

# Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar

*Luis Ferreira Makel<sup>1</sup>*

## **Resumo**

As reflexões e sugestões apresentadas neste artigo visam contribuir à compreensão das práticas musicais da diáspora africana. O ponto de partida é o conceito de colonialidade e o atual estado da arte dos estudos sobre músicas negras, as pesquisas acadêmicas e experiências de vida musical do autor. A reflexão é localizada no atual cenário sociocultural brasileiro. Desde a perspectiva das teorias da performance, serão sugeridos alguns sentidos e interpretações a respeito das articulações entre improvisação, polirritmia, chamada-e-resposta, e um conceito de tempo espiralar na música.

**Palavras-chave:** diáspora africana, música negra, improvisação, chamada-e-resposta.

## **Abstract**

The reflections and suggestions proposed in this article have as aim contributing to the comprehension of Black music practices in the African Diaspora. As a point of departure, there will be considered the concept of coloniality and the actual state of the art of the studies about Black Music, the author's scholar researches and his musical life experiences. The reflections are located in the actual socio-cultural Brazilian setting. Some meanings and inter-

---

<sup>1</sup> Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília. Professor titular de Antropologia no Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES/UNSAM), Buenos Aires. Pesquisador no Instituto de Investigación en Etnomusicología (IET), Buenos Aires.

pretations will be suggested, from the perspectives of performance theories, about the articulations between improvisation, polyrhythm, call-and-response, and a concept of spiralized time in music.

**Keywords:** African diaspora, black music, improvisation, call-and-response.

Os estudos críticos sobre a colonialidade do poder/saber focalizam as consequências epistemológicas, simbólicas e ontológicas do fenômeno da expropriação territorial, econômica e humana do colonialismo sustentado pela escravidão. A colonialidade, conceito forjado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, pode ser entendida como uma expropriação e ruptura epistêmica e a produção de uma ferida colonial<sup>2</sup>. Porém, embora com algumas exceções, esses estudos ainda não têm considerado suficientemente os processos culturais dos descendentes de africanos nas Américas e no Caribe. As práticas culturais na diáspora africana, incluindo a música e a religião, são de fundamental importância nos processos de resistência, de construção de identidades, como têm apontado alguns autores<sup>3</sup> e, sobretudo, de construção de culturas vitais.

Diferentes autores coincidem em que as práticas musicais negras se desenvolveram baseadas principalmente nos alicerces da música instrumental – frequentemente de percussão –, o canto – corais e solistas –, e da dança. No entanto, o estudo das músicas negras deverá explicar e compreender fatos, fenômenos, metáforas e narrativas que têm sido em boa parte negligenciados, esquecidos, falsificados, ignorados e invisibilizados como consequências da colonialidade.

As reflexões e sugestões que a esse respeito proponho neste artigo tomam como ponto de partida os atuais estudos sobre a música da diáspora africana; minhas pesquisas acadêmicas e experiências de vida no mundo – como músico de jazz e de candombe em Montevideú, na década de 1990. Nesse período participei do *Conjunto Bantú*, uma companhia de música e dança de candombe tradicional afro-uruguaio, criada e liderada por Tomás Olivera Chirimini em 1971. Como integrante desse grupo, tive a oportunidade de participar em turnês e festivais internacionais, que incluíram atividades compartilhadas com a companhia africana *Kiti na Mesa*, dirigida por Pepo Mazingi, e a cubana *Rumba de la Habana*, dirigida por Gilberto Boza, mais uma enriquecedora experiência de improvisação de candombe e *free-jazz*, com o trio do falecido pianista Don Pullen.

Tentarei localizar essa reflexão em primeiro lugar no atual cenário sociocultural brasileiro, com os desafios e esforços que supõem tratar da música negra na educação formal. Depois, avançarei uma revisão do estado dos estudos sobre artes musicais na diáspora africana. Sugerirei finalmente, a partir das perspectivas da performance e da complexidade do sistema musical, alguns sentidos e interpretações que articulam a improvisação, a polirritmia, a chamada-e-resposta em relação ao conceito de tempo espiralar.

<sup>2</sup> Cf. QUIJANO, 2000; MIGNOLO, 2007.

<sup>3</sup> Cf. NASCIMENTO, 1980; HALL 1996; GILROY, 2001; MOURA, 2004.

Apesar dos avanços realizados de textos sobre história, história cultural, literatura, e tratamento das relações étnico/raciais, promovidos pela implementação da Lei Federal 10.639/2003, ao que parece são poucos os realizados no campo do ensino de músicas de matrizes africanas.

Uma exceção é a produção crítica e as pesquisas sobre letras de canções populares, analisando-se a presença de estigmas e estereótipos raciais ou de emblemas de autoafirmação; essas pesquisas, indubitavelmente, são muito importantes para a educação nas relações étnico/raciais e de gênero homem/mulher. Porém, há pouca ou nenhuma produção similar sobre o som/música e a performance nas músicas negras.

Entre os aspectos mais referenciados da música se encontram os instrumentos musicais. Se considerarmos aqueles instrumentos identificados ou relacionados no imaginário com a cultura popular brasileira, reconhecidos como de matrizes africanas ou associados às culturas negras, eles são representados em formas estereotipadas e hierarquizadas. A atitude mais frequente perante esses instrumentos é contrastável com a atitude e tratamento prestigiosos dados aos instrumentos europeus – sérios, merecedores de grandes investimentos de energia e tempo na educação musical formal.

Entretanto, nos legados civilizatórios da África Sul-Saariana, não somente há famílias de tambores, embora estes tenham centralidade (como tem centralidade a família dos violinos nas práticas orquestrais do euro-modernismo), mas também instrumentos de cordas (harpas como as *koras* no Mali), de sopro (flautas e trombas) e outros instrumentos de percussão como *marimbas* (xilofones) e *kalimbas* (lâminas dedilhadas).

Além do mais, muitos instrumentos africanos foram recriados na diáspora ao longo dos séculos XVIII e XIX com novas funcionalidades, segundo observa Kazadi wa Mukuna (1994): instrumentos das famílias do *berimbau*, da *cuíca* e da *kalimba*. Nas cidades portuárias do Caribe e das Américas, bem como da África ocidental, tonéis de transporte de mercadorias, disponíveis nos cais dos portos e nos depósitos, foram amplamente utilizados para a construção de tambores. Também foram adotados e adaptados nos modos de tocar, instrumentos de cordas ibéricos e instrumentos de percussão e de sopro das bandas militares. No século XX, houve uma readaptação e criação de um novo instrumento nos EUA, a *bateria* do *jazz*, a partir da tecnologia mecânica e dos instrumentos disponíveis nas bandas militares; também em Trindade foi criado, em meados do século XX, um novo instrumento de percussão, o *steel-pan*, elaborado a partir de latões para o transporte de petróleo.

Quanto aos músicos, ao que parece, no meio erudito e da educação musical é pouco ou nulo o reconhecimento de artistas brasileiros negros de destaque internacional, como Naná Vasconcelos e Moacir Santos, e há necessidade ainda de revalorizar a produção de músicos históricos como Alfredo da Rocha Viana Filho (Pixinguinha) - instrumentistas, compositores e improvisadores. Precisamos reconhecer também aqueles músicos socialmente brancos cuja produção se fundamenta nos repertórios e modos de fazer musicais de matrizes africanas do Brasil, do Caribe e dos EUA, por exemplo, o compositor e instrumentista Hermeto Pascoal, entre outros. Ainda, temos o

enorme campo das culturas e os cultores populares tradicionais de matrizes africanas que vêm ganhando visibilidade pelas políticas públicas federais dos últimos anos.

Alguns materiais audiovisuais valiosos têm sido produzidos nesse cenário nacional necessitando, todavia, de marcos de conceitualização mais sólidos para evitar a exotização por parte dos receptores. Há questões de preconceitos raciais em torno à música que devem ser ainda elucidados. A crítica à exotização do tambor, por exemplo, pela frequente redução, naturalização, metáfora e metonímia do simples e do primitivo, até do selvagem que nele opera, não deve nos impedir de perceber quando, apropriado pelos projetos políticos dos movimentos sociais e culturais negros, passa de estigma a constituir emblema.

A produção de conhecimentos específicos sobre as práticas musicais negras é central para avançar na construção desses marcos de conceitualização. Ao mesmo tempo, precisamos avançar na análise das consequências epistemológicas da colonialidade, dando conta da inadequação das ferramentas conceituais criadas para o estudo da cultura dos setores dominantes quando aplicadas ao estudo da cultura dos setores populares, especialmente tratando-se de músicas de matrizes africanas. O que precisamos é construir ferramentas conceituais a partir dessas mesmas práticas musicais e da sensibilidade que elas implicam, bem como dos processos das nossas práticas intelectuais e acadêmicas em estudá-las.

Em breve retrospectiva, ao longo do século XX, as músicas de matrizes africanas têm sido abordadas a partir de quatro perspectivas diferentes, procurando-se por africanismos, africanias, matrizes africanas e africanidades, respondendo a respectivas conceitualizações e teorias culturais.

A procura por africanismos na música tomou parte do projeto clássico dos estudos de traços culturais na antropologia cultural norte-americana da primeira metade do século XX, destacando-se o antropólogo Melville Herskovits nessa linha, continuada na segunda metade desse século pelo etnomusicólogo Gerhard Kubik com o conceito de retenções culturais da música africana no Brasil. A procura de africanias, no entanto, com a identificação de culturas africanas específicas começou com o projeto do etnólogo cubano Fernando Ortiz nas décadas de 1950-60, continuado e refinado na Colômbia em décadas recentes<sup>4</sup>.

A terceira perspectiva, com foco nas matrizes africanas, tem utilizado a língua e a linguística como analogias para o estudo dos sistemas culturais. Uma primeira abordagem aparece com o estruturalismo francês, com um modelo de análise matricial de permutações e transformações partindo da linguística, desenvolvido na semiologia da música notavelmente com Simha Arom no estudo da música centro-africana. Uma segunda abordagem, dentro da antropologia cultural americana com Richard Price, procura por princípios de organização cultural. Seguindo a analogia das teorias linguísticas da crioulização – com algumas línguas que aportam léxicos e outras que aportam gramáticas – analisa-se o Caribe e as heranças africanas para dar conta de processos históricos de crioulização cultural, em que tanto há retenções quanto criações.

---

<sup>4</sup> Cf. FERREIRA, 2008.

Uma terceira abordagem dessa perspectiva, em estudos que procuram pela compreensão das diversidades e recorrências nas culturas dos setores populares na América Latina, opera com os conceitos de protótipos e semelhanças de família.

Finalmente, a noção de africanidade surge da reflexão sobre a oposição em Fernando Ortiz entre a “africanidade” e a “cubanidade” da música cubana. Enquanto a africanidade remete-nos à identificação objetivista de características africanas reconhecíveis na cultura, a cubanidade remete-nos ao projeto político de construção da nação. A noção de africanidade retoma essa perspectiva de projeto de construção política, já não de um estado-nação, mas de uma etnicidade.

A africanidade se apresenta como um conceito útil para o estudo de fenômenos contemporâneos quando em diferentes países da América Latina e do Caribe, movimentos culturais negros procuram pelo reconhecimento das matrizes africanas nas culturas nacionais e regionais. Trata-se de um processo na mão contrária do acontecido historicamente com os gêneros do *samba* no Brasil, o *merengue* na República Dominicana, e o *son* em Cuba, consistentes em processos de des-etnicização e nacionalização das culturas musicais populares negras<sup>5</sup>.

Portanto, gostaria de direcionar essa reflexão tentando analisar algumas dessas matrizes e africanidades, as mais relevantes a meu juízo dizem respeito às músicas instrumentais. Sustentarei, para tanto, três hipóteses: primeiro, nas práticas musicais negras há embutidos *códices* que dizem sobre as formas históricas de resistência ao escravismo e ao racismo<sup>6</sup>. Segundo, essas práticas vão além de processos de resistência e acomodação, porquanto produziram práticas vitais portadoras de valores de vida embutidos na organização do som/música, nos modos de fazer dos músicos e da dança, e na organização social para fazer música.

Terceiro, considero que um sentido de africanidade foi desenvolvido nas “políticas da sincopa”: táticas históricas que os afrodescendentes desenvolveram, conseguindo suspender e desafiar a rejeição deslegitimante e culturalmente racista dos setores dominantes. A política da sincopa compreende a sedução do simbólico exercida com a performance de música e dança com a qual os afrodescendentes conseguiram atrair segmentos dos setores dominantes, em um primeiro momento pela exotização, depois pela folclorização. Compreende também as práticas em espaços alternativos em que os afrodescendentes tanto criaram novas relações sociais diferentes às de dominação quanto resistiram à dominação simbólica. Para tanto, geraram jogos de ambivalências e táticas de dupla voz em que uma mensagem pode ter mais de um sentido, segundo o código utilizado<sup>7</sup>.

Nos interstícios e dobras da dominação simbólica, por trás de estereótipos e de estigmas, os músicos e seus públicos fizeram desvios e leituras alternativas aos sentidos e significações impostos pela cultura dominante. A questão é como avançamos desde o reconhecimento e afirmação

---

<sup>5</sup> Cf. ANDREWS, 2004.

<sup>6</sup> Cf. SEGATO, 2007.

<sup>7</sup> Cf. FERREIRA, 2003.

desses valores ao conhecimento de como essas práticas os sustentam. Uma resposta possível é a audição e a mobilização corporal sob a suposição de que, ouvindo e dançando, conhecemos. Mas isto naturaliza o ato de ouvir e do gesto, tratando-se de atos culturais corporalmente aprendidos e acompanhados de sentidos. Quando ouvimos músicas eruditas no meio escolar institucionalizado, elas são carregadas de legitimidade, junto com a familiarização com ferramentas conceituais – desenvolvimentos de “harmonia”, de “forma”, “períodos históricos”, “correlações com os marcos sociohistóricos”, etc. Tratam-se de categorias pretensamente universais, produtos da colonialidade, bem como da essencialização das suas qualidades e valores como ícones da civilização europeia ocidental e da modernidade. Precisaremos, portanto, de uma dupla mobilização sensível, fenomenológica, por um lado, crítica e conceitual por outro, sem perder a perspectiva de que o fazer da música e sua recepção são irreduzíveis ao *logos*.

Para Stuart Hall (1996), as formas ou matrizes africanas nas culturas populares podem ser encontradas primeiramente, no “código secreto” de uma África na diáspora, presente na performance que engloba a corporeidade. Segundo, nas formas de dupla voz mencionadas, tática comum nos blocos carnavalescos ou nas formas populares negras industrializadas como o *blues*. Por exemplo, alusões a conexões entre este e o outro mundo dos ancestrais negros em contextos marcados pela secularização e a des-etnicização das crenças encontram-se ao longo da Afro-América; a concepção da dança no pé como forma de oração no samba afro-brasileiro, por exemplo; ou as formas de concentração e transe de músicos de tambor e dançarinos de candombe no caso afro-uruguaio<sup>8</sup>.

As práticas musicais negras da diáspora aparecem, portanto, como portadoras de sentidos civilizatórios africanos. Formando parte da cultura dos setores populares da América Latina e do Caribe, passaram por importantes processos de nacionalização e des-etnicização nos meados do século XX<sup>9</sup>: o *samba* carioca a partir da década de 1940, e, acentuadamente na década de 1960; o *candombe* afro-uruguaio nas décadas de 1950 e de 2000. Há também a criação de novos gêneros; os processos de *poiésis* musical – no sentido definido por Carvalho e Segato (1994) – são permanentes e os repertórios musicais se encontram continuamente em diálogo nas práticas dos próprios músicos, compositores e improvisadores e atualmente receptores (com as novas tecnologias do MP3). Novos sistemas musicais afro-brasileiros como o *samba-reggae* adotaram elementos e gramáticas musicais do Caribe como a *rumba* e o *merengue*, tanto pela circulação na indústria discográfica, quanto pelos intensos contatos entre músicos nos bastidores. Configuraram-se os blocos “afro” em Salvador como uma importante contribuição às culturas populares negras da diáspora nas décadas de 1980-90.

Ao longo do século XX, como parte da cultura dos setores populares, os gêneros musicais de matrizes africanas passaram por importantes transformações, desde práticas tradicionais fortemente relacionadas a comunidades negras localizadas, até a incorporação dessas formas pela

<sup>8</sup> Cf. FERREIRA, 1999.

<sup>9</sup> Cf. ANDREWS, 2004.



indústria do entretenimento e a posterior distribuição como produto musical industrializado, embora com formas comunitárias de recepção. Exemplos disto: a popularidade nas décadas de 1950-60 dos especialistas em discografia (antecessores dos DJs atuais), nos cortiços, fossem do Rio ou de Montevideu, que compartilhavam suas coleções e equipamentos de som<sup>10</sup>, bem como os *sound-system*, seja na Jamaica ou no Harlem<sup>11</sup>.

A identificação (ou não) de uma música como “afro”, vinculada (ou não) a um estado-nação ou uma região aponta para a questão da autenticidade. Aparece aqui a questão da textualidade, pois a autenticidade parece depender menos da (suposta) substância de um gênero musical e muito mais do que seja falado, escrito e descrito, do entretido discursivo em torno a esse gênero.

Com efeito, os significados do que seja cultura popular negra ou “afro-...”, em um momento dado, surgem em um campo de luta pela definição dos sentidos. Nesse campo não apenas atuam setores dominantes e setores populares negros, mas também, distintos segmentos populares negros e não-negros, em que diferentes comunidades e até diásporas históricas e atuais se superpõem. Entretanto, no período mais recente da chamada globalização, a circulação assimétrica de produtos da economia capitalista corporativa, encenados pela mídia, não conseguiram destruir a memória de comunidades e setores populares tradicionais, os quais frequentemente conseguem desenvolver formas de globalização popular não-hegemônicas, tratando-se de novas diásporas e transculturações de práticas culturais. Exemplos disto são a difusão da prática do maracatu internamente no Brasil, a difusão internacional da prática do candombe na Argentina e na França, ou da salsa no Japão.

Os processos de *poiésis* musical nas práticas criativas das artes expressivas negras deram lugar à transformação e criação de novas formas, introduzindo ou acentuando diferenças entre as Américas e o Caribe, e a(s) África(s). Grandes orquestras de percussão, como os blocos carnavalescos de samba no Brasil, os blocos carnavalescos afro-uruguayos e afro-cubanos (*comparsas*), os *iron-bands* da Trindade-Tobago, são criações contemporâneas, sul-americanas e caribenhas, bem como as *big-band* do jazz ou da salsa nos EUA e no Caribe.

Por sua vez, elas atravessaram o Atlântico e influíram nas músicas populares africanas, inspirando a formação de orquestras de percussão, *big-bands*, e combos, em uma disseminação rizomórfica, segundo Paul Gilroy<sup>12</sup>, continuando aquela dos corais negros, como os *Jubilee Singers*, em começos do século XX.

A grande escritora afro-norte-americana Toni Morrison, entrevistada por Paul Gilroy<sup>13</sup>, destaca que todas as estratégias da arte estão presentes na música negra: complexidade e disciplina; passar pela improvisação para parecer espontânea, fácil e tranquila; usar objetos a mão, as coisas disponíveis; não deixar ver as emendas e costuras. Morrison manifesta seu anseio de ser guiada pela música negra, a respeito da maneira em que ela é organizada. Dar atenção

<sup>10</sup> Cf. FERREIRA, 1999.

<sup>11</sup> SODRÉ, Muniz. *Samba - O Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979, p. 73.

<sup>12</sup> GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 38; 163.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 164.

às sentenças, à estruturação por meio das repetições que organizam a música, à textura (a heterofonia de sons) e ao tom que permitem destaques momentâneos de uma voz em relação à polifonia do coletivo.

A respeito das músicas percussivas de matrizes africanas, elas são familiares, mas pouco - e quase sempre - preconceituosamente conhecidas. As ocasiões em que ocorrem são em festas familiares, cerimoniais e festejos, cortejos carnavalescos ou rituais religiosos. Trata-se sempre de contextos e de performances comunitárias, nas quais as formas de arte tradicional estão integradas na vida em comunidade e supõe, sem dúvidas, que muitas pessoas estão ou estarão envolvidas na prática da dança, do canto e dos instrumentos.

Nessa vida compartilhada é que a dança, a percussão e o canto tomam parte de uma totalidade, onde as pessoas expressam seus talentos e habilidades à vontade. Nesses espaços, as crianças aprendem de ouvir e de ver o fazer dos adultos e jovens; aprendem tentando fazer juntas, por vezes guiadas por um maior.

Para entender essas práticas musicais, precisamos atender suas formas de organização, sua feitura em performance. Precisamos ir além da língua como analogia das práticas significantes, evitando assim que a textualidade nos impeça a compreensão da totalidade; precisamos colocar em foco as performances, porquanto elas são irreduzíveis à textualidade das palavras. O foco nas performances dá conta do sentido que a música tem a respeito das identidades sociais, bem como ela é experimentada, reproduzida e inventada das maneiras mais intensas por meio do movimento corporal, da mímica, dos gestos. Esse foco nos introduz a respeito do decisivo papel da gestualidade na interação entre os músicos fazendo música; entre os dançarinos; e entre os músicos e dançarinos, bem como na invenção/construção de personagens.

Um tipo de organização musical frequente nas Américas e no Caribe, em espaços festivos e de celebração, é o modelo das procissões na rua: congados no Brasil, tambores de candombe marchando na rua, diferentes cortejos carnavalescos das comunidades negras ao longo do Atlântico. O modelo é o da peregrinação, porém o foco não enfatiza as “estações” como na peregrinação religiosa, mas a travessia. O tempo em que a performance musical acontece é configurado pelo movimento do cortejo de uma parada a outra, definindo um circuito em uma cartografia urbana. Temos, portanto uma concepção circular do traçado do recorrido urbano da procissão. Nesse circuito de ida e volta de um bairro a outro, do trajeto de uma a outra estação ou parada, o tempo e o espaço se espelham durante a performance, tornando-se recíprocos.

Nas culturas da diáspora africana se encontram, sobretudo, o sistema de chamada-e-resposta – a antifonia – e a polirritmia, constitutivas das principais características formais das práticas musicais negras, que, junto com a improvisação constituem as chaves interpretativas para a compreensão dessas práticas artísticas.

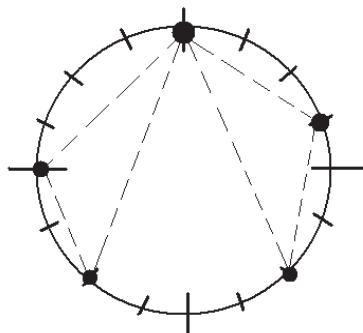
O uso de antífonas constituiu, durante os séculos de opressão e perseguição, a possibilidade de novas relações sociais de não-dominação, de fraternidade, uma estrutura de encontros e de momentos comunitários sacralizados, junto com a construção de autoimagens positivas e dignificantes.



A antífona implica uma forma de sensibilidade que permite um apagamento de fronteiras entre o eu e o outro, bem com formas especiais de prazer compartilhado. Em gêneros como o *jazz*, a *rumba*, o *candombe*, o *samba*, o *maracatu* entre outros, há uma arte de afirmação individual no interior de um diálogo com o grupo coletivo de músicos atuantes, formando parte de uma coletividade maior de músicos e de públicos, e em relação a uma tradição musical em cada comunidade com um senso de identidade e pertencimento.

Resultantes do trabalho sobre a percepção e da produção corporal de som/música, no fazer de música são efetuadas emendas e costuras como, por exemplo, em padrões de referência musicais bastante conhecidos. Considere-se o chamado *ritmo congo* no Brasil, semelhante à *clave* do *son* em Cuba e à *madera* do *candombe* no Uruguai; a *clave* da *rumba* em Cuba semelhante a uma das marcações do *samba-reggae* na Bahia; o padrão do tamborim e do cavaquinho no *samba* carioca, semelhante à marcação da frigideira na *conga* do carnaval em Cuba<sup>14</sup>.

Configuram-se esses tipos de padrões por duas quase-metades que não deixam ver a costura – batida em comum onde finaliza uma e começa a outra metade –, encontra-se aqui, embutido, o protótipo da chamada-e-resposta. No caso da *clave*, ela pode ser representada graficamente (ver abaixo) como um círculo ou anel rodando em sentido anti-horário. Cada traço corresponde a um pulso ou batida subjacente regular; dezesseis pulsos conformam, neste caso, o ciclo inteiro.



O ponto destacado no topo do círculo corresponde à primeira batida do padrão geral, primeiro também da primeira quase metade de três batidas, e o último da segunda metade de duas batidas mais essa primeira em comum. As duas quase-metades que compõem esse tipo de padrões são equivalentes auditivos e comportamentais da imagem da serpente que morde a própria cauda, símbolo da renovação contínua, o cíclico ao longo do tempo se tornando espiral, presente nas mitologias africanas e da diáspora. Os padrões desse tipo são tocados continuamente e constituem âncoras na organização da música. No entanto, sua qualidade excede o estrutural da organização musical, constituindo um meio de concentração da consciência.

O comportamento cíclico e disposições espaciais em círculo dos participantes encontram-se na diáspora em muitas manifestações que precedem ou concluem aos cortejos; nas *rodas de samba* afro-brasileiras no Rio, nas *rodas*

<sup>14</sup> Cf. FERREIRA, 2005.

de sapateio na *sussa* e outras danças quilombolas da região centro-oeste, nos encerramentos dos tambores do *candombe* afro-uruguaio, nas rodas de dança dos *tambores redondos* afro-venezuelano em Barlovento, e na *zamba-landó* dos afro-peruanos. Nos EUA e alguns países do Caribe, encontra-se historicamente o chamado *ring shout*<sup>15</sup>; trata-se de uma dança ritual praticada pelos africanos e afro-descendentes, mobilizados em um círculo, levantando os pés e sapateando, e fazendo palmas com as mãos<sup>16</sup>.

Uma complexidade formal da música negra encontra-se notavelmente desenvolvida em aspectos como a organização da polirritmia com a sintonização mútua entre os músicos; na execução de padrões em mosaico no qual um padrão finaliza onde outro começa; na heterofonia ou diversidade de vozes/sons; e, na auto-regulação coletiva. Aspectos todos que requerem a disciplina dos músicos, como sublinha Toni Morrison, e sua sintonização com o coletivo. A improvisação implica também o trabalho da disciplina, com a incorporação de repertórios de padrões, “gramáticas” de combinação e desenvolvimento de “sementes”.

A improvisação ocorre dentro do círculo e no cíclico do sistema de chamada-e-resposta. Uma modalidade consiste em um solista individual (vocal ou instrumental) e a resposta, com uma frase fixa, de um coletivo (coro ou conjunto instrumental); outra modalidade consiste no estabelecimento de um diálogo entre dois solistas (instrumentais ou vocais) ou entre um solista e outro que lhe responde; uma terceira modalidade, muito frequente, acontece entre um instrumentista e um dançarino. Alguns exemplos: a improvisação dos tambores *repique* do *candombe* e dos tambores *quinto* da rumba (em qualquer das três modalidades); o solista no jazz (nas primeiras e segundas modalidades); o sapateado do *malambo* e da *zamba-landó* (na terceira modalidade), respectivamente na Argentina e no Peru. Em todos esses casos opera uma definição de identidade – músico, dançarino – tanto como pessoa quanto membro de um coletivo e de uma comunidade, bem como elo na corrente de uma tradição. Atualiza-se a cada performance o sentido acerca da relação do ser com a comunidade, com seus antepassados, e entre o passado e o futuro.

Sobre a cantora negra nos EUA e no Caribe, Samuel Floyd (1991) destaca quanto, por meio da chamada-e-resposta, se desenvolveu a atividade da “significação”, tomando esse conceito da tese de Henry L. Gates Jr. sobre a literatura negra. A atividade de significar se refere à capacidade de interpretar as tradições musicais próprias, de dialogar com a própria história das músicas e gêneros negros e com outras tradições como a euro-ocidental: o *gospel* a respeito dos *hinos* evangélicos, o *spiritual* e o *blues*; o *jazz* com o *blues* e o *ragtime*; o *rhythm and blues* com o *blues* e o *jazz*<sup>17</sup>.

Nesses sistemas estabelece-se um diálogo musical entre distintos arquivos de matrizes africanas, locais, nacionais e diaspóricas, inclusive europeus e ameríndios, com diversos alinhamentos, fricções e tensões. Os processos culturais envolvidos nesses diálogos, incluindo fixações e

---

<sup>15</sup> Cf. FLOYD, 1991.

<sup>16</sup> Cf. FLOYD, 1991.

<sup>17</sup> FLOYD, Samuel A., Jr. Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry. *Black Music Research Journal*, Vol. 11, n. 2, 1991, p. 271.

sedimentações culturais, podem ser estudados desde perspectivas muito diferentes: crioulizações culturais, na Antropologia<sup>18</sup>; hibridizações, nos Estudos Pós-Coloniais<sup>19</sup>; formas estereofônicas, bilíngues e bifocais, na História Cultural<sup>20</sup>; encruzilhadas dos caminhos de práticas e repertórios culturais, nos Estudos de Literatura Oral<sup>21</sup>.

Partindo da minha experiência de vida no mundo da música, na performance do candombe e do jazz, gostaria de indicar outras direções distintas, complementárias à tese de Floyd mencionada.

Primeiro, destacar quanto um sentido espiralar que abrange à improvisação e ao sistema de chamada-e-resposta compreende a intensificação, resultante em um clímax, produzida pela repetição e a sobreposição de chamados e respostas. Segundo, apontar quanto os modos de organização e auto-regulação das performances negras constituem, historicamente, uma modernidade própria, orgânica, paralela à dominante.

Sustento o entendimento de que a música é produzida, desde o gesto, pelos corpos em movimento; na medida em que aprendemos, os movimentos que fazemos conscientemente vão sendo internalizados e ficam invisíveis quando incorporados, saindo do foco da nossa atenção consciente. No fazer de música, ao sintonizarmos com os nossos parceiros, não somente intervêm a percepção auditiva, o ouvido, mas também a percepção visual do gesto. A atenção passa do próprio movimento para a sintonização com os movimentos e os sons dos parceiros. Por sua vez, nossa energia alimenta não só o movimento, mas também sustenta nossa atenção; exteriorizada, essa energia sintoniza em forma vibratória com os demais músicos, circulando no coletivo em forma de ráfagas e rastros de energia, se manifestando na intensidade e na velocidade da execução musical.

A primeira questão se refere ao sentido espiralar e à intensificação produzida pela repetição e a sobreposição de chamados e respostas. No caso do candombe, essa intensificação traz o significado emergente de “chamar a subir”, impulsionando a “subida” coletiva. Trata-se de um operador sistêmico da auto-regulação, manifestação de liderança positiva que impulsiona a elevação e manutenção em alto da energia do conjunto. Essa intensificação do simbólico e emergência de significantes/significados opera retro-alimentando no conjunto, resultando em momentos especiais de efervescência coletiva que dimensionam o sentido de purificação catártica do ritual. Precisam ainda de contenção e continuidade, qualidade que os músicos chamam de “aguento”.

Essas fases de intensificação da efervescência coletiva, capazes de promover fortes sentimentos de paixão, são comparáveis aos momentos do *Jubileu* apontado por W.E.B. DuBois nos *spiritual* dos EUA. A esse respeito, transfigurações e momentos de apocalipse revolucionário teriam sido assim (pré)sentidos por meio de música, canto e dança envolvendo na performance a corporalidade, a improvisação e o sistema de chamada-e-resposta, capazes de levar os participantes a momentos de clímax. Com efeito, nesses momentos de

---

<sup>18</sup> Cf. PRICE, 2003.

<sup>19</sup> Cf. BHABHA, 1993.

<sup>20</sup> Cf. GILROY, 2001.

<sup>21</sup> Cf. MARTINS, 1997.

efervescência há uma elevação espiritual e não um estado caótico, tratando-se de múltiplas energias desenvolvidas convergentemente, em que diferentes vibrações são alinhadas e auto-organizadas policentradamente<sup>22</sup>. Para Paget Henry (2000), práticas de descentramento do ego e de suspensão do *logos*, com a performance de percussão, canto e dança, produzindo modalidades de consciência e de conhecimento, são uma criação das culturas africanas “tradicionais”.

Para os músicos, como acontece no candombe, o conhecimento é naturalizado porquanto as capacidades e fazeres são inscritos corporalmente, em conhecimento distribuído em mente/corpo compreendidos sem a divisão binária cartesiana. O caráter cíclico e espiralado da música, a qualidade dos sons e dos movimentos para produzi-los, a “digitação” ou a “manulação” consiste em experiência incorporada, encarnada em cada músico. Tocar coletivamente exige dessa internalização que libera a energia necessária para nos sintonizar e interagir com os diferentes padrões e sons produzidos pelos músicos parceiros.

A improvisação, por outra parte, espelha-se no legado e nos diálogos que estabelece com repertórios musicais, referências aos antepassados e à história dos gêneros musicais negros. Mas, também se distancia do passado ao desenvolver um pensamento musical e elevar-se na possibilidade de criação de novos sons e “palavras” musicais, ainda que sempre sujeitos à avaliação dos mais experientes do grupo. O momento da performance significa, portanto, uma ação circular, um instante presente que restitui o passado ao mesmo tempo em que nele se apoia – acervos de sons, padrões, modos de tocar, saber fazer – projetando-se ao futuro. Ação circular, pois, por meio da performance, a memória coletiva (re)inscreve-se nos corpos que a registram, transmitem e modificam dinamicamente.

As práticas musicais em questão, enquanto bens litúrgicos intangíveis comparáveis a templos e espaços rituais vinculando o presente ao legado do passado, são, assim, âncoras para a constituição da memória coletiva. Mas, quando vamos ao núcleo da história cultural negra na diáspora precisamos considerar ainda a consciência histórica, especialmente na medida em que ela se assemelha ao luto. Com efeito, muitas das celebrações a que nos temos referido se aproximaram e constituíram formas, ao mesmo tempo, de luto e de superação da dor e das mágoas da escravidão no passado, tanto quanto da exclusão social e do racismo depois. Porém, essas performances não se esgotam na memória nem no luto, mas constituem-se, frequentemente, em potenciais formas de consciência histórica<sup>23</sup>. Trata-se de dois conceitos diferentes, porquanto a consciência relaciona o passado ao presente em forma mediada, como projeto aberto em direção ao futuro. Aproxima-se, portanto, mais à cognição, se afastando da imaginação característica da memória.

Música e dança, narrativas míticas compostas em forma poética com conteúdos históricos e celebrações rituais – desde as Sociedades Africanas na

<sup>22</sup> Cf. FERREIRA, 2007.

<sup>23</sup> A questão das relações entre consciência, música e política foi estudada nos casos do *apartheid* na África do sul e do racismo nos EUA, onde a prática musical tem sido elemento central para a formação de consciência política e para a ação efetiva (SIDRAN, 1971; BLACKING, 1995).

diáspora no século XIX – como formas e projetos de reconstituição do ser; a evocação de dramas que projetam anseios de libertação. Seu *status* não é apenas vinculado à imaginação, mas a conhecimentos, porquanto providenciaram e providenciam orientações históricas no sentido mais amplo. Essa dimensão é constitutiva, portanto, do sentido vital das (re)criações e invenções culturais da diáspora.

A segunda questão, a respeito dos modos de organização das performances negras, esses modos de fazer musical não foram (nem são) importados dos centros colonialistas, como acontece frequentemente com as expressões dos setores dominantes da sociedade latino-americana, englobados pela colonialidade. Trata-se, ao contrário, de modelos de auto-organização e auto-regulação coletivas, sem a intervenção de um indivíduo-regente como acontece na música orquestral européia. Nessa matriz africana aparece privilegiada uma construção em múltiplos círculos entrelaçados, por exemplo, a “secção rítmica” no jazz a partir da dupla da marcação no prato e no timbal do baterista mais a pulsação do contrabaixista, acrescenta-se, conformando uma terna, a pauta e respostas do pianista; na rumba e na conga afro-cubana e no candombe afro-uruguaio há uma dupla de elementos – o pêndulo (*salidor*; *chico* respectivamente) mais a base (*chamador e bombo*; *piano*) e o padrão de referência (*clave*; *madera*) – acrescentada com um terceiro elemento (*quinto*, *repique*).

Essa auto-organização em três polos é expandida com o sistema de chamada-e-resposta e a improvisação: uma cuaternidade dinâmica correspondente à auto-regulação do coletivo ao longo da performance em um movimento espiralado. A energia se acrescenta até uma fase de efervescência e momento de clímax, seguida por uma fase em que a energia diminui lentamente. Essas “subidas” e “baixadas” no candombe, comparáveis às levadas de “serra acima” e “serra abaixo” nos congados<sup>24</sup>, são a manifestação exterior, audível, da auto-organização e dos modos em que se tecem energias individuais na trama da energia coletiva<sup>25</sup>.

Os distintos tipos de padrões musicais em interação estabelecem um tecido em bandas de energia. A “subida” implica um salto que acontece quando o coletivo “pula” rapidamente de um nível de energia (velocidade/intensidade) a outro. “Subir” e o momento anterior, “chamar a subir”, constituem operadores conceituais para compreender o trânsito sistêmico emergente: um processo multienergético implicando o entrelaçamento de distintos tipos de ciclos/padrões. Ao mesmo tempo, um trânsito epistêmico acontece quando o músico “sobe”: “um preto-velho que toca através dele...” como sentido atribuído socialmente a esse comportamento musical e ao estado de consciência correlato<sup>26</sup>. A ternaridade geradora de energia é, portanto, o lugar de um saber fazer, revelado na performance, instância de atualização e de síntese da experiência do passado que se manifesta e guia o presente, ao mesmo tempo em que se abre ao futuro – a inovação dentro da tradição.

Vivenciamos nessas formas de performance musical uma ruptura, não

---

<sup>24</sup> Cf. LUCAS, 2002.

<sup>25</sup> Cf. FERREIRA, 2007.

<sup>26</sup> Cf. FERREIRA, 1997; 1999.

do tempo em si, mas de uma concepção linear e consecutiva do tempo. Surge, com o aprendizado, uma outra concepção, circular e espiralar do tempo, apontada tanto no caso do candombe<sup>27</sup> quanto nos congados<sup>28</sup>. Essa concepção não se refere a um tempo isocrônico e homocrônico, como na música européia pós-renascentista, mas interacional, o tempo como processo de construção coletiva. O foco nesse modelo de performance parcialmente desloca o interesse pela textualidade, trazendo as experiências corporais um tanto imersas em múltiplas e inevitáveis significações culturais.

Esses sistemas de auto-organização da produção de música em performance resultam em uma multiplicidade de ciclos que denominarei *multi-temporais*. Primeiro, o ciclo mais amplo, resultante do fenômeno da auto-regulação do coletivo sem regente, compreendendo subida, contenção, baixada, sustentação, chamada a subir, nova subida, etc., entre bandas de diferente energia e vibração. Segundo, ciclos mais rápidos que o anterior, configurados pela alternância e complementação de chamadas e respostas, resultando em uma forma espiralar no tempo. Terceiro, o *tempo pulsativo* configurado pelos dois polos básicos geradores de energia mais o terceiro, de referência e regulação: caracterizável pela *rugosidade* da pulsação (microestrutura temporal, o *calibre* do pulso) e por ciclos breves e contínuos, conformando uma apertada espiral ao longo do tempo.

Seguindo as teorias sobre a complexidade dos sistemas no campo da música, trata-se de sistemas complexos – baseados na auto-organização e auto-regulação –, muito diferentes dos sistemas complicados, porém não complexos – como a orquestra sinfônica euro-ocidental baseada na hierarquização estrita e a direção centralizada<sup>29</sup>. O sistema complicado implica a regência e os olhares dos músicos dirigidos ao centro, configurados em um espaço radial; o sistema complexo implica, no caso, um espaço circular de interação múltipla. A orquestra euro-ocidental implica o tempo linear da composição e da regência, enquanto o grupo de improvisação, caracterizado pela polirritmia e os sistema de chamada-e-resposta de matrizes africanas, implica o tempo espiralar do coletivo.

Pensar sobre a música enquanto um fazer em performance nos trouxe distintas questões úteis na tentativa de situar com maior precisão os componentes distintivos das práticas culturais de matrizes africanas. A partir do legado de distintos repertórios culturais africanos e diaspóricos em circulação, as músicas de matrizes africanas têm sido desenvolvidas e elaboradas propiciando modos melhorados de comunicação e de organização social, bem como propiciando a produção de experiências de vida-no-mundo para além do logocentrismo da modernidade hegemônica. Como os sistemas de complexidade que aponte, essas práticas constituíram e constituem, nos interstícios da colonialidade do poder/saber, suas formas próprias e paralelas de uma modernidade não-hegemônica.

---

<sup>27</sup> Cf. FERREIRA, 1997.

<sup>28</sup> Cf. MARTINS, 1997.

<sup>29</sup> BORGIO, David. Free Jazz in the Classroom: An Ecological Approach to Music Education. *Jazz Perspectives*, Vol. 1, nº 1. London, 2007, pp. 85-86.



## Referências bibliográficas

ANDREWS, George Reid. *Afro-Latin America, 1800-2000*. New York: Oxford University Press, 2004.

BHABHA, Homi K. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1993.

BLACKING, John. *Music, Culture and Experience*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

BORGO, David. Free Jazz in the Classroom: An Ecological Approach to Music Education. *Jazz Perspectives*, London, vol.1, n. 1, pp. 61-88, 2007.

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita Laura. Sistemas Abertos e Territórios Fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais. *Série Antropologia n. 164*. Brasília: UnB, 1994.

FERREIRA, Luis. *Los tambores del Candombe*. Montevideo: Colihue, 1997.

\_\_\_\_\_. *Las Llamadas de tambores: Comunidad e identidad de los afro-uruguayos*. Tese de Mestrado em Antropologia Social, PPGAS, Universidade de Brasília. Brasília: s/e, 1999, pp. 102-134.

\_\_\_\_\_. «Mundo Afro»: Uma História da Consciência Afro-Uruguaia no seu processo de emergência. Tese de Doutorado em Antropologia Social, PPGAS, Universidade de Brasília. Brasília: s.e, 2003, pp.112-156.

\_\_\_\_\_. Conectando estructuras musicales con significados culturales. In: *Anales del VI Congreso de la Rama Latinoamericana – Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*. Buenos Aires, 2005. Disponível em: [<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/luisferreira.pdf>]

\_\_\_\_\_. An Afrocentric Approach to Musical Performance in the Black South Atlantic: The Candombe Drumming. *Revista Transcultural de Música*, n. 11, 2007. Disponível em: [<http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art12.htm>]

\_\_\_\_\_. Música, artes performáticas y el campo de las relaciones raciales. In: G. Lechini (org.), *Los Estudios Africanos en América Latina. Herencia, Presencia y Visiones del Otro*. Córdoba: CLACSO, UNC, 2008, pp. 225-250.

FLOYD, Samuel A., Jr. Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry. *Black Music Research Journal*, vol. 11, n. 2, pp. 265-287, 1991.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

- HENRY, Paget. Introduction. In: *Caliban's reason: introducing Afro-Caribbean philosophy*. New York: Routledge, 2000, pp. 1-20.
- HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio*, Rio de Janeiro, n. 24, pp. 68-75, 1996.
- LUCAS, Glaura. *Os Sons do Rosário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MARTINS, Leda M. *Afrografias da Memória - O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- MOURA, Clovis. Formas de resistência do negro escravizado e do afro-descendente. In: K. Munanga, *O Negro na sociedade brasileira: resistência, participação, contribuição*. Brasília: FCP/MinC/CNPq, 2004, pp. 9-32.
- MUKUNA, Kazadi wa. Ethnomusicology and the study of africanisms in the music of Latin America. In: *I Coloquio Internacional de Estudios Afro-Iberoamericanos*. Universidad de Alcalá de Henares, 1994.
- NASCIMENTO, Abdias Santos do. Quilombismo: Um conceito científico emergente do processo histórico-cultural das massas afro-brasileiras. In: *O Quilombismo – Documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Vozes, 1980, pp. 245-281.
- PRICE, Richard. O Milagre da Crioulização: Retrospectiva. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, Ano 25, n. 3, pp. 383-419, 2003.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: Lander, E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000, pp. 246-275.
- SEGATO, Rita L. The Color-Blind Subject of Myth, Or, Where to Find Africa in the Nation. *Annu. Rev. Anthropology*, n. 27, pp. 129-51, 1998.
- SIDRAN, Ben. *Black Talk: How the Music of Black America Created a Radical Alternative to the Values of Western Literary Tradition*. Edinburgh: Payback, 1971.
- SODRÉ, Muniz. *Samba - O Dono do Corpo*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.