

Perspectivas descoloniais e os estudos da música de matriz africana: aproximações possíveis¹

Marcos dos Santos Santos

Doutorando PPGMUS - (Etnomusicologia) Universidade Federal da Bahia

Angela Luhning

Docente PPGMUS Universidade Federal da Bahia

Resumo

Enquanto trabalho em andamento, o texto busca aproximar a perspectiva das Epistemologias do Sul aos estudos relativos à música de matriz africana na Bahia. Aqui, me proponho levantar questões que apontam para processos colonialistas bem como as suas continuidades/persistências socialmente legitimadas a respeito de manifestações musicais de matriz africana percebidas na Bahia entre os séculos XIX e XX. Especificamente, pretendo observar o modo como o discurso do homem branco sobre um ideal sócio-civilizado de música e/ou prática musical fora construído e imposto na sociedade, tendo como ferramenta de autolegitimação deste discurso a prática de depreciar estas manifestações.

Resumen

El texto busca traer la perspectiva de las epistemologías del Sur a los estudios sobre las raíces africanas de la música en Bahía. Propongo plantear cuestiones relacionadas con los procesos colonialistas y sus continuidades socialmente legitimado sobre las manifestaciones musicales de origen africano producido en Bahía entre los siglos XIX y XX. Intento observar cómo fue desarrollado el discurso del hombre blanco sobre ideales musicales y como este fue impuesto a la sociedad, utilizando como herramienta de auto-legitimación de este discurso la práctica de la depreciación de estas manifestaciones.

Palavras-chave

Descolonização; Descolonización; Música Afro-brasileira; Música Afro-brasileña; Etnomusicologia; Etnomusicología; Interdisciplinaridade; Interdisciplinaridad.

O perigo do universalismo teórico

Os procedimentos de dominação/exploração adotados pelo homem branco no Novo Mundo, sujeitou o habitante natural local (racialmente classificado como índio) e o

¹Trabalho apresentado no GT 4 - Diálogos interdisciplinares: epistemologias do sul.

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

habitante natural da África (racialmente classificado como negro) não apenas ao estado de mercadoria ou mão de obra usurpada (usados como força motriz no processo de expansão da lógica capitalista) mas também, submeteu tais indivíduos à condição de silenciados e ressignificados segundo uma intersubjetividade construída por meio de símbolos, estruturas e valores ligados à concepção estética e religiosa eurocentrada.

Tais ações se incluem no que Quijano (2005) chama de Colonialidade do Poder. Este conceito/reflexão permite compreender a atuação dos agentes coloniais/imperialistas enquanto parte de um sistema articulado, simultaneamente concreto e subjetivo, capaz de se moldar perante o fluxo dos processos históricos e atingir as diversas esferas sociais; econômica, religiosa e cultural. Nesse sentido, a produção de conhecimento e suas epistemologias, o modelo de ciência, a estética e o padrão de beleza eurocentrados foram e têm sido apresentados aos grupos subalternizados como o modelo único, e como espelho universal.

Ao direcionar o olhar sobre o campo das práticas culturais, especificamente os que se relacionam com a música (ou ao que nos foi ensinado chamar de música (Blacking, 1973)), percebo que a lógica colonialista se sobrepôs de forma evidente também neste campo. A partir do período conhecido como Idade Média, foi dado início no Norte Global à estruturação do modelo musical direcionada à Igreja Católica onde, a partir das inúmeras alianças feitas entre esta instituição e os poderes estatais, tornou-se possível o estabelecimento deste tipo de música como sendo a oficial em diferentes lugares os quais o catolicismo pode se estabelecer. Com a invasão de novos territórios e a submissão de civilizações no continente africano e sul-americano, a música de culto cristão (da Igreja Católica e de suas dissidências protestantes) atuou como elemento chave no processo de aculturação e subordinação.

Em linhas gerais, a legitimação de padrões, estruturas e técnicas tais quais o cantochão (canto gregoriano), a harmonia modal, a polifonia e o tonalismo enquanto produtos da intelectualidade musical do homem branco, têm sido utilizados como forma de suprimir as práticas dos subalternizados e por conseguinte homogeneizam e universalizam a compreensão sobre o que é e o que não é música.

Agawu (2003) explica que no continente africano, os processos que envolveram a colonização atingiu a esfera musical de modo considerável. O autor sinaliza que dentre os três pilares da música ocidental (melodia, harmonia e ritmo), o que mais se sobrepôs

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

às práticas tradicionais africanas foi a concepção de harmonia tonal. Segundo ele, “de todas as influencias musicais geradas pelo colonialismo, a da harmonia tonal tem sido a mais penetrante, a mais abrangente e, finalmente, a que causou maior desastre” (AGAWU, 2003, p. 8). Como elementos potenciadores desta condição, ocorre que a instalação de instituições tais quais a igreja, o exército e a indústria do entretenimento possibilitaram o que o autor considera ser o mais óbvio sinal de influencia colonizadora: a inserção de instrumentos musicais estrangeiros (órgão de tubos, oboé, clarinete), bem como o ensino e obrigatoriedade do uso destes instrumentos em detrimento daqueles tradicionais locais, então categorizados como rudimentares.

Como palavras-chave usadas na construção de seu discurso generalizante e opressor que justificasse a inserção de conhecimentos musicais “superiores”, e afora a invenção de teorias essencialistas que ridicularizavam as culturas dos nativos, a hegemonia branca construiu o mito de que o negro teria uma “predisposição rítmica” por sua natureza. Este pensamento determinista surge, também, como tentativa simplificada de explicar o “swingue” – ou a suposta facilidade com a qual o povo afrodiáspórico tem de lidar com seus ritmos complexos, que por consequência, este discurso legou aos negros um lugar infantilizado, alegre - quando não de primitivo, no âmbito das práticas musicais/culturais².

A bem da verdade, assim como explica Agawu e como podemos perceber nos locais-destino da cultura negra diáspórica, dentre os três pilares musicais já citadas (melodia, ritmo e harmonia), o elemento rítmico foi o que menos sofreu com a influência das formas musicais europeias. Não por acaso isto aconteceu. O conhecimento teórico que fora desenvolvido entorno dos modelos rítmicos comuns dos grandes centros de produção musical dos países do Norte, não foram suficientemente adequáveis ou suplantáveis perante a complexidade musical percebida no continente africano. Haja vista tal impossibilidade e incapacidade, os teóricos iluministas, positivistas, passaram a

² Por aqui, no Brasil e na Bahia, tal mito da “predisposição rítmica” foi sintetizado no senso comum da seguinte forma: “Todo menino do Pelô sabe tocar tambor”. Sabendo que a população originária do Bairro do Pelourinho (Pelô) é majoritariamente negra, essa afirmação, ao passo em que determina que toda criança deste lugar já nasce sabendo tocar tambor (e nada mais), ela também elimina a possibilidade deste indivíduo de atuar na sociedade local de forma ampla, que não seja apenas como um predestinado a tocar o tal tambor, o qual adquiriu status de elemento exótico a ser visto e apreciado pelos viajantes/turistas euroamericanos, tal qual se percebe desde o século XIX.

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

classificar a música do povo negro africano como um tipo de produção não organizada, irresponsável, sem estruturas sólida e, por conseguinte, rudimentar.

Acontece que a tradição eurocentrada se acostumou a cultivar e analisar práticas musicais que fizessem parte de um âmbito cognitivo facilmente passível de ser capturado por via escrita em pauta, através de símbolos musicais universalizantes; tais quais as figuras de duração e altura (mínima, semínima, colcheia, etc.). Diferente deste modo de pensar, as estruturas musicais as quais os diferentes povos do continente africano engendraram não são matematicamente capturáveis e mensuráveis tal qual como o foi organizada a música da elite burguesa europeia. Ao contrário disto, conforme explica Kubik (2010), a teoria que envolve a organização da música africana se baseia em processos cognitivos atrelados a fenômenos fonéticos e fonémicos. Ou seja, os sons das palavras que constituem as línguas/idiomas tradicionais bem como o som das letras, fornecem a dinâmica musical referente à duração destes sons, bem como a sua acentuação (se é forte ou se é fraco) e o tempo de silêncio.

A fim de melhor compreender os caminhos que a teoria desenvolvida por Kubik (2010) apresenta, vejamos alguns dos critérios que o autor aponta como sendo fundamentais para então perceber o funcionamento deste tipo de prática musical.

Música e dança: a partir de sua semântica, fica evidente que na maioria dos idiomas africanos o aspecto sonoro e o movimento de música e dança são inseparáveis. Ao analisar-se música africana, portanto, dança e expressão corporal devem sempre ser considerados.

Pulsção elementar : é a pulsção contínua de valores de tempo mínimos. [...]. Não existe início ou final preestabelecidos, assim como tampouco uma acentuação predefinida. Na prática esta acentuação se dá, por exemplo, na execução de um padrão de chocalho na bateria de samba que preenche as pulsções elementares ininterruptamente. *Waterman* havia se referido à pulsção elementar como “*metronome sense*”.

Beat e off-beat: beat e off-beat representam a marcação e a batida entre as marcações. As acentuações melódicas do repertório africano caem predominantemente fora da marcação, ou, na terminologia ocidental, fora do primeiro tempo do compasso. Dentro do acontecimento musical a marcação representa um referencial onipresente, assim como também a pulsção elementar. Ambos referenciais agem simultaneamente.

Ritmos cruzados (cross-rhythm): a combinação de ritmos, frases ou motivos pode realizar-se de tal forma que sua acentuação não coincide, resultando em novas configurações rítmicas.

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

Pulsos intercalados (*interlocking*): trata-se aqui de uma versão específica de ritmo cruzado, que se apresenta de forma regular, quando dois ou três músicos intercalam suas marcações sonoras.

Padrão (*pattern*): em muitas culturas africanas os músicos pensam em padrões organizados, sejam estes rítmicos, ou de outra natureza sonora e de movimento.

Notação oral: padrões rítmicos são muitas vezes fixados de forma não escrita. A sua manutenção fonética serve para a transmissão de determinadas configurações musicais.

Time-line-pattern: Este é um padrão rítmico especial, de configuração assimétrica, que funciona como “cerne estrutural” da música. *Time-line patterns* são formulas estáveis, produzidas em um tom apenas, de timbre agudo, e servem de orientação aos demais músicos e aos dançarinos.

Sequências de timbres: é a mudança de timbres que pode ocorrer sem variação da frequência de tom. Nos tambores, por sua vez, pode-se produzir estruturas rítmicas, com sequências de timbres que assumem aspectos melódicos.

Alternâncias na polifonia (*skipping process*): através de usos alternados de determinados tons dentro de uma escala, ocorrem sistemas polifônicos, que se distinguem das polifonias ocidentais e caracterizam estilos musicais da África Oriental e Meridional.

Padrões inerentes: o processo musical permite o surgimento de padrões inerentes, que resultam da combinação de alguns elementos de duas ou mais partes da música. Trata-se de um tipo de “ilusão de audição”, pois estes padrões são perceptíveis para uns, para outros só quando alertados (KUBIK, 1984 *apud* PIINTO, 2001. p. 239-240)

Tais considerações salientam que não há um modelo universal teórico que dê conta de uma apreciação ou análise dos fenômenos musicais abrangente a todas as culturas em sua plenitude. Lançando luz sobre esta reflexão, o trabalho realizado por Kubik passou a ser um modelo consistente para a observação de música afro-diaspórica, bem como ampliou a concepção sobre este campo ratificando a necessidade de uma interpretação interdisciplinar no estudo das práticas culturais próprias do Sul Global. Considerando que estes estudos tiveram início ainda na década de 1960, percebe-se que ainda não há um conhecimento amplo bem como o seu uso por parte da comunidade acadêmica brasileira, nordestina e, sobretudo, baiana. A bem da verdade, são pontuais os trabalhos que se debruçam sobre esta abordagem e, ainda assim, nestes trabalhos, percebe-se que é ausente a discussão desta temática a partir de um viés crítico, que problematize o universalismo euroamericano para com a música afrocentrada. Neste sentido, a opção decolonial pode me servir como lupa antiuniversalista e antiessencialista para melhor

enxergar o processo de construção do conhecimento sobre música estabelecido sob a égide colonialista.

Continuidades coloniais: percepções possíveis

A Bahia, enquanto um lugar de grande importância para o desenvolvimento da economia escravagista, recebeu pessoas trazidas do continente africano, as quais se identificavam com práticas culturais (idioma, música, crença) semelhantes, em alguns casos, e bastante distintas, em outros. É sabido que, como estratégia de evitar motins e insurreições, o branco opressor, em alguns casos, separava as pessoas oriundas de um mesmo grupo linguístico, considerando muitas vezes a região geográfica (ou porto) onde cada um foi sequestrado. A resistência à esta condição foi apresentada de formas e por vias diversas, através dos diferentes grupos que aqui se encontravam, dentre eles os Yorubás; os Fon Ewe/Egbe (Jêje;Gege), assim como os Bantu - Congo. Os candomblés, enquanto um conjunto de práticas religiosas que dizem respeito a determinados grupos culturais (tais quais os citados), se apresentam como umas das formas de resistência e como exemplo complexo de heterogeneidade e singularidades.

Nem sempre foi assim, nem sempre as singularidades dos diferentes grupos foram evidenciadas pela literatura. Entre os séculos XVIII e XIX passou a ser comum o uso de um termo que por muito tempo, e ainda hoje, significou e buscou sintetizar especificidades culturais. Me refiro ao termo Batuque, bastante comum nos países de língua lusófona onde, falando do Brasil, adquiriu (ou já fora forjado com) características pejorativas e generalizantes. Conforme se encontra no *Diccionario da Língua Portuguesa* (1823) de Antonio de Moraes Silva, o verbete ‘Batuque’ aparece com a definição de “dança, ou baile, usado entre os pretos africanos ou que deles descendem” (SILVA, 1823, p.327). Outro dicionário do século XIX, *Diccionario Brasileiro da Língua Portuguesa* (1875) apresenta o Batuque como “dansa com sapateados e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor, quando é de negros, ou também de viola e pandeiro quando entra gente mais açada” (DICCIONÁRIO, 1875, s.n).

Essa visão turva e desinteressada sobre o que constituiria este conjunto de práticas musicais, coreográficas e organológica se perpetuou ao longo do tempo tanto no senso comum da oralidade, quanto no âmbito literário. Sobre o caráter religioso ou profano dos Batuques, Jocélio Teles (1997) já questionava a ausência de evidências nos escritos

ENICECULT

I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo

antigos que pudessem elucidar esta questão, uma vez que o termo *Calundu*, que geralmente aparece associado às práticas de ‘feitiçaria’, ora se confunde com o Batuque. Esta questão, assim como outras engendradas no período do século XIX e que foram ‘continuadas’ ao longo do tempo, serão tratadas com mais detalhes conforme o trabalho de pesquisa se desenvolva e vá avançando.

Como processo de um trabalho em andamento, a tarefa de análise de documentos escritos e impressos presentes em arquivos, biblioteca e fundos documentais, assim como as informações a serem coletadas através da metodologia da história oral serão indispensáveis para a demarcação de um tempo histórico bem como um recorte temático adequado às inquietações e possibilidades que esta perspectiva interdisciplinar pode oferecer.

Referências bibliográficas

AGAWU, Kofi. **Representing African music: postcolonial notes, queries, positions.** New York: Routledge, 2003.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

LÜHNING, Angela. **Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais.** In: *Música em perspectiva*, vol. 7, n.2, 2014, p.7-25. Disponível em:

<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/musica/issue/download/1963/197>.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e música. Questões de uma antropologia sonora.** In: *Revista de Antropologia, USP*. São Paulo, 2001b.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.** *En libro: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.* Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.227-278.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX.** In: SANSONE, Livio e SANTOS, Jocélio Teles dos (ORG.) *Ritmos em transito sócio- antropológico da música baiana.* São Paulo: Dynams; Salvador: Programa da Bahia e Projeto S.A.M.A., 1997.

SILVA, Antonio de Moraes. **Diccionario da língua portuguesa.** Lisboa – Typografia da Cia, 6ª ed.. 1823/1858.