal feito de Joplin foi ter ajudado a popularizar o *ragtime*, que encontrou eco em outros pianistas de localidades diversas, como Kansas City, Chicago e Louisville. Sua difusão por estes e outros centros urbanos, especialmente Nova Orleans, cuja importância será ressaltada no momento certo, foi decisivo para que o gênero interagisse com outros elementos sonoros, dando origem ao *jazz*.

Fontes de inspiração para o *jazz*

“Houve as formas e o impulso tradicionais da música africana nativa, remotos, porém de resquícios fortes. Houve todo o corpo da canção folclórica norte-americana, os *spirituals*, as canções de trabalho, as baladas, os *blues*; houve a música dos *minstrels*, que por sua vez se tinham abastecido no celeiro da melodia folclórica irlandesa, escocesa e inglesa [os imigrantes mais comuns]. Estreitamente relacionado à música dos *minstrels* e formando elo importante com o *jazz*, houve o *ragtime*, a música sincopada para piano do decênio 1890-1900”.⁹⁸ [grifos meus]

Ao falar do surgimento do *jazz*, Chase observa suas fontes novamente sob a perspectiva da resistência cultural – ver grifos –, deixando em segundo plano as muitas adaptações sofridas por todos esses elementos no contexto de relações sociais do qual Blacking falava. A gênese do *jazz* talvez possa ser atribuída a essa quantidade de elementos híbridos que convergiram, em um determinado momento, formando uma música dotada de incrível pluralidade sonora, cuja aceitação popular deriva da interação social de negros e brancos da classe operária norte-americana.

Sendo então o *jazz* capaz de sintetizar tantas formas de canção folclórica e popular do negro norte-americano, antes de explorá-lo a fundo é preciso elucidar um assunto até agora não bem explicado, o papel da canção religiosa cristã na música dos escravos e seus desdobramentos.

A difusão do cristianismo entre os negros

“Quando os primeiros escravos foram trazidos para este país, não havia intenção alguma de convertê-los. Africanos eram como bestas, e certamente os brancos não faziam idéia de que estes seres se beneficiariam do contato com a crença no Deus Cristão”⁹⁹, diz Le Roi Jones. Na verdade, um relato dado por Chase mostra que após algum tempo – o trecho é de 1843 – entre os negros foi grande a difusão da crença cristã e principalmente da salmodia, adaptada à notável aptidão destes para a música:

“O que é notável é que todas as músicas que eles cantam são salmos, e as palavras são tiradas de hinários; eles só gostam de música sacra; não cantam outra coisa. Quase toda esta gente é filiada a uma igreja”.¹⁰⁰

Os primeiros exemplos deste capítulo mostram que na canção dos negros estava todo seu humilde cotidiano, que não se resumia à religião, e depois da catequese, também não se restringia ao trabalho no campo. Mesmo assim, o contato com o cristianismo impregou o canto negro, como confirma o relato do Reverendo William Malet, citado por Chase:

“Logo antes de dormir, ouvem-se sons mais solenes; o negro é expansivo em sua religião, e todas as noites se ouviam os hinos [...] São notáveis pela correção em seus cânticos; as vozes dos homens e das mulheres misturavam-se em harmonia suave, embora ressonante. Algumas velhas músicas de igreja reconheci”.¹⁰¹

Percebo, neste relato, diferenças em relação às primeiras impressões do branco sobre a musicalidade negra: as vozes, outrora ditas desafinadas, as melodias estranhas, agora eram substituídas por um canto suave, harmonioso. Cabe inserir aqui uma descrição do canto primitivo dos escravos, em uníssono, segundo manuscrito retirado de um diário de residência em uma fazenda da Geórgia, entre 1838 e 39:

“[...] a congregação inteira [de negros] elevou as vozes num hino, cujas [...] notas, agudas e lamentosas, – cantadas todas em uníssono [...] me fizeram correr um frêmito por todos os nervos. [...] Creio que já falei [...] nas peculiaridades desse canto negro – como eles cantam todos em uníssono, sem nunca ter, ao que parece, aprendido ou ouvido nada que se assemelhe ao canto a várias partes”.¹⁰²

Relacionando os dois trechos, o relato do reverendo mostra modificações em comparação ao canto descrito no texto do diário. Essas diferenças me permitem deduzir que o canto relatado por ele, já adaptado, era uma espécie de *negro spiritual*.

Os *Spirituals* negros

A educação religiosa e musical dada aos negros introduziu em sua música a polifonia vocal, ou “canto a várias partes” como é chamado no trecho acima citado. As canções de trabalho também tiveram seu texto, lírico e musical, adaptado à nova experiência. Além disso, há, numa das características mais marcantes dos *spirituals* negros, certa identidade com as manifestações musicais seculares brasileiras, seu caráter responsorial. Para exemplificar, recorro novamente ao texto de Chase:

“Predominava o tipo de canto com solista e coro (ou responsorial), sendo a melodia cantada ou entoada por uma voz única e entrando o coro com o estribilho”.¹⁰³

Mas a tendência natural dos negros de cantar, à sua maneira, o que lhes era ensinado está relatada em outra citação feita pelo mesmo autor:

“[...] em torno de cada nota principal deve colocar uma quantidade de pequenas notas, denominadas ‘enfeites’, tem de cantar notas que não existem em nossa escala; não deve, de modo algum, deixar uma nota antes de ter sob perfeito controle a que se segue [...]. Precisa, muitas vezes, descer de uma nota aguda a outra muito grave; deve tomar cuidado em dividir numerosas palavras monossilábicas em duas sílabas, colocando um acento forte na última, de forma que ‘dead’ se transforme em ‘da-ade’, ‘back’ em ‘ba-ack’, ‘chain’ em ‘cha-ain’”.¹⁰⁴

Jeannette R. Murphy, autora de artigo publicado no *Popular Science Monthly* de Setembro de 1899

Ma - ry and Mar - thy had a cha - ain_ Walk Je - ru - s'lem jus like Job! An a
 eb' - ry link was a Je - sus na - ame! Walk Je - ru - s'lem jus like Job!

Essa originalidade introduzida pelos negros no aprendizado musical vem se mostrando uma constante neste trabalho, como anunciei no princípio. Se o negro estava vivendo um contexto diferente, o da escravidão, do que era vivenciado pelo branco, este fator – aliado a padrões culturais herdados de seus antepassados – já me parece razoavelmente suficiente para que se façam adaptações ao contexto por eles vivido. O certo é que os negros encontraram no canto religioso, mesmo que não fosse a crença de seus ancestrais, uma forma de extravasar suas emoções reprimidas, tal é a dramaticidade peculiar ao canto dos hinos *gospel*, por exemplo. Mesmo que usassem a música não somente para louvar o Senhor, mas também para alívio das tensões diárias, o vocabulário eclesiástico e o formato dos *spirituals* brancos encontraram nos negros grandes seguidores por razões como a já ocorrência do formato responsorial entre negros – provavelmente herança do canto africano primitivo, como assinala Chase – e a necessidade de uma crença superior, já que não podiam praticar seus rituais. Sendo já possuidores de uma riqueza musical às vezes ignorada, às vezes exaltada pelo branco, como neste trabalho já se viu muitas vezes, os negros eram capazes de não apenas aprender, mas principalmente transformar o que aprendia em algo novo e diferente. No caso da música religiosa, hoje em dia encontramos reminiscências na *soul music*, influenciada pelo ritmo *hot* que caracteriza o *jazz* e o *ragtime*. Do mesmo modo, a religiosidade povoava lamentos profundos da alma de negros perdidos em milhares, na ceifa solitária, onde tinham apenas o canto para se distrair. Desse lamento surgiu o *blues*.

* * *

Podemos dizer que todo e qualquer estilo de música afro-descendente surgido no Novo Mundo – e isso inclui todos os países onde a escravidão de africanos era praticada – é derivado do contexto do cativo, e este contexto está presente, melódica, rítmica ou liricamente na música dos afro-descendentes, mediante a adaptações decorrentes do novo contexto de relações sociais em que estes se encontravam. Seja na gradual perda de sentido

das canções de trabalho, que foram aos poucos sendo substituídas pelo contexto da plantação e, depois, religioso, seja na incorporação de instrumentos europeus, que limitavam as possibilidades melódicas – fato exemplificado na pauta do exemplo acima, na característica negra de “cantar notas que não existem” na escala tradicional européia – ou na posterior adoção de elementos “negrizantes”, dotados de eventual exotismo, por elites culturais, a fim de anunciar uma peculiaridade nacionalizante em sua música. Nada disso teria ocorrido se não fosse pela escravização do negro no novo continente. No entanto, para além de uma *negrização* generalizante, que leva em conta apenas uma herança cultural comum – hipoteticamente presente tanto na música *afro* do Brasil quanto na dos Estados Unidos –, estariam diferentes contextos de relações sociais (o brasileiro e o norte-americano), que, em reação à introdução do elemento negro, ocasionaram realidades sócio-culturais divergentes em diversos pontos e, desse modo, definiram características musicais particulares a cada caso.

Cantos e clichês de *Blues*

A principal raiz do *blues* está nos *field hollers*, brados lamentosos usados para comunicação nos milharais, quando os negros se encontravam sós. Já profundamente afetados pelos cânticos religiosos, os *hollers* deram origem ao canto solitário, em paralelo ao canto coral e responsorial dos *spirituals*.

A razão do nome é um mistério. Uma hipótese bem aceita é a que seu aspecto lamentoso tenha sido associado à expressão “feeling blue”, sentir-se triste. Era como o negro manifestava seu estado de espírito diante das dificuldades da vida de escravo.

Apesar do caráter de improvisação que assumiu essa música quando em contato com as harmonias dos *rags* e do ritmo que estaria evoluindo para se tornar o *jazz*, segundo Chase, “a maneira de improvisar do jazz pode ser singular, mas o princípio tem longa tradição na música tanto folclórica como artística da Europa”¹⁰⁵. Talvez a maior contribuição do *blues* para o *jazz* seja a ocorrência de *blue notes*, um “abemolamento” do terceiro e sétimo graus – como já foi demonstrado no exemplo de escala de blues –, característica essa herdada do canto do “negro de voz não educada, quando canta esta [...]

nota num ponto importante da canção, [e que] tende a maltratá-la, modulando ou oscilando entre o natural e o bemol”¹⁰⁶.

Os primeiros *blues*, como já foi dito, eram cantados sem acompanhamento, o que mudou à medida que a posse de instrumentos se fez mais comum entre os escravos. Vale lembrar que esse acesso era às vezes facilitado pelo desejo dos senhores de exibir o talento musical de seus negros. Essa instrumentação foi a ponte entre o *blues* e o *jazz*, unindo-se ao estilo pianístico do *ragtime* e os vocais influenciados por *spirituals*, fusão essa que se deu por ocasião do fim do cativeiro e posterior êxodo rural dos negros. Adentrando as cidades, no entanto, o *blues* não só apenas se fundiu em *jazz*, como também evoluiu em outras vertentes.

Tendo surgido como uma espécie de canção folclórica rural, o *blues* se urbanizou em determinado momento. A ele foi adicionada instrumentação, primeiro com violões e banjos, como no caso dos *minstrels*, e depois o piano. Antes do contato com a música já difundida nas cidades, o *blues* era uma forma solitária de cantar e tocar melancolicamente. Ao se urbanizar, se ramificou em canção popular e em formas jazzísticas menos *hot*. O *blues* jamais deixou de existir, mesmo tendo sido importante afluente – assim como no caso das referências folclóricas afro-brasileiras que se formalizaram no samba, moderno e urbano – para o *jazz* norte-americano, talvez a mais completa e atual expressão da história social do negro em terras norte-americanas.

Primórdios e evolução do Jazz

O *jazz* é o resumo mais completo de todas as influências sofridas e propiciadas pelo negro em sua cultura e sua música, na América do Norte. Sua sonoridade está impregnada de tudo o que o negro passou desde que chegou ao Novo Mundo; Gilbert Chase, freqüentemente citado neste capítulo, comenta:

“O jazz resultou, essencialmente, da oportunidade que teve o negro de obter e de usar à sua maneira os instrumentos manufaturados convencionais de origem européia; por exemplo, a trombeta ou cornetim, o clarinete, o trombone, o tambor e o bombo (*sic*), assim como o piano”.¹⁰⁷

O texto do autor citado faz menção especial à cidade de New Orleans, onde os negros tinham acesso a uma grande variedade de instrumentos de banda, em decorrência da grande quantidade de bandas, conhecidas como “charangas”, que tocavam nas ocasiões festivas, que não eram poucas, da cidade. Com essa relativa facilidade na aquisição de instrumentos, aliada à importância que as charangas desempenhavam na vida cultural pitoresca da cidade, os negros puderam desenvolver, a partir das influências adquiridas durante todo o processo que descrevi até aqui, um novo gênero, dotado do estilo *hot* próprio da execução musical do negro, adaptado ainda a elementos derivados da colonização francesa em Nova Orleans, como confirma o testemunho de Jelly Roll Morton, compositor de *rags* que confluíram no *jazz* norte-americano:

“O ‘Tiger Rag’ eu vim a tirar duma velha quadrilha, que era, no original, em muitos andamentos diferentes. [...] vinha uma melodia em compasso de mazurca [...] tínhamos mais duas melodias em compasso de 2/4. Transformei, então, essas melodias no ‘Tiger Rag’ [...]”.¹⁰⁸

Esse estilo despertou o interesse de músicos brancos, ainda em Nova Orleans, que popularizariam o estilo conhecido lá como *Dixieland*.

Dixieland jazz era uma denominação dada pelos músicos brancos que prestavam, de certo modo, homenagem aos negros que desenvolveram, baseados no empolgante ritmo *hot*, o *jazz* de Nova Orleans. As primeiras bandas de *Dixieland* levaram o estilo para Chicago, onde entraram em contato com o *ragtime* e o *blues*, a saber, a instrumentação e o vocal que, unidos, viriam a gerar o *jazz* urbano. Várias composições de músicos contemporâneos a esse período (primeiras décadas do século XX) teriam o nome de *rags* ou *blues* – como “Keyhole Blues”, de Armstrong, “Jelly Roll Blues” e “Tiger Rag”, de Morton.

Ao mesmo tempo em que ia sendo difundido e encontrando eco nas mãos e vozes de músicos negros, o *jazz* já tinha conquistado músicos brancos. De Nova Orleans para Chicago, entre 1920 e 30, o estilo se modificou, mas os músicos brancos que ao estilo se apegaram, em sua grande maioria, assim o fizeram por tomar contato com a música de rua da rude e degradada Chicago do início do século. Enquanto, no Brasil, o samba se “estilizava” na casa de Tia Ciata, em uma roda extremamente seletiva, onde só eram permitidas as elites de negros e brancos, a música do *jazz* estava sendo desenvolvida em bares, cabarés e clubes, por negros e brancos, membros da classe operária, que conviviam e se influenciavam mutuamente. No entanto, a popularização do estilo chamou a atenção de

músicos mais eruditos, como Leon Beiderbecke, cuja regência de orquestras brancas de *jazz* criaram precedentes para um estilo mais suave, e menos improvisado do gênero, o que acabou por popularizar uma linha mais comercial, justamente como ocorreu no Brasil, onde o samba teve sua rítmica adequada ao que Sandroni chama de “recalcamento estético”¹⁰⁹, se tornando mais aceitável pela rítmica ocidental.

* * *

As modificações posteriores à solidificação do *jazz* como um estilo musical de raízes negras, e fortemente calcado no improviso, são aludidas em meu trabalho não como uma reação “purista” ao processo, mas para dar continuidade à história do gênero, o qual já descrevi como um grande “caldeirão” de influências musicais, culturais e sociais. O fato de ter conquistado seguidores brancos pode ser explicado, assim como nos casos de gêneros afro-brasileiros, pelo reconhecimento de elementos não exclusivamente africanos e que tornavam a audição mais agradável a ouvidos “europeus”. Uma adequação, em maior ou menor grau, de elementos brancos ao *jazz* não necessariamente o desarma de suas características negras, visto que ambas as influências se encontram convincentemente adaptadas uma à outra, resultado de um processo que se iniciou logo com os primeiros contatos entre brancos e negros.

Explico a afirmação acima por fatos apresentados durante todo o capítulo: desde sua chegada, o negro enfrentou um processo de repressão fortíssima, pelo qual, direta ou indiretamente, elementos nativos de sua música foram gradualmente se adequando à música do branco. É inútil ser purista nessa hora, pois essa miscigenação foi benéfica para ambas as partes, no sentido de ter criado uma singularidade que ousou afirmar ser característica da música negra norte-americana. De maneira alguma estou sendo unilateralista – para usar uma expressão de Mário de Andrade – por não privilegiar um ou outro elemento possivelmente originário da música africana, “sobrevivente” à dura realidade da escravidão e do preconceito, mas sim considerar a grande contribuição da musicalidade negra para a originalidade de uma música tão híbrida e significativa como o *jazz*.

CONCLUSÃO

Em primeiro lugar, gostaria de reafirmar minha opção pela exposição de fatos relacionados à música afro-descendente, paralelamente, no Brasil e nos Estados Unidos. Minha intenção inicial era buscar, em um processo de transformação gradual sofrido e causado pela música dos negros, nos dois países, fatos e elementos que apontassem para uma origem comum africana, hipoteticamente condicionadora de semelhanças entre gêneros musicais existentes aqui e lá. De acordo com esse raciocínio, as diferenças estariam ligadas à influência européia, que aqui foi, em maior parte, portuguesa e lá, predominantemente britânica.

Devo considerar que os imigrantes europeus chegaram à América antes dos negros, e aqui, em suas colônias, estabeleceram sociedades baseadas em padrões culturais correntes nos seus países de origem. Costuma-se atribuir a essa colonização características como o idioma e a religião predominantes atualmente nas nações que dessas colônias se formaram. Visto que, apesar de europeus, anglo-saxões e ibéricos são povos de tradições culturais diferentes, nas áreas colonizadas por cada um surgiram contextos sócio-culturais distintos um do outro – exemplificados, atualmente, pela ocorrência da língua inglesa nos Estados Unidos e do português no Brasil, assim como pela difusão da religião católica entre a população brasileira contrastando com o protestantismo introduzido pelos ingleses em terras norte-americanas.

No entanto, retomando o pensamento de John Blacking sobre a aquisição de padrões culturais de expressão pelo contexto de relações sociais e de como as tradições assim formadas se mantêm ou se transformam pela maneira como seus componentes humanos se relacionam com base nesses padrões, não posso afirmar que as diferenças atualmente reconhecidas entre os casos de música afro-descendente no Brasil e nos Estados Unidos derivem pura e simplesmente de discrepâncias existentes entre duas tradições culturais européias com as quais o negro trazido da África entrou em contato, no Novo Mundo; em vez disso, as particularidades de cada caso de música afro-descendente seriam produtos da maneira como o contato inicial entre as partes envolvidas evoluiu, condicionado pelo contexto social existente em cada um dos dois locais abordados em meu trabalho, para um diálogo entre culturas sustentado pela interação contínua, decorrente do mesmo contexto

de relações sociais, entre elementos negros e brancos. A manifestação, em ambos os casos brasileiro e norte-americano, de processos de adaptação musical em decorrência desta interação foi o que busquei problematizar com este estudo.

* * *

Voltando o olhar para os primeiros contatos entre africanos e brancos, vimos que as reações dos anfitriões para com os negros recém-chegados variaram entre o desprezo pelo indivíduo, considerado inferior, e uma espécie de curiosidade gerada pela “estranheza” de sua música e a rusticidade de seus modos, classificados de primitivos. Enquanto os escravos tentavam manter vivos alguns de seus costumes originais, na tentativa de aliviar o sofrimento ocasionado pelo cativo, o contexto de relações gerado pelas diversas impressões do branco sobre eles foi decisivo para a definição dos rumos que a musicalidade *afro* tomaria no Brasil e nos Estados Unidos.

Os relatos de Thomas Jefferson, fartamente citado por Chase, nos apresentam um negro dotado de notável aptidão musical, capaz de executar vários instrumentos de origem européia que lhe fossem dados. Essa vocação teria sido incentivada pelos fazendeiros do sul norte-americano, a fim de aproveitá-la para deleite próprio ou para conquistar prestígio social. Por outro lado, o canto primitivo do africano causava espanto e desconforto aos brancos, segundo Jones, e sua religião era considerada pagã pela sociedade protestante. A catequese e a introdução de valores cristãos, bem como a educação musical que recebiam nas igrejas, adaptaram sua musicalidade, principalmente a expressão vocal, a elementos musicais europeus, em sua maioria novos para eles. O aprendizado musical gerado pelas experiências acima descritas vem à tona quando os negros podem enfim se exprimir musicalmente fora de seu meio limitado pela escravidão, contribuindo significativamente para a origem do *ragtime* e depois do *jazz*.

A figura do negro brasileiro foi tema das modinhas e lundus que Caldas Barbosa levou para Lisboa, no fim do século XVIII. A comicidade do texto, causada pela paródia dos modos dos escravos – como a fala “bantuizada” e as situações descritas, geralmente abordando uma submissão caricata do negro a seu “ioiô” e a sua “sinhá” – provavelmente facilitou a entrada nos salões aristocráticos da capital portuguesa. Embora a lírica não tenha sido do agrado de determinados poetas portugueses – como, por exemplo, Bocage –, segundo Sandroni, a música conquistou diversos compositores lusitanos, que a adotaram e a

adaptaram ainda a outras influências, européias, suas. Difusor da libidinosa música colonial, nas palavras de Vianna, Caldas Barbosa personificou, séculos antes, o tipo característico brasileiro definido no mito das três raças. Mulato, filho de mãe africana e pai branco, em sua viola foi capaz de adequar características musicais negras a elementos europeus, extraindo, assim, de seu instrumento uma sonoridade original, *brasileira*, sem dúvida o fator que chamou a atenção dos músicos locais. Europeizados, a modinha e o lundu voltam ao Brasil no início do século XIX como música perfeitamente burguesa, em contraste com suas vertentes populares, que aqui ficaram.

Praticamente na mesma época em que a aristocracia brasileira se divertia nos bailes, ao som que convocava ao requebrado e com as letras cômicas dessa música, nos Estados Unidos, outro tipo de sátira estava fazendo sucesso, nesse caso em meios de diversão popular. Apresentado para um público constituído majoritariamente por pessoas de origem tão humilde quanto a dos artistas, os *minstrels shows* eram basicamente apresentações teatrais com performances musicais de brancos que, tendo o rosto enegrecido com graxa ou cortiça queimada, cantavam e tocavam imitando os trejeitos e modos grosseiros dos escravos. A maioria dos artistas da primeira leva de *minstrels* vinha da zona rural, tendo absorvido, do contato com negros da roça, melodias folclóricas afro-descendentes, as quais interpretavam nos *shows*. Nesse ato de parodiar o negro em suas canções, sua fala “africanizada”, seus hábitos e, até mesmo, suas vestes, pode-se ver, para além do escárnio da figura do escravo, uma ridicularização de si próprio, no melhor estilo “rir pra não chorar”. Pobre e desiludido, o branco se comparava ao ocupante do mais baixo degrau da sociedade norte-americana de uma maneira patética e burlesca, que talvez por esse motivo, atraísse tanto público. O princípio de seu declínio coincide justamente com o fim da escravidão, quando os negros verdadeiros começaram a tomar parte dos *shows*, dando a eles mais veracidade e, por isso, perdendo em humorismo. Essa manifestação tão importante para a cultura popular norte-americana se extinguiu perto do fim do século XIX, tempo suficiente para que os negros assimilassem a influência européia dos *minstrels* brancos na adaptação das melodias negras para seu repertório. A novidade seria posteriormente aplicada no desenvolvimento de um estilo que ficaria conhecido como *ragtime*.

O *Ethiopian business* – outro nome para os *shows* dos *minstrels* – foi de grande sucesso, “para grande dissabor dos que sustentavam a tradição elegante”¹¹⁰, como afirma Chase, exemplificando o distanciamento entre a cultura do povo e a burguesa, nos Estados

Unidos. No texto de Sandroni encontramos um paralelo relativo ao caso brasileiro, no que Ruy Barbosa critica a execução do “Corta-Jaca” em uma festa presidencial, no ano de 1914. A peça de Chiquinha Gonzaga é classificada de “a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba”¹¹¹. A indignação do político brasileiro reflete uma atitude semelhante à das elites norte-americanas com relação ao populacho, com a diferença de que tanto a compositora quanto a executora da peça na referida situação, a primeira-dama Nair de Teffé, não pertenciam à “ralé”, como era o caso dos *minstrels* nos Estados Unidos.

O que é visto como uma afronta à sociedade por Ruy Barbosa já não era, na época, nenhuma novidade no Brasil. A própria execução dos lundus – *aburguesados*, é verdade – em bailes ainda coloniais [o lundu voltou modificado ao Brasil em 1808] é um exemplo. A adaptação do modo “novo” de dançar o lundu – conhecido e aprendido nas incursões de jovens de boa colocação, movidos pelo fascínio por novidades, ao *underground* carioca – à prática de danças de salão, criadora do maxixe, também. A massa popular, composta em sua maioria por mestiços e gente simples – freqüentadores da Cidade Nova –, como ainda é o povo brasileiro, por sua vez já conhecia a música e as danças folclóricas dos pretos, geralmente conhecidas como “batuques”. Os lundus, as modinhas e polcas-lundus – que embalavam a dança do maxixe – apresentavam em comum a contrametricidade adaptada da música folclórica afro-brasileira, adequada à execução européia na forma de “síncope característica”, que já vimos. A transformação do samba folclórico em samba carioca, ou “estilização” na palavra usada por Donga, foi também uma “elitização”, ocorrida na casa de Tia Ciata e condicionada pela permeabilidade seletiva do cômodo onde o samba acontecia, onde só entrava a elite, tanto negra quanto branca. Enquanto a consolidação do samba representa, no Brasil, a ascensão social do negro – ou pelo menos de uma parte deles, “os bambas” –, a adesão e contribuição a gêneros de influência negra, como o ragtime e o *jazz*, num primeiro momento, representa para o branco norte-americano sua degradação.

* * *

A “estilização” do samba deu-se sob o signo da modernização – pela adaptação de sua forma rural, sinal de atraso, à modernidade representada pelo elemento branco no processo. Quanto à sua exaltação como símbolo nacional, é preciso ter em mente que isso se deu mais tarde, quando intelectuais e modernistas, que no folclore procuravam a

identidade cultural que justificasse a invenção da tradição do Brasil mestiço, elegeram o samba o elemento cultural brasileiro por excelência, justamente por suas raízes folclóricas.

Apesar do jazz também ter forte influência de ritmos negros folclóricos, essa característica nunca foi exaltada com vistas a forjar uma identidade nacional e a elite cultural norte-americana nunca reconheceu a mestiçagem como símbolo de seu país, como aconteceu no caso brasileiro. Enquanto aqui a musicalidade negra – adequada à européia, como já vimos – foi assimilada pela burguesia branca em vários momentos, como no caso das modinhas, lundus e do maxixe, pra não falar somente do samba, o caso norte-americano tem reservas em relação a esse tipo de manifestação. Ao fazer uso do *ragtime* para tentar criar uma ópera folclórica, baseada na temática negra norte-americana, Scott Joplin, um dos maiores e mais talentosos compositores de *rags*, fracassou completamente. *Treemonisha* nunca mais foi vista depôs de sua estréia sem êxito. Por outro lado, *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, é até hoje conhecida, tanto pela orquestração ocidental do tema contramétrico, tributado à música do escravo, quanto pela poesia, que fala da relação entre o passado colonial rural do negro – as figuras da “mãe preta”, do “Rei Congo”, do “mulato inzoneiro” – e a identidade do Brasil como “terra de samba e pandeiro”.

Vianna utiliza duas hipóteses para explicar essa diferença entre o caso brasileiro e o norte-americano. No Brasil, o reconhecimento de nacionalidade em símbolos étnicos – no caso, negros – tornaria mais difícil a detecção de sua dominação pelo branco, segundo Peter Fry. Roberto da Matta acredita que não haveria por que discriminar as minorias, pois as hierarquias assegurariam a hegemonia do branco¹¹²; nos Estados Unidos, esse exercício de supremacia da elite branca estaria na rejeição direta ou no desprezo a manifestações em que o elemento negro se fizesse reconhecer. Contudo, percebo em ambos os casos que o negro só influenciou, ou foi influenciado, na medida em que o branco, seja ele pertencente ao povo ou à aristocracia, permitiu essa adaptação.

A despeito de todos os mecanismos utilizados, cá ou lá, para afirmar a superioridade de um grupo sobre o outro, vejo no diálogo entre culturas, que transparece na música, resultante de dois contextos distintos de relações sociais, a principal riqueza não só de cada um dos países abordados nesse estudo, mas de toda parte do continente americano onde houve esse tipo de contato. Confesso que inicialmente buscava na música brasileira e na norte-americana algo que me guiasse em direção a uma “originariedade” musical e cultural, em comum, africana. Em vez disso, acabei encontrando nelas, enquanto música do novo

continente, uma originalidade em meio à música ocidental conferida pela interação com a musicalidade negra, e para além disto, ainda uma originalidade de cada caso em particular, ocasionada pelo modo como cada contexto social condicionou o diálogo cultural e musical entre negros e brancos.

NOTAS

Apresentação

1. BLACKING, *How Musical is Man?*, pág. 51-2.

Parte I – Reflexões sobre música e contexto social

2. Ibidem, pág. 52.
3. SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 221.
4. citado por BLACKING, *How Musical is Man?*, pág. 51.
5. JONES, *Blues People*, pág. 2.
6. citado por JONES, *Blues People*, pág. 17.
7. citado por CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 70.
8. JONES, *Blues People*, pág. 27.
9. ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, pág. 28.
10. CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 62.
11. citado por VIANNA, *O Mistério do Samba*, pág. 27.

Parte II – O negro brasileiro

12. citado por SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 50
13. verbete “samba”, *Enciclopédia Brasileira de Música*, pág. 683.
14. SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 85.
15. Ibidem, pág. 87.
16. VIANNA, *O Mistério do Samba*, pág. 20.
17. citado em VIANNA, *O Mistério do Samba*, pág. 27.
18. VIANNA, *O Mistério do Samba*, pág. 28.
19. SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 86.
20. verbete “lundu”, *Dicionário Musical Brasileiro*, pág. 434.
21. citado por SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 40.
22. Ibidem, pág. 41.
23. Idem.
24. VIANNA, *O Mistério do Samba*, pág. 38.
25. citado por SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 45.
26. citado por VIANNA, *O Mistério do Samba*, pág. 40.

27. ANDRADE, op. cit., citado por SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 54.
28. ANDRADE, *Cândido Inácio da Silva e o lundu*, pág. 37.
29. Ibidem, pág. 27-8.
30. SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 55.
31. citado por SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 55.
32. citado por JOTA EFEGÊ, *Maxixe, a dança excomungada*, pág. 23.
33. citado por SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 63.
34. citado por ANDRADE, *Música, doce música*, pág. 128.
35. SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 64.
36. citado por SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 65.
37. citado por VASCONCELOS, *Raízes da MPB*, pág. 109.
38. citado em TINHORÃO, *Música popular de índios, negros e mestiços*, pág. 135.
39. citado em ROSSETI BATISTA, *Brasil, 1º tempo modernista*, pág. 337.
40. ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, pág. 28.
41. Ibidem, pág. 29.
42. ANDRADE, *Cândido Inácio da Silva e o lundu*, pág. 27-8.
43. ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, pág. 29.
44. CARVALHO, *Música afro-brasileira: uma visão geral*, pág. 11.
45. Idem.
46. citado por CARVALHO, *Música afro-brasileira: uma visão geral*, pág. 12-3.
47. Ibidem, pág. 13.
48. Ibidem, pág. 14.
49. CARVALHO, *Música afro-brasileira: uma visão geral*, pág. 15.
50. Ibidem, pág. 14-5.
51. citado por SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 98.
52. SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 69.
53. ambos os exemplos estão citados em SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 66-7.
54. citação de RODRIGUES, Nina, *Os Africanos no Brasil*, feita em SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 90.
55. SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 69.
56. citados em MOURA, Roberto, *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, pág. 160, 77 e 83, respectivamente.
57. SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 103.
58. citado em SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 106.
59. citação de VAGALUME, *Na roda do samba*, feita em SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 106.
60. citado em SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 108.
61. Idem.
62. Idem.
63. SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 114.
64. citado por SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 110.

(As partituras de lundus contidas nesta parte foram extraídas de SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 48-9.)

Parte III – O caso dos Estados Unidos

65. CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 411.
66. citado por CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 59-60.
67. CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 63.
68. Ibidem, pág. 61.
69. CARVALHO, *Música afro-brasileira: uma visão geral*, pág. 10.
70. Ibid., pág. 64.
71. Idem.
72. JONES, *Blues People*, pág. 18.
73. CARVALHO, *Música afro-brasileira: uma visão geral*, pág. 02.
74. Idem.
75. JONES, *Blues People*, pág. 22.
76. Idem.
77. Ibidem, pág. 23.
78. CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 61.
79. citação de John Davies, em CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 73.
80. CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 74.
81. Ibidem, pág. 241.
82. Idem.
83. JONES, *Blues People*, pág. 84.
84. CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 245-6.
85. Ibidem, pág. 248.
86. Ibid., pág. 249.
87. citado em CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 251.
88. CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 248.
89. JONES, *Blues People*, pág. 83.
90. Ibidem, pág. 85.
91. citado em CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 401.
92. SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 90.
93. CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 397.
94. WARD, *Music of the Gold Coast*, citado em CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 65.
95. CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 70.
96. Ibidem, pág. 400.
97. Idem.
98. Ibidem, pág. 427.
99. JONES, *Blues People*, pág. 32.
100. citado em CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 220.
101. Ibidem, pág. 221.
102. Ibid., pág. 216.
103. CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 233.

104. Ibidem, pág. 235.
105. Ibid., pág. 416.
106. citação de E. A. NILES, *A Treasury of Blues*, pág. 14, feita em CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 416.
107. CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 427.
108. citado em CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 435.
109. SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 222.

(As partituras de “Jim Crow”, “Get out o’de way” e do exemplo de *spiritual* foram extraídas de CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 246-7, 251 e 235, respectivamente)

Conclusão

110. CHASE, *Do Salmo ao Jazz*, pág. 242.
111. SANDRONI, *Feitiço Decente*, pág. 89.
112. VIANNA, *O Mistério do Samba*, pág. 31.

BIBLIOGRAFIA

BLACKING, John. *How Musical is Man?*. Londres: Faber & Faber, 1973.

JONES, Le Roi. *Blues People: Negro Music in White America*. Nova Iorque: William Morrow and Company, 1963.

CHASE, Gilbert. *Do Salmo ao Jazz – A música nos Estados Unidos*. Tradução: Samuel Penna Reis Lino Vallandro. Rio de Janeiro: Globo, 1957.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor & Editora UFRJ, 2001.

CARVALHO, José Jorge de. *Um Panorama da Música Afro-Brasileira. Parte 1. Dos gêneros tradicionais aos primórdios do Samba*. Brasília: Série Antropologia – UnB, 2000.

ANDRADE, Mário de. “Ensaio sobre a Música Brasileira”. In: *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1928.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor & Editora UFRJ, 1995.