

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIAS

ESCOLA DE MUSICA E ARTES CÊNICAS

ETHNICAL BEAT

O RITMO NEGRO DA MÚSICA POP INTERNACIONAL-GLOBALIZADA.

**UM ESTUDO DE CARTOGRAFIAS SONORO-MUSICAIS HÍBRIDAS COMO
MEMÓRIA, AGENCIAMENTO E PERFORMANCE DAS IDENTIFICAÇÕES AFRO-
AMERICANAS EM CONTEXTOS DIASPÓRICOS.**

GOIÂNIA

2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIAS
ESCOLA DE MUSICA E ARTES CÊNICAS

ETHNICAL BEAT

O RITMO NEGRO DA MÚSICA POP INTERNACIONAL-GLOBALIZADA.

UM ESTUDO DE CARTOGRAFIAS SONORO-MUSICAIS HÍBRIDAS COMO
MEMÓRIA, AGENCIAMENTO E PERFORMANCE DAS IDENTIFICAÇÕES AFRO-
AMERICANAS EM CONTEXTOS DIASPÓRICOS.

MARIA REGIANE DA SILVA

ORIENTADOR:

Prof. Dr. MÁRCIO PIZARRO NORONHA

GOIÂNIA

2008

MARIA REGIANE DA SILVA

ETHNICAL BEAT

O RITMO NEGRO DA MÚSICA POP INTERNACIONAL-GLOBALIZADA.

UM ESTUDO DE CARTOGRAFIAS SONORO-MUSICAIS HÍBRIDAS COMO MEMÓRIA, AGENCIAMENTO E PERFORMANCE DAS IDENTIFICAÇÕES AFRO-AMERICANAS EM CONTEXTOS DIASPÓRICOS.

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música, Cultura e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem sonora, Semiótica e Inter-relação nas artes.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha.

GOIÂNIA

2008

AGRADECIMENTOS

Agradecer talvez seja a parte mais difícil e injusta de toda essa pesquisa, não por ignorar a quem, afinal, em meu espaço despovoado estive apenas, mas, sobretudo, na companhia de Deus, a quem meus agradecimentos são diários, mas sim, pelas diferentes maneiras, inúmeras formas de ajuda e apoio que recebi ao longo desse período. Por isso quero agradecer as forças recebidas em pensamento, a energia positiva de colegas, amigos e parentes, próximos e distantes. Ao apoio substancial de meus pais e minha família.

Pelo resultado e pela acolhida, com grande carinho vai o meu Muito Obrigada aos alunos do curso de História do campus de Jataí que participaram do meu estágio docência e permitiram-me obter uma experiência valiosa, sobretudo, para o desenvolvimento da própria dissertação. Tive a oportunidade e o interesse dos alunos para por em prática mais do que uma experiência docente, pude avaliar o conteúdo e a ordem do processo de pesquisa através da troca de conhecimentos dentro do estágio. Quero agradecer a Universidade Federal de Goiás pelo espaço concedido a esse tirocínio através das coordenadorias dos cursos envolvidos.

Nada seria concretizado sem a ajuda fundamental dos serviços prestados pelo Programa de Mestrado em Música, junto à Escola de Música e Artes Cênicas – UFG. Ao coordenador Anselmo Guerra e a secretária Anileide, diante da atenção dedicada durante todo esse processo, meus agradecimentos e o reconhecimento dos esforços despendidos para essa realização. Ao órgão de fomento à pesquisa, CNPQ, pelo auxílio vital concedido ininterruptamente.

De modo prazeroso, quero registrar a satisfação aferida à banca de qualificação, composta pelas Professoras Dr^a Rosa Maria Simões e Dr^a Fernanda Albernaz e suas observações, compreensões e diálogos de tamanha importância que me fazem, respeitosamente, agradecer as contribuições para esse importante passo em minha vida.

Quando estou certa de que já não há mais para onde olhar, quando já me faltam idéias e penso no fim, algumas linhas bastam para me renovar e me encher novamente de energia, criatividade e desejo de continuar, quando as recebo do meu professor e amigo Márcio Pizarro Noronha, que me orienta nesse fascinante trabalho. Se tornou uma pesquisa fascinante com as organizações e o desafio lançado por sua genialidade. A pesquisa não chegaria a esse texto sem a ajuda das suas criações, como a criação do título desse trabalho, o qual representa apenas algumas das frases e palavras criadas para o nosso estudo. Meu agradecimento especial, por conceder-me aprendizado para muito além da academia, pelo conteúdo profissional e humano que orgulhosamente recebi de você. Pela paciência que precisou desprender. A confiança depositada resultou em uma composição com ritmo de trabalho, de onde soarão meus obrigados eternos.

À pessoa que fez da distância simplesmente um pequeno detalhe, diante do registro impresso na vida que essas páginas escritas alcançariam. A divisão do peso permitiu-me chegar ao destino, do qual você faz parte. Danyllo, a quem dedico essa dissertação e toda a minha vida.

“A música que diz Sim ao mundo não tem que significar nada, é somente comunhão imediata e inefável. Toca o corpo do ouvinte, aumenta-lhe a força, incita-o ao movimento, inflama-lhe o desejo, libera-o, provoca nele o estado criador da arte: a embriaguez, que o impele também a criar, a inventar novas possibilidades de vida”.

Rosa Maria Dias.

RESUMO

Surpreendente o desafio de questionar e ter a possibilidade de responder com música. De a música questionar e outra sensibilidade respondê-la. O som não pertence apenas à música, a música não é composta somente de sons. A vida que soa recebe o cuidado histórico da existência emocional, e esta experiência recebe os elementos compositivos musicais como indicadores da leitura intertextual. A **diáspora africana** oferece o ritmo da música pop que, por sua vez, se encarrega de ser o habitat da memória afro-americana. A **memória** sonora da diáspora é interpretada pelo *beat* rítmico da música pop, um *ethnic beat* que está provocando reinvenções negras nas performances musicais em contextos globais.

Para abordar a expressão musical pop como fenômeno de reinvenção da identidade negra, a memória cultural africana instrumentalizou a identificação negra nas matrizes musicais afro-americanas percorridas pelas transformações rítmicas do *gospel*, *blues*, *jazz*, *swing*, *rhythm and blues*, *soul*, *free-jazz*, *rock*, *funk*, *pop* e *rap*. O ritmo social que acompanha esses gêneros é centralizado no *free-jazz* para o desenvolvimento da pesquisa, de onde partem análises e comentários sobre o processo de construção do *beat* pop direcionado numa vertente social de protesto racial e na agência musical de domínio negro.

O **revival étnico** da década de 1960 é o cenário para as interlocuções músico-sociais apresentadas de modo a mapear relações responsáveis pelo desenvolvimento rítmico que consolidou a batida da música pop como um *beat* étnico. A reflexão em torno do gênero pop renuncia preceitos acadêmicos e formalistas da tradição musical europeia para apresentar uma possibilidade de análise musical onde o procedimento é dado pelo conteúdo a ser recebido do objeto. Desse modo a música pop pode ser questionada diante do contexto social sofrido pelos agentes de sua criação. O caminho seguido é atualizado por esses agentes musicais, que nos dão respostas esclarecedoras se olharmos para a música como uma arte resultante de negociações humanas.

ABSTRACT

Is surprising the challenge of the to question and to have the possibility to answer with music. Of the music to question and other sensibility to answer her. The sound doesn't just belong to the music, the music is not only composed of sounds. The life that sounds receives the care historical of the emotional existence, and this experience receives the musical components as indicators of the intertextual reading. The **African diáspora** offers the rhythm of the pop music that, for your time, she takes charge of being the habitat of the Afro-American **memory**. The sound memory of the diáspora is interpreted by the rhythmic beat of the pop music, an **ethnic beat** that is causing black reinventions in the musical performances in global contexts.

To approach the pop musical expression as phenomenon of reinvention of the black identity, the memory African cultural scored the black identification in the Afro-American musical head offices traveled by the rhythmic transformations of the gospel, blues, jazz, swing, rhythm and blues, soul, free-jazz, rock, funk, pop and rap. The social rhythm that accompany those gender it is centralized in the free-jazz for the development of the research, from where they follow analyses and comments on the process of construction of the pop beat addressed in a social slope of racial protest and in the musical agency of black domain.

The **ethnic revival** of the decade of 1960 is the scenario for the presented musician-social dialogues in way to map responsible relationships for the rhythmic development that consolidated the beat of the pop music as an ethnic beat. The reflection around the pop gender renounces academic precepts and formalist of the European musical tradition to present a possibility of musical analysis where the procedure is given by the content to be received from the object. This way the pop music can be questioned before the suffered social context by the agents of your creation. The followed road is updated by those musical agents, that give us elucidation answers if we look for the music as a resulting art of human negotiations.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	10
NOTA PRELIMINAR	
Música Pop	29
CONCLUSÃO	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
ANEXO	119

SOBREVIVÊNCIA

JAZZ/ROCK

Cartografia histórico-historiográfico-musical

1. Free-jazz	39
2. Caminhos para a simplicidade musical Pop.....	54
2.1. Princípios da condução rítmica Atlântica	63

REINVENÇÃO

RAP

Matrizes africanas

3. O que é negro no Pop	71
3.1 <i>Rap</i> – memória corporificada	84

DOMÍNIO

POP

Mapeamento sonoro

4. O <i>Beat</i> Étnico	96
-------------------------------	----

ÍNDICE DE FIGURAS E QUADROS

Figuras 1, 2, 3 e 4	14
Figuras 5 e 6	15
Figuras 7 e 8	16
Figuras 9 e 10	17
Figuras 11 e 12	18
Figuras 13 e 14	19
Figura 15	21
Figuras 16 e 17	22
Figuras 18 e 19	23
Figuras 20 e 21	24
Figuras 22 à 33	38
Figura 34 e 35.....	46
Figuras 36	47
Figuras 37 e 38	49
Figuras 39 e 40	66
Figuras 41 e 42	67
Figuras 43 à 47	70
Quadro 1.....	79
Quadro 2	101

INTRODUÇÃO (audição do cd, faixa 1)

Grito Negro

*Eu sou carvão!
E tu arrancas-me brutalmente do chão
e fazes-me tua mina, patrão.
Eu sou carvão!
E tu acendes-me, patrão,
para te servir eternamente como força motriz
mas eternamente não, patrão.
Eu sou carvão
e tenho que arder sim;
queimar tudo com a força da minha combustão.
Eu sou carvão;
tenho que arder na exploração
arder até às cinzas da maldição
arder vivo como alcatrão, meu irmão,
até não ser mais a tua mina, patrão.
Eu sou carvão.
Tenho que arder
Queimar tudo com o fogo da minha combustão.
Sim!
Eu sou o teu carvão, patrão.*

José Craveirinha.

O ambiente é internacional, Estados Unidos da América, embora as vicissitudes levem a uma música pop globalizada, encontrada nos espaços musicais de carácter popular contemporâneo em uma extensa geografia de influências. O período é difuso, insurrecto e decisivo. Uma viagem realizada por uma cartografia sonora mapeada pela trajetória social a partir da década de 1960, até o limiar do século XXI, permitindo caminhar por entre esse período, com a liberdade de se apoiar na e a partir da década de 1980 e dialogar com as duas décadas anteriores e posteriores. Tal percurso não se resume a uma questão de lógica para o conteúdo pesquisado, mas, sobretudo, pela própria ordem diagonal das vias de acesso que deram origem às músicas estudadas - tendo em vista o carácter reinventivo das músicas utilizadas na pesquisa, as quais retomam parcelas do passado para agenciar o presente, exigindo uma abordagem flexível, criativa e atenta, assim como o fenómeno pop

em questão. O assunto é a música pop contemporânea e seu parâmetro rítmico, visto pelo seu conteúdo extra-musical e investigada pela premissa social trazida pela diáspora africana pós-colonial a partir do *revival* étnico (1960). Ou seja, um texto que se organiza pela linha da História, argumentado pela História da Música. Logo, música e contexto social histórico tratam das identidades negras musicais reinventadas, ou seja, a música pop questionada como um fenômeno de agenciamento da cultura musical negra diaspórica.

Logo após a impressão transversal diante de uma pesquisa acadêmica se utilizando de um objeto comercial ao extremo - pois não se trata de música popular, mas de música pop -, faz-se necessário uma observação sobre o espaço atribuído a uma pesquisa com esse enfoque, naturalmente excluído pela academia durante o último meio século de sua existência pelo seu caráter no mínimo não douto. Outro enfoque não muito comum decorre de uma apreciação musical proposta através de apenas um elemento paramétrico, o ritmo, alternativa sustentada pelo caráter plurilinear tanto da vertente intercultural quanto das produções artísticas contemporâneas, em especial o próprio Pop - quando o termo se refere ao processo criativo unindo várias linguagens artísticas como o vídeo-clip - contudo, contrário ao pensamento ancilar que a Música tem de si mesma. Naturalmente essa observação levará a questionamentos históricos e sociais de mudanças de valores estéticos da produção musical desde as últimas quatro décadas, implicando assim, nas pesquisas acadêmicas de cunho social contemporâneos. A suficiência da referência musical rítmica na condição de tradução musical de um contexto social - à revelia da análise musical tradicional que transcende sua implicação prática diante dos fatores sociais, sustentando uma autonomia dessa arte só validada pelas análises de todos os seus parâmetros construtivos (McClary e Leppert, 1987) - indica a presença de outros critérios artísticos e não artísticos que tomam espaço na reflexão musical, sejam eles a performance visual ou os signos de uma atitude social vistos na criação e execução musical. Interpretados como uma agência onde negocia-se um espaço para a música negra, seja o critério sonoro-rítmico, visual ou social, todas essas performances assumem através da memória (de sua cultura africana nunca esquecida, e inteligentemente adaptativa e paciente (Franklin e Moss Jr., 1989) a atitude de revivalismo racial. Motivo este, esclarece o *beat* pop atual como uma reinvenção rítmica, surgida da fusão afro-euro-americana no sentido das influências culturais, porém, consolidada pela memória da cultura negra no retorno das

expressões corporais, nas novas possibilidades improvisacionais e na criação da célula rítmica matriz da batida pop. Isso tudo em interface com a mesma memória encontrada na atitude social de rebeldia, pelo fato de agora afirmar um orgulho de ser negro.

Seguindo essa observação, o eixo direcionador das análises da música pop dentro dos objetivos da pesquisa apresenta diálogos com a etnomusicologia de vertente sócio-culturalista, no que tange ao conteúdo extra-musical de composição do gênero pop, e não de determinação teórica ou estrutural do seu sistema musical. Esse diálogo é aplicado por uma busca musical intertextual, portanto, uma direção que privilegia a música dentro de uma relação de causa e efeito, sendo ao mesmo tempo agente e paciente de um contexto social historicamente ocidental. Para isso, apresenta conjunturas musicais como mapas que guiarão o contexto social pertinente a construção da música pop. Esse procedimento cartográfico permite um caminho em uníssono entre a composição rítmico-musical do gênero estudado e a expressão social vigente, em uma simbiose de mediações que levarão à interface do objetivo da pesquisa; a investigação do gênero musical pop como uma agência de tradução e reinvenção da identidade negra diaspórica. Um lugar de reflexão a respeito desse espaço musical de caráter popular de massa que adentra o foco das discussões em arte sobre cultura e sociedade contemporâneas.

A reflexão musical dentro da linha de estudos culturais empregada nessa pesquisa adverte para a diferenciação do discurso da música popular tomado pela abordagem musicológica e do discurso contemporâneo da música Pop sob o domínio dos enfoques etnomusicológicos e diaspórico- raciais. A observação que parte do discurso sócio-cultural como eixo de análise, referencia a abordagem musical a partir do conceito do termo Pop, que por sua vez, apresenta novas preocupações de análise devido ao seu constructo contemporâneo já delineado pelas questões pós-coloniais e carregar os problemas das reinvenções de identidades. Portanto, o estudo da música a partir e dentro do conceito músico-cultural do fenômeno Pop, ganha caminhos de análises tradutórios, onde o texto musical (partitura) não subentende a significação em constante mudança da esfera cultural, ou seja, a escrita musical tradicional, rígida e pré-determinada, não é capaz de absorver uma significação social em seu texto se contemplar apenas seu processo artístico autônomo. Nesse caráter, quando há referência ao texto musical, seu emprego tem a finalidade de traçar uma linha condescendente dentro das várias direções do mapeamento:

histórica, social e musical, segundo a concepção de interatividade entre a multiplicidade trazida pela abordagem de cartografia e mapeamento geográfico de Giuliana Bruno (2007)¹. Faz-se necessário, portanto, um olhar oposto ao contexto musicológico e próximo as pesquisas etnomusicológicas, procurando dar espaço ao *insider*, ou seja, ver o texto musical como uma continuidade ou um reflexo do grupo ou objeto observado. A escolha do parâmetro ritmo como ferramenta musical de comparações e veículo de leitura desse processo cultural, é lido como um signo interpretante desse processo cultural. Ao passo que o ritmo é parte dos textos musical e histórico – a pesquisa é conduzida pela história das variações rítmicas que levam ao Pop – e descreve o processo social diaspórico pós-colonial mais decisivo, se torna uma categoria êmica nessa apreciação, pois é analisado a partir do referente social em constante transformação.

O caráter êmico (*insider*) dessa linha de análise é o fator que corrobora para a ampla designação de diferentes nomes dados aos vários estilos musicais apontados no presente texto, uma vez que essas denominações são construídas dentro dos próprios grupos que as criam e reinventam. Assim, a noção de gênero utilizada não se enquadra no pensamento tradicional, de limitações impostas, mas, vinda de uma contribuição antropológica, como uma tomada de consciência da experiência vivida pelos responsáveis por essas mudanças sociais e musicais. Por esse motivo, a importância de localizar e citar os vários estilos musicais tratados, como gêneros, e visualizar a peculiaridade rítmica dos mesmos como uma dinâmica de transformação da vontade política e social pertinente ao seu determinado momento histórico.

A presença do gênero musical pop nesse estudo não se resume a uma atitude de escolha. Bem mais significativo, resulta de uma conseqüência de observações e constatações que, assim como o uso de cartografias como um guia que leva ao objetivo, utilizada na pesquisa, foi também levada a esse lugar onde descobri interfaces identitárias raciais e rítmico-musicais, as quais, em determinado momento, apontaram-me o pop como

¹ Corpos, rotinas, sentidos, sensações, escolhas, fatos, “emoções”, são alguns dos ingredientes existenciais adicionados ao conhecimento de um percurso ou espaço geográfico, ou ainda, conteúdos de construção de um mapa. Assunto apresentado por Giuliana Bruno e melhor ilustrado na abordagem do capítulo III. O objeto desse “atlas da emoção” está entre as abordagens reflexivas de interesse do grupo de pesquisa coordenado pelo Prof^o Dr. Marcio Pizarro Noronha, “Interartes: Processos e Sistemas Interartísticos e Estudos de Performance” – UFG/CNPQ, ao qual devo grande parte das idéias e do conhecimento que me levaram a desenvolver esse tema de pesquisa.

algo além de uma simples produção musical em massa. Passei, então, a erigir esse pop como um amplo arranjo de importância substantiva para compreender alguns processos de transformações musicais e gosto estético ocorridos desde a última metade do século XX.

Primeiramente, o interesse pela música popular se localizava ao alcance das interpretações jazzísticas; harmônicas e improvisativas. Dentro das variações do *jazz*, o gênero *free-jazz* foi o próximo interesse de análise, onde irrompeu o princípio do que me levaria à música pop, incitando a buscar pelas divisas da identidade negra na construção do *free-jazz*.



Figura 1 – Década de 1930



Figura 2 – Década de 1930



Figura 3 – Década de 1930



Figura 4 – Década de 1940

2 As figuras das páginas 14, 15, 16, 17, 18 e 19 foram tiradas do documentário “Jazz” de Ken Burns.



Figura 5 – Década de 1940



**Figura 6 –
O líder de
banda
Duke
Ellington
ao piano e
sua
orquestra.
Final da
década de
1930.**



Figura 7 – Charlie Parker



Figura 8 – Thelonious Monk



Figura 9 – John Coltrane



Figura 10 – John Coltrane



Figura 11 – Ornette Coleman, primeiro grande revolucionário do free-jazz.



Figura 12 – Ornette Coleman



Figura 13 – Ornette Coleman



Figura 14 – Ornette Coleman no quarteto que gravou o primeiro cd de free-jazz, o qual recebeu o nome do gênero, em 1961.

O histórico racial, de lutas civis, discriminação, preconceito vividos pelos negro-americanos na década de 1960, está inscrito na produção da chamada música negra norte-americana por todo o desenvolvimento do jazz. No entanto, a partir do *free-jazz* temos as principais rupturas tanto musicais quanto sociais paradigmáticas do sentido tomado pela música pop, a qual conhecemos atualmente. Por esse motivo, a pesquisa parte desse gênero musical e desse momento histórico-social, tomando a liberdade de caminhar pelas músicas negras norte-americanas do século XX como imperativo para esclarecimentos, organização e complementaridade do mapeamento sonoro desse trânsito entre música e contexto social³.

Em seguida, ponderações musicais do gênero *free-jazz*, suas influências e suas conseqüências musicais - resultantes sonoras a partir de sua contribuição - juntamente com

3 A década de 1960 foi apenas, e, sobretudo, um reflexo ofensivo das mais diversas formas de opressão que o negro norte-americano vinha sofrendo desde o início do processo diaspórico, em especial, um reflexo das frustrações do pós-guerra - pela liberdade norte-americana das mãos inglesas - onde os negros lutaram pelo seu país colonizador, receberam promessas da efetivação dos direitos igualitários defendidos por lei, contudo, sem os resultados prometidos. A satisfação da liberdade americana após a guerra acentuou ainda mais o patriotismo “branco” e o preconceito racial. Muitos negros deixam a América em direção a Europa, não sem maiores sofrimentos, o que motiva a presidência norte-americana a realizar uma política de planejamento favorável ao retorno de seus cidadãos que insistiam em seguir em direção ao inimigo Inglês. São retomados e criados conselhos, associações, comissões, ligas em favor dos direitos civis da população negra, os quais não alcançam resultados satisfatórios apesar das graduais conquistas. O considerado avanço político e social negro desagradou grande parte dos segregacionistas de cor branca que decidem atacar violentamente os negros chegando a tirar suas vidas sem precedentes, organizados no conhecido Ku Klux Klan. Por um lado, conscientes da melhoria considerável da população negra mais abastada financeiramente, que aos poucos conseguiam ingressar em cargos de importância política, de saúde e legislativos, e por outro, observando a pouca eficiência das organizações em prol da igualdade racial, os negros mais pobres continuam sendo discriminados, insultados e à margem de qualquer assistência social. Situação fundamental para iniciar uma consciência da necessidade de ter que ir à luta ao seu modo e com essa, um sentimento de valorização de sua cor. Momento de dualismos entre os negros partidários à luta através da organização e conquistas legais, políticas, e entre os que defendiam suas conquistas apenas depois da afirmação do orgulho racial e o fortalecimento da unidade do povo negro. Por fim, esse último segmento incitou definitivamente os órgãos militantes e a alma da nação americana negra, aferindo assim, o percurso que levou a “Revolução Negra” dos anos 60 de forma prática e física. No entanto, uma filosofia revolucionária já se instaura logo após a guerra do final do século XVIII, entre Inglaterra e Estados Unidos. Uma revolta que teve sua força não apenas na briga por direitos sociais, esses vinham a passos lentos e seguidos de articulações falsas, mas especialmente, pela força vinda da memória (corporal e mental) de cada cidadão negro. Impôs sem medo sua alma nas execuções e criações musicais (exemplo, o movimento hip-hop como resultado dessa revolta revivalista), fato que fortaleceu a sociedade e a identidade negra ao terem um espaço de memória cultural e social, seja ela ancestral ou contemporânea. Após essa efetiva revolta que marca o limite da paciência e espera pelas reivindicações de forma legal, os negros puderam usufruir de direitos básicos que andavam nos papéis da burocracia segregacional norte-americana, como o cumprimento dos direitos de freqüentar qualquer estabelecimento, direito a vagas em escolas, ao voto, a voz, a executar suas músicas em qualquer estabelecimento, e mais tarde, a terem seus vídeos apresentados na emissora MTV, aberta em 1981, que inicialmente não aceitava cantores negros em sua programação (Friedlander, 2006), tudo de forma assegurada por lei e pela evidente escolha ao balanço do novo *beat* que a música negra trazia e conquistava pessoas de todas as cores e gêneros musicais diferentes (Franklin e Moss, Jr., 1989; White, 1990).

a historiografia social e emocional reinantes no mesmo período, (não apenas expressivo para execução do *free-jazz*, mas em especial, para condicionar a propagação de outros estilos) sancionam o surgimento do espírito comercial e intencionalmente pop das próximas criações musicais. Na perspectiva adotada por este trabalho, este é o momento onde se nomeia o pop. Os fatos que levaram essa chamada música negra norte-americana a se tornar o princípio desse novo fenômeno comercial a nível global e sua estreita interrelação com a diáspora africana no Novo Mundo, é a reflexão que seguirá toda a pesquisa, a fim de refletir sobre os fatores da consequência pop desse processo histórico-social, iniciado nos EUA, porém, difundido na era da globalização. Destarte, uma consequência pop para além do discurso comercial manifesto, portanto, descrita diante de sua implicação diaspórica de influência cultural negra a nível global.



Figura 15 – Chuck Berry

4As figuras das páginas 21, 22, 23 e 24 são imagens do DVD “That was Rock”, uma compilação de dois grandes shows (Tami Show de 1964 e Big TNT Show de 1965) que uniu a música negra em uma mostra da fusão rítmica que já havia ocorrido até a década de 1960 – como o *funk* de James Brown – e o sucesso de bandas surgindo no cenário pop como Rolling Stones, se utilizando dos ritmos *soul*, *r&b*, *motown* e outros derivados do princípio rítmico do *blues* e do rock de 1950. (Audição do cd, faixa 2).



Figura 16 – Performance de um dançarino no show.



Figura 17 – Marvin Gaye



Figura 18 – Ike e Tina Turner



Figura 19 – James Brown



Figura 20 – Ray Charles



Figura 21 – Rolling Stones

Dentre os gêneros musicais estudados na pesquisa: *blues*, *rhythm and blues*, *soul*, *gospel*, *free-jazz*, *rock*, *funk*, *rap*, os que surgiram em meados do século XX; *funky*⁵ - tendo como principal difusor James Brown -, *soul* e *gospel* - com Ray Charles, e *rock* - podemos citar nesse início os Beatles -, (re)aparecem com bases rítmicas do *blues*, entrecruzadas com a batida métrica e regular ocidental euro-americana. Esse momento musical é o mesmo das grandes revoltas civis da população negra por direitos igualitários, contra a discriminação racial e uma retomada do orgulho negro ao lado da conscientização de seus direitos e sua importância enquanto cultura, portanto, o *revival* étnico também acontece na música desse período, e esse fato é a grande transformação para as próximas práticas musicais populares, que se apoiaram na base rítmica influenciada pelo *blues* e o *beat* da fusão afro-euro-americana. Essa base rítmica híbrida, advinda do *blues*, é o limiar do que conhecemos hoje nas músicas de caráter *pop*; *pop-rock*, *soul*, *rap* - e o que será constatado na cartografia sócio-musical Pop. Essa condução, tendo os tempos 2 e 4 dos compassos acentuados, proporciona um “*swingue*” à nova batida rítmica e determina o *beat* rítmico característico da música pop. (Audição do cd, faixas 3 e 4).

Nesse sentido, o paroxismo para o objeto da presente pesquisa - identidade negra na música pop - se torna seminal no momento de extremo sincretismo entre reinvenção musical e movimento social; o *free-jazz* e o *revival* étnico, ambos na década de 1960.

O mapeamento pop oferecerá um campo de averiguações multidirecional, possibilitando visualizar (imagens e exemplos rítmicos), ouvir e ler (textualmente), ao

⁵ No fim da década de 1950, antecedendo o surgimento do *free-jazz*, o *hard bop* e o *funky* já se apresentavam como estilos de música negra de protesto e criatividade, suas bases eram o fiel *blues*, o que já evidencia a volta ao passado e busca pela identidade negra, já contraída pela identidade ocidental norte-americana, ainda assim, reinventando uma identidade que mesmo plural, afere a presença negra, que o *free-jazz* vai afirmar logo em seguida. O *funky* desse período, portanto, como o pianista Horace Silver comenta, era “uma nova maneira de tocar: lento/meio-lento, *beat* firme e bem marcado e todo *feeling* e formas de expressão do velho blues”. “Em 1958, a revista Down Beat publicou carta de um leitor que dizia o seguinte: ‘No momento em que o *esfriado* músico de jazz adotou o *funky-blues*, o fez também por outros conteúdos que essa música encerra. Ela revela não apenas uma nova maneira de tocar, mas, um novo calor humano, quase uma nova concepção de vida’. Mais adiante o mencionado leitor se refere a uma *spiritual transformation* do músico de jazz. O escritor americano Jack Kerouac, que se ocupa muito do jazz, vê nessa “transformação” objetivos quase-religiosos, uma espécie de fuga para o místico ou para mundos distantes. Essa tentativa de distanciamento da realidade se nota também no apego de muitos músicos do jazz a drogas e ervas, bem como na identidade de muitos elementos do *bebop* com o islamismo. Por essas razões, a expressão *soul* (alma) era muito usada, particularmente relacionada com o *funky-jazz*”. (Berendt, 2007, p. 35).

longo da pesquisa, o desenvolvimento das criações, perdas e reinvenções dentro do histórico de construção da música pop, juntamente com o evento social de ordem diaspórica - *revival* étnico - paralelamente ocorridos e mutuamente interferidos.

A pertinência ao agenciamento rítmico atribui-se à propriedade de maior distinção dentre as criações da música negra norte-americana, principal qualidade de mudanças e incorporações reinventivas que abrangem o conteúdo da música pop e, melhor elucidam a interface entre essas transformações musicais e o contexto social diaspórico, o qual é atribuído essas alterações pop. A viagem cartográfica da música pop, portanto, leva à presença de identificações raciais negras, na sua interpretação, através das reinvenções musicais moldadas por agenciamentos sociais. Afinal, se tornaria um equívoco relacionar uma análise estrutural da música pop estudada em todas as suas formações e empregos sonoros, a medida que estamos tratando de uma cultura de tradição oral, onde o conhecimento não se dá pela regra estabelecida, mas pelo fluxo da vida que aponta às suas necessidades.

“A música africana tradicional não se distingue por compartimentos ou categorias, pois é feita para marcar o dia-a-dia e cada momento da existência coletiva [...] Transmitida oralmente ao longo de muitas gerações, essa música, resume toda uma vivência coletiva e não pode ser isolada do seu contexto” (Lopes, 2004: 460-461).

Importante não ignorar a convergência entre a característica da oralidade africana com as linhas de pensamento contemporâneas trazidas à pesquisa, como a vertente sócio-cultural etnomusicológica (Blacking, 1995), a estética negra (Gilroy, 2001, Patton, 1998, Shusterman, 1998) e o cruzamento desses caminhos conectados à música negra diaspórica em interdependências mútuas, chegando ao ritmo pop atual.

Para abordar as diferentes matrizes que se cruzam no objetivo da pesquisa, configuram-se três grandes capítulos distribuídos entre a história e historiografia pertinentes ao constructo musical Pop; direcionamento da abordagem teórica e da escolha dos termos escolhidos e suas interrelações; análises e reflexões músico-sociais das matrizes africanas diaspóricas - música negra norte-americana/música pop e *revival* étnico/identidade negra - e, por último, relações cartográficas figurativas e textuais desse trânsito sócio-musical em um mapeamento contextual (música, história, política e

sentimento) da experiência musical pop segundo uma africanidade reinventiva e contemporânea.

O primeiro capítulo partirá do gênero *free-jazz*, década de 1960, como paradigma dos primeiros signos que vão apresentar a música pop em suas qualidades de identificação negra, em razão do caráter racial com que era executada essa música e o momento social de orgulho negro de revoltas civis, o *revival* étnico. E ainda, em razão do caráter histórico musical adotado pela pesquisa, justifica-se a necessidade de, rapidamente, revisitar a história do jazz. Em seguida, a importante união deste gênero com o *rock* e a avaliação de outro paradigma pop, o propósito comercial. A relação *free-jazz/rock*, portanto, inicia a pesquisa apontando as pertinências musicais e sociais de abertura ao evento pop. Estando interligadas na mesma ocorrência, essas pertinências músico-sociais são discutidas no segundo capítulo dirigido à conexão de matriz africana dessa interface. A diáspora africana pós-colonial é o item balizar de promulgação da música pop, juntamente com o conjunto racial e identitário da cultura africana no Ocidente como fato elementar para a influência estética cultural negra na arte ocidental do século XX (Gilroy, 2001). Nesse segundo capítulo, as reflexões partem de eventos sociais como a globalização e a diáspora e depois de princípios musicais como a etnomusicologia sócio-culturalista (Blacking), para avaliar a música pop como um fenômeno social detentor de uma reinvenção identitária e estética negras (Shusterman, 1998).

As apresentações dessas relações mapeadas em uma contextualização musical, social e sensorial compreendem o terceiro e último capítulo através de uma anotação cartográfica. Tal processo configura a escolha teórica dos processos ênicos envolvidos na análise sócio-culturalista, por trazerem as amostras musicais como conseqüências das ações sociais, nesse caso, a diáspora e o *revival* étnico. O mapeamento rítmico tem a flexibilidade de se apresentar enquanto referência musical – para mostrar como a batida híbrida da música negra se transformou em um *beat* pop, a partir das reinvenções rítmicas procedentes do *blues* – da mesma forma que apresenta uma contextualização exterior à música – quanto à ideologia e intenção social, ou seja, as agências diaspóricas – confirmados na construção da cultura *hip-hop* atual.

A presença da figura rítmica ao modo tradicional não subentende uma análise na mesma forma. Ao contrário, ela persiste de forma simplificada almejando uma leitura intertextual na presença do texto musical em si, até mesmo pelo fato de instigar a própria academia musical a direcionar suas visualizações para lugares mais conjuntos e espaçosos. O desafio das novas literaturas sociais como o intertexto e o mapeamento cartográfico da “emoção”, bem como a teoria pós-moderna, tratam das interrelações, dos cruzamentos, das traduções, sob uma articulação que envolve a diferença. É a diferença que vem à tona no processo de globalização, e é com ela que a pesquisa pretende apresentar um pequeno recorte da arte Música dentro de um mapeamento intertextual, onde um processo se confunde no outro – social e musical. A célula rítmica do *beat* pop é o próprio mapa de uma memória que não é só musical, de semelhanças sonoras, mas visual racializada através da representação da identidade negra implícita na performance afirmativa e defensiva de uma cultura negra. Perante essa base rítmica é possível descrever um mapa da elaboração pop com todas as suas interferências extra-musicais.

A diáspora africana pós-colonial trás o discurso da hegemonia da cultura negra no Ocidente e sua influência no pensamento estético da arte contemporânea (Gilroy, 2001; Patton, 1998). Nessa direção, a análise rítmica e sócio-cultural apresenta a música pop como um ritmo negro, como um *beat* condutor de uma identidade étnica aberta e constantemente recriada por etnicidades locais (Pérez, 1996). Esse ritmo carrega a influência da expressão cultural negra diaspórica (Gilroy, 2001), e por carregar essa expressão de liberdade, não coloniza nem suas próprias criações, deixando o *beat* pop livre para incorporações de outras culturas, como acontece na contemporaneidade globalizada. Toda essa fusão musical em interface com a história e o contexto social diaspórico no século XX, como referência a partir da década de 1960, representam o conteúdo de análise da música pop pela sua estrutura rítmica como um território de identidade negra reinventada, o que venho chamar de música negra diaspórica. O mapeamento rítmico desde o *blues* do início do século passado, passando pelo *rhythm and blues*, *soul*, *gospel*, *free-jazz*, *funky*, *rock*, *rap*, chegando ao pop, aponta a híbrida construção desse fenômeno musical contemporâneo internacional, de descendência africano-euro-americano, mas de atitude sócio-cultural negra, flexível nas reinvenções etnicitárias no universo da globalização.

NOTA PRELIMINAR

Música Pop

Sim, a legítima música pop, comercial, industrial, intencional, “abjeta”, e, globalmente conhecida. Difere-se da música popular não por exclusão, preconceitos ou disparidades de conceitos, ao contrário, se diferencia pela complementaridade, por ser considerada, a música pop, como um dos principais gêneros dentro da música popular, assim como o *rock* e o *soul* (Shuker, 1999). O problema não se encontra na sua estrutura pouco elaborada - se quisermos uma comparação teórica com a música erudita, ou mesmo a música popular brasileira - MPB -, pois não há aqui intenção de análise musical qualitativa. A grande intenção está na problemática exterior à música, na ocorrência social para sua existência hoje, como a conhecemos. Nesse sentido, a proposta de leitura expressiva do pop não segue o discurso de uma cultura comercial e consumista, mas, segue as linhas histórico-sociais que tratam da diáspora africana pós-colonial, lendo-as como agentes determinantes do *beat* e de toda a performance pop áudio-visual conhecida em nossos dias internacionalmente.

A música pop estudada na pesquisa se refere a música de caráter popular, primeiramente difundida na América do Norte, com forte apelo comercial, iniciando sua trajetória por volta da década de 1960, com as misturas de *blues*, *rhythm and blues*, *soul* e *rock*, que proporcionaram a fusão resultante no pop. É o gênero musical que, não somente sugeriu um novo caminho para a composição popular, como teve papel fundamental no restabelecimento social da classe menos favorecida, em especial a população negra.

“Em meados do século XX, intermediado comercialmente, a música sulista, fundada pelos músicos negros e brancos de classe trabalhadora, deslocou a canção popular de Tin Pan Alley para dominar a cultura nacional e realizar a fundação de uma nova língua franca global. Músicos “não treinados” substituíram a rede previamente-dominante de compositores profissionais, orquestradores, cantores e músicos de estúdio [...]” (Novo Dicionário de Música *Grove on-line*, 2001). Tradução da presente pesquisadora, bem como todas as traduções decorrentes na pesquisa⁶.

A compreensão de música pop trazida pelo *Grove* traz uma importante coerência entre o surgimento do pop e as misturas musicais populares de caráter cultural negro seguida da resultante social que mediou um espaço de maior consciência contra o racismo e uma conquista inicial de privilégios para os músicos negros. Além dessa afirmação, também congrega com a análise presente quanto a disseminação global desse gênero e, sobretudo, sua forte identificação com a cultura musical negra africana diaspórica.

O dicionário *Grove* de música resume com as seguintes palavras sua definição de pop:

“Um termo aplicado a um grupo de estilos populares particular. Originário principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra dos anos 1950, esses estilos tem se espalhado por grande parte do mundo. Nos países ocidentais, e em muitos outros também, eles se tornaram a música popular predominante na segunda metade do século XX. Se aproximando do desenvolvimento conectado a novas mídias, tecnologias musicais e o amplo crescimento das gravações e indústrias radiodifusoras, principalmente fundadas no Ocidente, a música pop geralmente foi associada a pessoas jovens. Porém, essas audiências tenderam a aumentar no final desse período. Ao mesmo tempo, novos centros de produção emergiram, incluindo Japão, África e Austrália. Antes disso, em muitas partes do mundo, os estilos de música pop, derivados e híbridos, poderiam ser considerados como uma *lingua franca* vernacular. [Essa música] parece ter sido uma subsidiária das condições da cultura e da arte pop, evidenciadas um pouco mais cedo, e se referido a uma gama inteira de novos produtos de cultura de mídia, freqüentemente americanos. A etimologia é menos importante que o sentido, difundido ao mesmo tempo em ambos os lados do Atlântico, que em ambos os padrões culturais e estilos musicais levou a um lugar de decisiva ruptura” (Novo Dicionário *Grove* de Música *on-line*, 2001) 7.

6 “Midway through the 20th century, commercially-mediated, Southern-based music by black and white working-class musicians displaced Tin Pan Alley popular song to dominate national culture and lay the foundations of a new global *lingua franca*. ‘Untrained’ performers replaced the previously-dominant, professional network of composers, orchestrators, singers and studio orchestras [...]” (New Grove Dictionary of Music Online, 2001).

7 “A term applied to a particular group of popular music styles. Originating mostly in the USA and Britain, from the 1950s on, these styles have subsequently spread to most parts of the world. In Western countries, and in many others too, they became the predominant popular music styles of the second half of the 20th century. Closely connected with the development of new media and music technologies, and with the growth of large-scale recording and broadcasting industries, mostly based in the West, pop music has generally been associated with young people. However, audiences have tended to broaden in the later part of the period. At the same time, new centres of production have emerged, including Japan, Africa and Australasia. By this time, in many parts of the world, pop music styles, derivatives and hybrids, could be regarded as the vernacular *lingua franca*. [This music] seems to have been a spin-off from the terms pop art and pop culture, coined slightly earlier, and referring to a whole range of new, often American, media-culture products. The etymology is less important than the sense, widespread at the time on both sides of the

Tal ruptura causada pelo gênero pop alcançou o campo das artes, em geral, oferecendo uma nova estética para a compreensão e a criação da arte contemporânea. Não é necessário ir muito longe, basta atentar às próprias definições de pop para constatar dois princípios dessa nova estética; primeiro o conteúdo social - população negra no envolvimento fundamental dessa nova consideração, preconceito racial, desigualdade de espaço artístico, razão de matriz africana para esse fato - e segundo, todas as características de liberdade de criação, improviso, aberturas a elementos exteriores e intervenção dos conteúdos da vida comum na elaboração dessa nova arte. Essas duas razões deixam evidente o motor das relações propostas para a pesquisa dentro dos contextos sociais e diaspóricos africanos a partir da década de 1960, os quais serão desenvolvidos nos dois primeiros capítulos da pesquisa.

“A música pop designa a partir de 1960 uma mistura de blues branco, rock e canção [...], freqüentemente com compromisso político e social (canção de protesto, canções de trabalhadores), e como a Pop Art, está baseada no efeito sobre a massa; música pop normalmente é usada também como sinônimo de rock para designar sua variante mais apoiada” (Aliança Atlas 2, 1994, p. 545)⁸.

Além da importante citação da Pop Art na denominação da música pop, acima, tornando similares os conceitos empregados para se pensar o pop como um conjunto de significação maior, como um fenômeno de unidade artística e social, a assimilação de sua denominação com o conceito de *rock* deve ser cauteloso, como afirma Mugnaini:

“Originalmente abreviatura de “popular music”, passou a designar música comercial, feita para as paradas de sucesso e abertura a influências de qualquer parte ou época, desde que de apelo popular – e geralmente passando pelo filtro da indústria cultural norte-americana de entretenimento [...] Muita gente boa refere-se erroneamente a “pop music” como sinônimo de rock, embora aquela possa ter influências deste” (Mugnaini, 2007, p. 33).

Na definição de Roy Shuker, o Pop é a soma de “tradições, estilos e influências musicais”, um “produto econômico”, um fenômeno cultural e comunicacional destinado à

Atlantic, that in both musical styles and cultural patterns a decisive break was taking place”. (The New Grove Dictionary of Music Online, 2001).

⁸ “La música pop designa a partir de 1960 una mezcla de white blues, rock y canción [...], a menudo com compromisso político y social (*canción protesta, canciones de trabajadores*) y, como el *Pop Art*, se basa en el efecto sobre la masa; *música pop* suele emplearse también como sinónimo de *música rock* para designar su variante más reposada” (Aliança Atlas 2, 1994, p. 545).

esfera de consumo de massa (com um tipo determinado de marketing e de estratégias de recepção) e um tipo de forma sincrética ou mestiça da cultura-ideologia que está destinada a questionar os parâmetros tradicionalmente válidos na definição dos campos do erudito, de massa e do popular, da alta cultura e da baixa cultura. Há uma tradição acadêmica contemporânea, vinda dos Estudos Culturais, das Teorias da Cultura e da Cultura Visual, que se encontra atenta aos fenômenos e aos produtos do Pop, entendendo estes para além das definições tradicionais e de um campo e de uma linguagem artística específica (em nosso estudo, particularmente, isto diria respeito à música). Isto permite manter a tensão entre as abordagens musicológica e cultural (Noronha, 2008)⁹.

“Embora a tensão histórica entre as abordagens musicológica e sociológica perdure, há uma revisão da política de produção musical: ‘o que está em jogo não é a técnica analítica que atinge melhor o ‘sentido’ da música, mas como prestar contas das diferentes experiências envolvidas nos atos de fazer e de escutar música’ (Frith, em Straw et alii: 1995, iii). [...] existe o interesse contínuo na música popular como política cultural.” (Shuker, 1999, p. 10)

Assim, a matriz dos estudos das teorias da “mestiçagem-creolização” estão profundamente preocupadas na compreensão das interfaces e das permanentes zonas de negociação e de reinvenção, onde a música, numa perspectiva de tradução (intersemioses), se transforma em imagem e em performance corporal (*body art*). Por outro lado, estas traduções revelam as mais amplas zonas de negociação e de constituição de hegemonias culturais, fazendo vir à presença e à cena da performance musical, os elementos que constituem as etnicidades, as histórias, as sexualidades e os gêneros (Noronha, 2008).

Nesse enfoque, a abordagem etnomusicológica, diferente da musicológica, mais se aproxima de uma reflexão sócio-cultural vista pela música enquanto uma performance (Cook, 2006) de negociações políticas, raciais e de gênero, onde as categorias êmicas - relativas ao uso, ao ideal, como resultado da experiência humana, diferentemente das categorias éticas, que se referem às funções determinadas por operações mentais - (Nettl, 2005), atendem ao objeto da música pop estudada encontrado no processo, na horizontalidade de uma interpretação que não se encontra no texto musical em si, enquanto

⁹ Reflexão abordada pelo Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha e encontrada nos estudos do grupo de pesquisa Interartes: Processos e Sistemas Interartísticos e Estudos de Performance – UFG/CNPQ, sob sua coordenação, disponibilizado no blog <<http://marciopizarro.wordpress.com>>.

parâmetros musicais, mas na tradução desse texto em uma performance¹⁰ de construção do contexto social (Cook, 2006).

Nesse raciocínio, um primeiro dado de esclarecimento da significação musical pop abordada na pesquisa mostra a asserção proeminente do conjunto significativo desse gênero musical com o pensamento artístico das décadas de 1960 e 1970.

“A imersão da arte na contingência do real vivido e a noção tão pouco “artística” da indiferença foram cruciais ao movimento que poderíamos considerar como de abertura do período contemporâneo: a Pop Art” (Canongia, 2005: 24).

O perfil da *Pop Art*, tanto nas artes plásticas, escultura, *happenings* quanto na música, anuncia “o mundo empírico e a banalidade do cotidiano como objetos de interesse artístico” (Canongia, 2005: 42). De acordo com Canongia, Duchamp, artista da *Pop Art*, se dizia “atraído pelas idéias e não somente pelos produtos visuais [...] Para Cage, arte era tudo e tudo era arte, não havendo distinção entre o ato artístico e o ato banal [...]. Cunningham, por sua vez, também parte para coreografia *readymade*, incorporando a realidade do corpo comum e dos movimentos casuais” (ibid.: 22, 25-26). Uma observação comum e importante para o sentido da música pop que proponho trabalhar, a partir dessa nova concepção estética da arte contemporânea pós 60, é a noção de exterioridade que agora implica no objeto de sua produção. Comparando a experiência industrial e objetiva da arte minimalista, Canongia fala dessa exterioridade comum a uma arte “desprovida de qualquer conteúdo simbólico”:

“A exterioridade da obra minimalista fala não apenas da rejeição de um “eu” singular e emocional como também de seu interesse direto pela realidade externa, pela situação do lugar, isto é, do contexto onde a obra de instala. E seria, na verdade, o seu legado mais importante, uma vez que introduziu uma questão vital para o desenvolvimento da arte contemporânea: a relação entre a obra e o contexto [...] O sentido do objeto nasce no e do espaço público, instituindo uma interdependência notável entre o objeto e o lugar” (Canongia, 2005: 64-65).

¹⁰ O sentido de performance aplicado nesse momento, se refere a conceituação de “comportamento restaurado” dentro dos estudos de performance (*performance studies*) dado por Richard Schechner, sendo o “processo chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia [...] marcados por contexto, convenção, uso e tradição. No entanto, qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado “como se fosse” performance. Tratar o objeto, obra ou produto como performance significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres”.

Esses cruzamentos com o contexto exterior seja da vida cotidiana como objeto para a criação artística ou, dos fatos sócio-culturais observados como representantes da significação de eventos artísticos, são induções que levam a presenciar a ocorrência da música pop também nesse contexto que prioriza uma visão de fora para dentro, permitindo sair das conceituações modernas estabelecidas. Sanciona, desse modo, o contexto diaspórico pós-colonial - delimitado para a pesquisa dentro desse contexto da diáspora africana da segunda metade do século XX, como referência à identidade negra contida de forma reinventada no domínio da construção dessa música contemporânea - como fator social para essa intersecção.

A interpretação da música pop nesse enfoque, dialoga com elementos contemporâneos de análises extra musicais, e este é o sentido que qualifica e justifica um estudo sobre este gênero musical enquanto um fenômeno social. Novamente a respeito da arte Pop, Canongia descreve o que trago como mais um exemplo que conceitua essa abordagem musical:

“A questão essencial da Pop, portanto, lida de frente com o problema da identidade. Em sociedades onde tudo se equivale e não há mais distinção, mesmo a arte não consegue se furtar à estética da pequena burguesia e ao poder dos *mass media*. A imagem pop refere-se diretamente à perda da originalidade, ligando-se, ao contrário, à estereotipia. No mundo do consumo, com a produção em série e a propaganda, não se tem mais o singular, mas o múltiplo. Não se encontra mais identidades, mas uma uniformidade de coisas e imagens modulares que se repetem com o mesmo valor: o plural com valor de original” (Canongia, 2005: 44).

A definição de Pop deliberada para a pesquisa define-se, portanto, numa perspectiva etnomusicológica sócio-culturalista a qual vem de encontro com os Estudos Culturais. A partir dessa visão do Pop enquanto um fenômeno cultural tem-se a definição do lugar que será ocupado pela música. O sentido das interpretações rítmico-musicais aplicados partem de uma negociação que privilegia a análise funcional e o caráter êmico desta interpretação, que, por sua vez, privilegia a situação social que concebe a música. Contíguo com a linha de significação antropológica - onde as implicações de gênero se devem as diferenças culturais, privilegiando as ações sociais e culturais na formação do gênero - dessa vertente etnomusicológica, as referências dirigidas às músicas como gêneros musicais, são classificações admitidas por resultados da ação de seus próprios criadores em um processo de fusão entre criação musical e movimento social. Dentro do conceito

antropológico para o uso nesse estudo, classifica como gênero tanto o grupo de músicas tratados na pesquisa, ou, a chamada música negra norte-americana, quanto a subdivisão de cada uma de suas músicas; o *blues*, o *rhythm and blues*, *gospel*, *soul*, *free-jazz*, *rock*, *rap*, tendo em vista a autonomia aplicada ao seus desenvolvimentos enquanto ação e experiência social. A propósito de uma maior organização nas referências às músicas tratadas, consideremos como gênero a música pop - como um todo -, e como subgêneros os ritmos musicais escolhidos e analisados na pesquisa.

Dentro do próprio campo musical, existe uma observação que classifica em subgêneros os estilos pertencentes ao gênero pop. De acordo com o dicionário *Grove* (2001), em referência específica ao gênero pop, “[a] proliferação de subgêneros provavelmente é o corolário da ampla simplicidade sistêmica, um que provê uma estabilidade necessária, e outro um nível desejável de fluxo e novidade” (Novo Dicionário *Grove* de Música *on-line*, 2001)¹¹.

É salutar, de igual forma, a observação de que “[é] próprio de cada gênero que a forma exterior da expressão seja de vital importância, pelo menos tão importante quanto o conteúdo; em alguns casos, a forma pode ser realmente mais importante do que o conteúdo” (Trask, 2004, p.123). A forma exterior - da arte musical - usada para conceituar a noção de pop estabelecida, é arquitetada pelas ações sociais da população negra norte-americana. Trata-se de um contexto social analisado como um roteiro-guia, sob o qual a performance é desenvolvida. Para esclarecimento do sentido proposto à música pop, é preciso observar dois eixos interdependentes; arte e sociedade, que estão para música e *revival* étnico e compõe o conteúdo e a forma da expressão artística pop como lugar escolhido para interpretar esse gênero. A forma que a música pop nos apresenta, abriga em si mesma o conteúdo que está entre, nas dobras da forma social e no conteúdo musical, pois ambos desenvolvem o intertexto que consolida o mapeamento. No gênero pop, portanto, a forma performática que descreve suas apresentações e que faz questão de ser visivelmente identificável, carrega, implicitamente, o conteúdo de toda uma história racial contida no ritmo, na dança, e no caso da cultura *hip-hop*, na letra e no improviso. Qual a necessidade

¹¹ “[the] proliferation of subgenres is probably the corollary of the large-scale systemic simplicity, the one providing a necessary stability, the other a desirable level of flux and novelty” (Novo Dicionário *Grove* de Música *on-line*, 2001).

de afirmar o conteúdo se este já vem traduzido na imagem? O conteúdo é a forma e a forma se faz conteúdo. A exterioridade corporificada do fenômeno pop preza por essa forma carregada de informações visuais, e pelo conteúdo instigador aos olhos, fácil aos ouvidos e prazeroso ao corpo.

SOBREVIVÊNCIA

JAZZ/ROCK



Fig.22



Fig.33 "The Cult"



Fig. 23



Fig.32 “Ornette Coleman”



Fig. 24



Fig.31 “Bo Diddley”



Fig. 25



Fig.30 “John Coltrane”



Fig. 26



Fig.29 “Billie Holiday”



Fig. 27



Fig. 28 “Louis Armstrong”

Fontes DVDs: “Jazz: um filme de Ken Burns”, 2002; “Music Television: 20 Rock”, 2001; “That was Rock, 1982”.

CARTOGRAFIA HISTÓRICO-HISTORIOGRÁFICO-MUSICAL

1. Free-jazz

“Em nenhum período da história dos setenta anos de jazz, uma mistura de fatores ideológicos e musicais tem deixado uma impressão tão duradoura em uma direção estilística, como ocorrida na música ouvida no final dos anos cinquenta como *Coisa Nova*, e mais tarde – o nome veio do título de uma gravação feita por Ornette Coleman em 1960 – como *Free Jazz* [...] Da mesma maneira que não é suficiente para compreender o desenvolvimento de um estilo musical somente como veículo de teorias sociológicas, é igualmente improdutivo reduzir as análises somente a fatos musicalmente tangíveis. O Free Jazz mostra precisamente como são apertados os vínculos entre os fatores sociais e musicais, e como um não pode ser agarrado sem o outro. Vários dos iniciadores do free jazz, por exemplo, tiveram que enfrentar por um longo tempo os obstáculos sistemáticos por parte das indústrias gravadoras e dos proprietários de clubes de jazz [...] De nenhuma maneira essa circunstância é inválida de significação para o homem interessado pela música. Não somente com dificuldades pessoais e financeiras mas, sem meios de trabalho fixo; isso significa também que grupos podem não ficar juntos tempo suficiente para crescerem dentro de um verdadeiro conjunto, isto é, sem evoluir e estabilizar um conceito de improvisação em grupo – uma absoluta necessidade para um tipo de música que é independente de padrões pré-ajustados” (Jost, 1994: 8-9)¹².

Com o comentário dessa citação iniciamos as evidências do caráter transformador na composição e execução musical que acompanhou o gênero *free-jazz* durante a década de 1960, e deixou marcas importantes nas futuras composições populares e na sua aceitação por classes sociais distintas.

A sua atitude dá início a um período de intensa movimentação da música com a indústria cultural.

¹² “At no period in the seventy-year history of jazz has a mixture of ideological and musical factors left such a lasting imprint on a stylistic direction, as it did on the music heard at the end of the Fifties as the *New Thing*, and later – the name came from the title of a record made by Ornette Coleman in 1960 – as *Free Jazz* [...] Just as it is not enough to take the development of a musical style solely as a vehicle from which to derive sociological theories, it is equally unprofitable to reduce analysis to musically tangible facts only. Free jazz shows precisely how tight the links between social *and* musical factors are, and how the one cannot be completely grasped without the other. Several of the initiators of free jazz, for instance, had to contend for a long time with systematic obstruction on the part of the Record industry and owners of jaz clubs (who continue to control the economic basis of jazz). This circumstance is by no means void of significance for the music of the men concerned. Being without steady work is not only personal and financial difficulties, it also means that groups may not stay together long enough to grow into real ensembles, that is, to evolve and stabilize a concept of group improvisation – an absolute necessity in a kind of music which is independent of pre-set patterns”. (Jost, 1994: 8-9).

Em primeiro lugar, este movimento tem o sentido de uma negação dessa indústria de massa pela música *free-jazz*, devido a sua elaboração pouco preocupada com a estrutura musical requerida e o “gosto” norte-americano, que os jazzistas anteriores, contrariamente a estes, atendiam até mesmo por questões de sobrevivência financeira.

Num segundo momento, essa movimentação se dá pelo sentido de uma inversão, quando o *free-jazz* une-se ao *rock*, abrindo dois caminhos de rupturas e inovações: o surgimento da *fusion* com a eletrificação total dos instrumentos, aglomerados sonoros e experimentações, e, o caminho de maior interesse à pesquisa, quando o próprio *jazz* se deixa influenciar pela retomada dos ritmos descendentes do *blues*, como o *rhythm and blues* e o *soul*, que estavam na “moda”, se tornando cada vez mais propício ao gosto da indústria cultural. Há uma cogitação de que não era a indústria que movia os rumos da música pop, pelo contrário, esta dava a direção para onde a indústria cultural precisaria se lançar¹³. Os movimentos musicais em prol das conquistas sociais criavam novos *hits* toda vez que a ideologia se encontrava vendida pelas roupas, adereços, imagens de seus ídolos veiculadas sem propósito social pela indústria cultural e deturpavam a consciência social que queriam transmitir (Corrêa, 1989), o que corrobora para a pesquisa quando esta se apropria da intervenção social da comunidade negra como significação interpretante imperativa em detrimento da ocorrência industrial em segundo plano, como dependente deste processo fenomênico. Dessa forma, surge uma reinvenção musical que domina as conduções rítmicas das músicas mais vendidas e gravadas pela indústria cultural nas décadas de 1960 e 1970¹⁴ - lançando a música Pop comercial como uma resultante da agência cultural negra a caminho de seu espaço.

O *free-jazz* representou, musicalmente, o primeiro passo da atitude sócio-cultural negra norte-americana para a inversão do domínio diaspórico etnocêntrico, que juntamente

¹³ A idéia de um “street movement”, um sentido que parte da rua e do cotidiano e invade a esfera da produção industrial da cultura.

¹⁴ O sucesso dessa nova condução rítmica, encontrada nas músicas, principalmente, de Elvis Presley e Beatles (notemos as influências musicais desses: *rhythm and blues*, *ye-yé*, *twist*, todos derivações mais dançantes da condução rítmica do velho *blues* – ver imagens e apresentações musicais de grupos da década de 1960 no documentário/show “That Was Rock”, de 1982, apresentado por Chuck Berry), foi a via de acesso à consolidação do gênero musical chamado Pop que acontece na próxima década, 1980, com a integração audiovisual de uma cultura que, desde o nascimento do jazz, no limiar do século XX, já se apresentava sob essa unidade artística, onde o músico também tinha um papel de personagem e o representava sem nenhum esforço ou mérito extra (Calado, 1990).

com o movimento social conhecido como *revival* étnico, representaram a mais significativa ação transformadora que levou a elaboração de um gênero musical anunciado segundo a força cultural negra africana diaspórica; a liberdade de criação/execução musical e a negação de qualquer influência vinda da sociedade norte-americana característicos do *free-jazz*, são os dois principais vetores da história desse gênero para a abertura do que hoje chamamos de Pop.

“Já por razões extramusicais – raciais, sociais e políticas -, o músico de jazz passou a substituir os elementos básicos desse “segundo pólo” por elementos de culturas extra-européias: hindu, japonesa, africana, árabe. Particularmente as culturas árabe e hindu chamavam a atenção de muitos músicos de jazz, os quais se ligavam ao islamismo, isso já na metade dos anos 40, ou seja, na época em que nasceu aquilo que chamamos de “jazz moderno”. Alguns se tornavam mulçumanos e adotavam nomes árabes, como por exemplo, o baterista Art Blakey, que passou a se chamar Abdullah Ibn Buhaina ou o saxofonista Ed Gregory que adotou o nome Sahib Shihab. Esse distanciamento da religião dos brancos representava para muitos uma espécie de desligamento do próprio homem branco” (Berendt, 2007: 39).

Do início do século XX até a abertura da década de 1950 as composições jazzísticas se serviram de uma fusão da cultura musical norte-americana e européia, em detrimento, cada vez maior, do elo musical africano tão presente no gênero *blues* do final do século XIX e princípio do XX. A complexidade harmônica do sistema musical ocidental adentrava de forma mais acentuada nas variações jazzísticas, como aconteceu nas últimas inovações do gênero antes do *free-jazz*, observadas no *bebop* e no *cool jazz*. (Audição do cd, faixas 5 e 6).

1900 a 1940 (aproximadamente)	⇒	Jazz como música popular, dançante, sem preocupação com a escrita musical, próxima à cultura de tradição oral. Principais exemplos: New Orleans, Ragtime, Boogie-Woogie, Skiffle, Swing, Rhythm and Blues.
1940 a 1955 (aproximadamente)	⇒	Jazz como música “séria”, recebe maior influência do gênero erudito, passa a ser executada como música para ouvir e analisar, não mais para dançar e divertir. Preocupação com a escrita musical, a compreensão teórica e as análises harmônicas do sistema musical ocidental tonal. Principais exemplos: Bebop, Cool jazz.
1955/1960 a 2000 (aproximadamente)	⇒	Jazz como a voz do negro no anseio de um retorno a sua cultura e alguma identidade negra. Música volta ao caráter dançante, menos preocupação com a escrita

formal ocidental (atenção à escrita atonal, experimental simbólica, aleatória, guiada por legendas, que já está sendo utilizada em especial pela música de caráter erudito), menos desenvolvimento harmônico e maior liberdade com a linha melódica e a construção rítmica, retomando a identidade cultural expressiva, performática, visual e corpórea de descendência africana. Principais exemplos: Hard-bop, Soul, Gospel, Mod, Funky, Free-jazz, Jazz-Rock, New-wave, Reggae, Tecnopop, Rock industrial, Rap, Funk-metal, World Music, Pop-punk, Reggaeton; todos se encaixam no modelo artístico e musical conhecido como Pop.

Nessa breve mostra em três grandes períodos de um balanço geral do gênero jazz, a música do segundo momento, *Bebop* e *Cool jazz*, evidenciam um curto espaço de tempo de soberania da população negra norte-americana para com seu país. Após as décadas de auge da música negra dançante, há uma dúvida sobre qual caminho seguir para alcançar a liberdade e o respeito sempre buscados pelos negros por toda sua história, já que o agrado de suas funções artísticas não ajudava na conquista social até então. É quando a saída começa a aparecer através de uma “guerra sonora”, pela mostra da capacidade em dominar a cultura colonial. O negro prova que é capaz de dominar a estrutura musical ocidental com o acréscimo de toda a simpatia de uma execução solta, livre, alegre, contagiante, e essa necessidade é mais uma tentativa de sair da humilhação sofrida, de dizer que está a altura de qualquer pessoa de cor branca. Tentativa com retornos insuficientes, daí a decisão em ganhar essa guerra com a dignidade de ser negro, com as qualidades dessa identidade cultural africana. Temos, portanto, o *revival* étnico na década de 1960 e as revoltas civis mais significativas da história sócio-musical do negro norte-americano, pois nesse impasse e coragem em partir à luta novamente, a música retoma o conteúdo espiritual e rítmico do primeiro momento do quadro acima, quando a influência euro-americana era menor na música negra. Nesse contexto, toda a presença de uma identificação negra na música de caráter pop atualmente, é resultado desse momento revivalista, que a história social do *free-jazz* nos mostra, onde o negro conseguiu um espaço talvez maior daquele esperado, se considerarmos também a influência da cultura negra diaspórica pós-colonial na estética da Arte contemporânea.

Verificamos, dessa maneira, que a extrema mudança para o *free-jazz* não pode ser uma ação apenas de prática musical, tendo em vista a grande repercussão dos estilos

anteriores, o *Bebop* e o *Cool jazz*, inclusive na influência musical até mesmo da música popular brasileira a partir de 1949 (Campos, 2005). O *bebop* foi a primeira grande mudança do *jazz* ao empregar a análise da estrutura harmônica a um nível de maior complexidade como necessidade para boas improvisações. Em seguida, o estilo *cool* veio abrandar o ritmo dançante anterior, e valorizar a introspecção, meditação e os detalhes em cada nota executada. Mas não durou muito. O *cool jazz*, surgido por volta de 1945, logo começa a ceder lugar a um som mais *hot* e *hard*, o *hard bop*, que também foi bastante efêmero.

“As harmonias do *cool jazz* e do *bebop* haviam sido assimiladas, a atitude introvertida desaparecida, a instrumentação transparente permanecia, mas a música havia ganho uma nítida agressividade. Em poucas palavras: a música havia se transformado e fundamentalmente, permanecia *hot* e *swingend*. A palavra *cool* havia perdido sentido, exceto quando significava “fineza” e “flexibilidade” [...] Ambos os estilos haviam descoberto também uma nova relação com o *blues*. O pianista Horace Silver consolidou juntamente com outros músicos, uma nova maneira de tocar, que se chamou *funky*: lento/meio-lento, *beat* firme e bem marcado e todo *feeling* e formas de expressão do velho *blues*” (Berendt, 2007: 34-35).

Mesmo dentro do gênero popular, a performance instrumental *cool jazz* atendia a uma estética erudita europeizada que passava por um momento de negação. A reação contra essa longa obediência euro-americana surgia com elementos da cultura negra na execução e era respondida “com músicas mais simples e de alto grau emotivo” (Calado, 1990: 166) e o termo utilizado para denominar essa nova maneira de tocar *jazz*, ficou conhecido como *funky*. (Audição do cd, faixa 7).

“Originalmente, o termo *funky* significava um forte cheiro ou fedor, além de algo sujo ou indecente. Mas a partir dessa época, primeiramente entre os músicos negros de *jazz*, passou a ser sinônimo de harmonias menos complicadas, ritmos mais passados e execuções francamente emocionais. Outro termo bastante utilizado em relação a esse nascente estilo era *soulful* (cheio de alma), deixando claro certas implicações religiosas que permearam sua geração. A ressonância dessa nova atitude negra foi grande e a prova disso encontra-se até mesmo fora dos limites do *jazz*. A *soul music* dos anos 60 e o *funk*, muito popular nos anos 70 [...] tiveram sua origem exatamente nesse movimento de idéias” (Calado, 1990: 166).

A atitude dos músicos do *hard bop*, mais envolvidos emocionalmente e admitindo maior liberdade na performance em palco, direciona ao sentido tomado pelo *free-jazz*, gênero procedente, que nasce dentro desse espírito de retomada da expressão da cultura

negra e contradição às influências euro-americanas. A atitude de rebelião encontra-se equivalente tanto na música quanto na ação dos movimentos sociais contra a discriminação racial. “Esse envolvimento mais profundo [com a música] assumia muitas vezes o aspecto da violência e indignação – a ligação de vários músicos com movimentos políticos e raciais acentuava esse tom, em alguns casos” (Calado, 1990: 181). Flui dessa forma, uma música agressiva, intensa e totalmente voltada às identificações culturais negras.

“Os saxofonistas Archie Shepp e Pharoah Sanders, por exemplo, iam ao ponto de se apresentar com roupas africanas e orientais, às vezes, acompanhados por óculos escuros. O saxofonista John Coltrane encabeçava intermináveis sessões de improvisação, em atmosfera de total frenesi, que pareciam mais buscar uma espécie de êxtase e transe religioso, só contidos após seu completo esgotamento físico. Já o pianista Cecil Taylor chegava a usar os cotovelos e os punhos fechados sobre seu instrumento, produzindo clusters tão frequentes em sua música” (Calado, 1990: 181).

Juntamente com as descrições e reflexões a cerca do *free-jazz*, erigimos, sucessivamente, o conteúdo sócio-cultural que participou da sanção de elaboração desse gênero a partir do retorno a identificação negra. Nestes termos, Hobsbawm destaca razões extra-musicais que formam o gênero *jazz*, e que são elementares para a ocorrência do *free-jazz* e a matriz do signo do fenômeno Pop:

“A atmosfera que envolve o *jazz* desde praticamente o seu começo é tão carregada de emoção que se torna difícil explicá-la em termos puramente musicais [...] o *jazz* era efetivamente detestado [nas primeiras décadas do século XX] e era antipatizado dessa maneira, porque “perturbava” e tocava emocionalmente mais do que outros tipos de música ligeira de antes. E isso é verdade, mas essa perturbação não é, de maneira nenhuma, apenas musical [...] O *jazz*, sem dúvida, faz aflorar emoções incrivelmente poderosas e tenazes tanto entre os seus seguidores quanto entre os seus oponentes [...] quero sugerir que isso acontece porque o *jazz* não é simplesmente música comum, ligeira ou séria, mas também uma música de protesto e rebelião [...] Isso se deve a uma característica do *jazz*: é uma música democrática [...] **Mais ainda: o *jazz* é um manifesto musical de populismo [...] Seu apelo não acontecia apenas porque as pessoas gostavam do som, mas por ser uma conquista popular sobre a cultura de minoria**” (Hobsbawm, 1990: 271-274. Grifo nosso).

Se o gênero *jazz*, como um todo, possui essa alma de protesto, deve-se ao seu passado de colonização, preconceito racial e injustiça social. Apesar de jamais ter adormecido por completo essa consciência e lembrança, são nas décadas de 1960 e 1970, que a população negra toma partido efetivamente e inicia lutas civis e movimentos de

protesto contra todo o tipo de discriminação e iniquidade sofridas a partir da diáspora africana. O filme *Wattstax* (2004), dirigido por Mel Stuart, retrata o mais importante movimento social em defesa da liberdade negra ocorrido em Los Angeles em 1972. O filme apresenta os abusos cometidos contra os negros, em especial nas duas décadas anteriores, mortes sem motivo, e também, seus protestos nas ruas incendiadas e na coragem de afirmar que agora, exigem direitos igualitários e principalmente, que têm orgulho de sua cor negra.



Figura 34 – Imagem de um incêndio da cidade de Watts-EUA na década de 1960, em protesto aos direitos igualitários para população negra. Fonte: filme *Wattstax* (2004).

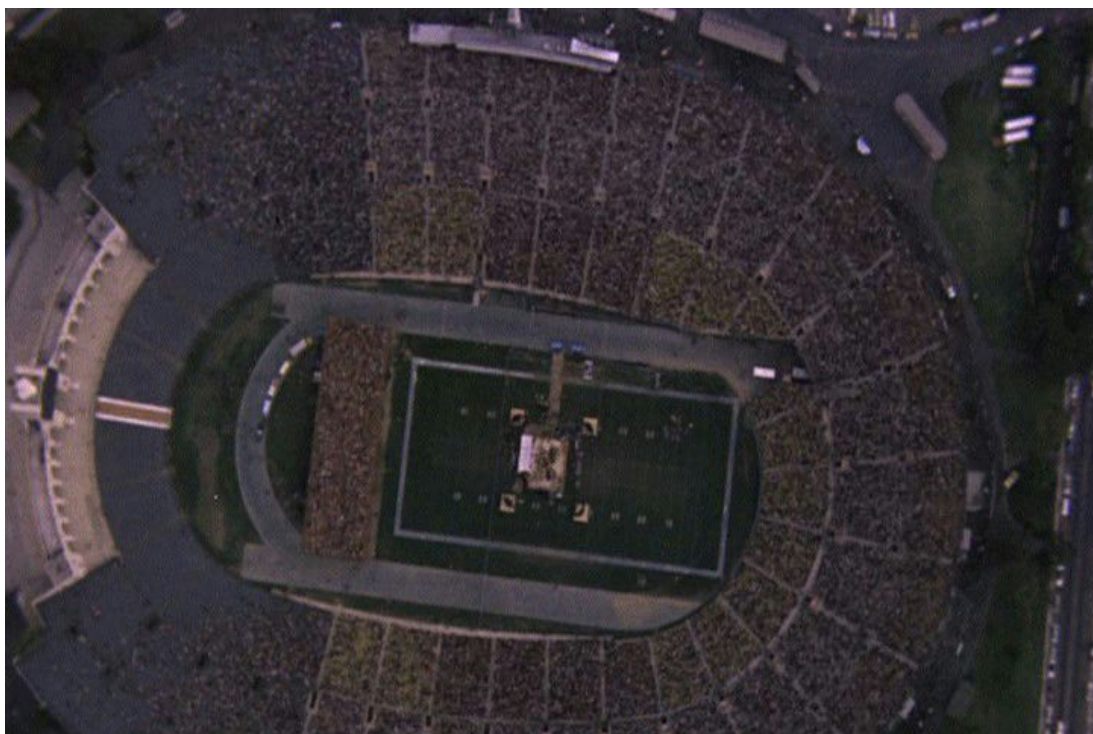


Figura 35 – Evento de 1972, considerado o maior encontro da música e da afirmação do orgulho negro. Fonte: filme Wattstax (2004).



Figura 36 – Imagem do filme Wattstax (2004).

A música que se compunha nesse momento histórico não era mais o refinado, frio e rígido harmonicamente aos moldes da música euro-americana, *cool jazz*, mas, o *jazz* “consciente e politicamente negro [...] negro e radical politicamente como nenhuma outra geração de músicos de jazz o tinha sido” (Hobsbawm, 1990: 19). Dessa maneira fica mais claro compreender a retomada da cultura musical negra do *blues* em meados dos anos 1950 e com mais ênfase na década de 1960, como citados na música que precedia o *free-jazz*; o *hard bop*. (Audição, faixas 8 e 9).

Nesse momento social de revivalismo étnico, surge o *free-jazz* como um lugar de experiência de uma identidade negra que ressurgue dentro de uma negociação político-cultural, ou seja, da mesma forma que a sua “reafirmação de tradição era política, mais do que musical” (ibid.), vai levar, também, à emergência de uma indústria musical, e logo após audiovisual - com o surgimento da emissora televisiva MTV em 1981 - (Friedlander, 2006) esteticamente influenciadas pela cultura negra. Friedlander (ibid.) lembra que, inicialmente, além de não aceitar clipes de músicos negros, a emissora MTV precisava de atores para realizar os clipes de seus músicos de cor branca, o que não era difícil para os atores da música negra diaspórica; atuar musicalmente interpretando um personagem. Em toda a história do *jazz*, a atuação do músico descreve uma crescente similaridade com a de um ator. O palco sempre foi um cenário de interpretações e diálogos com o público. Entretanto, é no *free-jazz* que a interpretação chega ao auge, favorecida pela liberdade de improvisação ao extremo e pela busca por uma identidade negra ancestral. A significação visual era tão importante quanto a sonora, principalmente para dois grupos de performance dessa época; a Arkestra de Sun Ra¹⁵, e o Art Ensemble of Chicago¹⁶.

15 Esse extenso grupo musical free-jazzístico é mais conhecido pela sua teatralidade e o visual exótico. Já foi denominada como “Solar Arkestra, Space Arkestra e Intergalactic Myth-Science Arkestra, revelando a fixação de Sun Ra por temas espaciais e intergaláticos” (Calado, 1990: 59).

16 Segundo Carlos Calado, o grupo Art Ensemble of Chicago, foi “[f]undado oficialmente em 1968, embora alguns de seus membros já tocassem juntos desde 1961, o [grupo] foi criado no interior da Association for the Advancement of the Creative Musicians (AACM) - uma espécie de cooperativa para músicos negros. Essa cooperativa foi responsável também pela formulação de vários outros grupos e músicos importantes oriundos de Chicago como, Muhal Richard Abrams, que a criou em 1965, Anthony Braxton e Leroy Jenkins o grupo Air e até grupos de teatro como o Creative Construction Company. A AACM fornecia espaço para ensaios e apresentações, defendia seus interesses profissionais e promovia estudos sobre a cultura negra e a África” (Calado, 1990: 181-182).

A respeito dessa performance teatral existente no *free-jazz*, Calado cita um trecho da entrevista ao músico do grupo Art Ensemble, Joseph Jarman, à revista Jazz Fórum:

“Em relação ao teatro você deve saber que nós temos conhecimento de vários tipos de teatro – japonês, africano, europeu... Mas o interessante é que descobrimos um teatro que nos pertence. Na música africana e na Grande Música Negra todas as artes estavam juntas. Isso significa que qualquer um que era um músico era também um dançarino, ator... Nós estamos tentando com o Art Ensemble reviver essa tradição, fazer as pessoas entenderem que elas são livres, que não há separação entre estas formas [...] Na cultura africana o músico é também um ator e um professor. A “escola” está sempre no local da música. Na África você ensina e aprende mostrando, fazendo e imitando”. (Bill Smith “Interview with Roscoe Mitchell”, Coda, nº 141, 1975. In: Calado, 1990: 185).

Essa relação entre som e imagem, é outro fator dentro do fenômeno pop, trazido pela historiografia free-jazzística como uma influência cultural negra. A idéia de trabalhar com um espetáculo não somente musical, mas também visual, como passa a ser freqüentemente observado nos grupos musicais a partir do *free-jazz*, com várias cenas acontecendo ao mesmo tempo no palco e a atitude de estar representando você mesmo, ou o sentido musical que quer compartilhar, são ações que levam a relacionar essa performance com o mesmo sentido dado aos videoclipes.

“Com os dançarinos e vocalistas empregados, freqüentemente há mais de 20 *performers* sobre o palco durante uma apresentação [da Arkestra de Sun Ra], vestidos de roupas coloridas (peso no lamê dourado) e acessórios para cabeça, compreendendo desde o capacete espacial egípcio de Sun Ra, turbantes, albornozes e bonés de Robin Hood. Filmes, mostrados numa tela atrás da banda, são comuns e, suas *performances*, freqüentemente retratando o líder e sua Arkestra. Mesmo um comedor de fogo tem sido incorporado nessas *performances* teatrais encarnando elementos miríades” (Feather e Gitler, 1976: 319. Citado em Calado, 1990: 59).



Figura 37 – Sun Ra a frente de sua Arkestra, 1981.



Figura 38 – Marshall Allen à frente da Arkestra (após morte de Sun Ra). Fonte, site do grupo.

Tanto a grande quantidade de instrumentos quanto o figurino exuberante e colorido usados em palco pelos grupos de *free-jazz* com maior número de integrantes, as várias cenas ocorrendo ao mesmo tempo; um tocando, outro dançando, outro fazendo malabarismos, cenas de filmes e/ou dos próprios integrantes do grupo performático passando em um telão ao fundo do palco, como fazia a Arkestra de Sun Ra, por si só já direcionam a cena visual primeiramente à sonora. A assimilação da performance musical negra pela música popular norte-americana sempre ocorreu de forma gradativa, assim como a influência no sentido inverso, e nesse período com a revolução étnica afirmando sua força através do retorno de suas características culturais de descendência negra, a

realização musical passa a incorporar essas influências. A aceitação foi tão intensa, que a intervenção da cultura negra teve espaço e força suficientes para dominar uma nova estética capaz de criar um gênero para sua representação, este gênero é o Pop, que se tornou um fenômeno pelo qual identificamos os signos da contemporaneidade artística.

Partimos, portanto, a uma pequena descrição do subgênero *free-jazz*, historiografando sua indução ao signo Pop.

Imaginemos um filho que, passando da adolescência, continua desobediente, agindo de forma absolutamente contraditória aos pedidos e cobranças de sua mãe, com uma rebeldia justificada por razões que só ele conhece e as vive. O *blues* e a música euro-americana (popular e erudita no sentido de influência tonal ocidental) tiveram muitos filhos, sendo o mais insurreto deles, o caçula, *free-jazz*. Onde seus pais haviam lutado e sofrido perdas de essência cultural e étnica, consolidando uma tentativa que pode ser considerada como feliz, de hibridações harmoniosas, esse filho - que pelo visto puxara a seu pai na força da descendência fenotípica e sua mãe, no gênio imperialista e dominador - com a energia e os desejos de um jovem sonhador, mas, a experiência observada pela vida descontente de seus irmãos e a difícil convivência entre seus pais, é sensível o bastante para enxergar a necessidade de algumas mudanças.

No meio do fogo cruzado. Esse era o sentimento que atingia o menino o qual ia amadurecendo às duras penas históricas de sua família. Tinha consciência que era fruto de uma das crueldades humanas mais desumanas de toda história, e essa constatação o levou a agir de modo a fazer justiça. Sua breve existência, contudo, de eterna significação para as futuras gerações de sua família, foi fundamental para o sensível *free-jazz* colocar o nome de sua família - pai e mãe -, mas, sobretudo, colocar o sobrenome de quem seu propósito de justiça lhe fazia lutar - seu pai - na assinatura da cultura musical popular do século XX, a música negra diaspórica, ou seja, a música Pop e a estética negra que caracteriza sua manifestação em um momento social de extrema necessidade de negociação de um espaço onde o grito negro, preso por mais de três séculos, pudesse, de alguma forma, ser solto e ouvido.

E é justamente sob a noção de espaço que compreendemos a agência free-jazzística. O espaço físico geográfico deslocado pela diáspora escravista, e o espaço-

temporal executado na sua música de ritmo não linear são interpretados dentro da visão sócio-política onde as lutas civis com perdas de vidas, pedem espaço para os negros sentarem nos mesmos bancos das praças que os brancos, freqüentarem os mesmos supermercados e salões de cabeleireiro, serem aceitos em casas noturnas sem discriminação ou assimilação com o encargo de entretenimento. Essa história, mais ouvida e sentida do que exatamente vivida, pelo filho mais novo, resultou na sua principal e mais eficiente rebeldia; a tradução desse espaço físico deslocado no espaço-temporal da música *free-jazz*.

Espaço para o *free-jazz* é análogo ao espaço pedido e lutado pela população negra, que nesse momento, já não buscava por um entendimento filosófico e bondade por parte de seu colonizador, buscavam por resultados práticos e imediatos de uma vida digna e justa nos direitos sociais de cidadania. Nesse raciocínio, a idéia de espaço abriga uma importância maior ao sentido de tempo. “É o espaço e não o tempo que esconde as conseqüências de nós” (Youngquist, 2003). Sun Ra¹⁷ tinha uma famosa e reconhecida frase, “Space is the Place”, o lugar onde o negro viveria em paz, no espaço cósmico de Marte, já que na terra estava tão difícil alcançar essa realidade. Apesar de sua filosofia transcendental e das rejeições por parte de críticos, mas não dos músicos negros norte-americanos, o sentido de liberdade espacial, um lugar para se viver sem condenações, abertamente falado em um estado de oração nas apresentações e entrevistas de Sun Ra, tem a mesma significação seguida pelos músicos do *free-jazz*, em especial em John Coltrane, que dizia sentir-se em oração, sentir-se de volta à casa, ao tocar sua música.

De fato, o *free-jazz* negou toda a influência musical euro-americana para volver à sua própria cultura, sentir novamente a força de sua cor negra, retomar seus valores e lutar, dessa vez, de forma prática, consistentemente. “O espaço é produzido socialmente” (ibid.)

¹⁷ Nascido sob o nome de Herman Poole Blount, Sun Ra nasceu no Alabama em 1914 e viveu até 1993. Esses dados são tão controversos quanto a aceitação de Sun Ra como um músico respeitado. Considerado um filósofo, Ra diz ter fortes ligações espirituais cósmicas e compreender o futuro, o qual ajuda com uma música que se refere a um espaço na terra, onde todos os negros terão liberdade para viver. Apesar de sua teoria cósmica, o que é apenas uma metáfora, sobretudo verdadeira, das condições de aprisionamento do negro americano e sua luta para sair desse terreno e encontrar um lugar espacial para viver em liberdade incondicional, já que aqui na terra isso não acontece, suas ações práticas defendiam e lutavam pela conquista de uma liberdade não só física ou social, mas de uma liberdade espiritual, que o homem negro podia encontrar no *free-jazz*. Por isso suas músicas tão místicas e celebratórias, eram momentos espaciais de liberdade para o negro afro-americano.

e essa música representa o espaço de liberdade para os negros. “A música se torna um meio de materialização de novos espaços, produzindo o futuro, não como uma distante terra do nunca, mas no lugar [espaço] de hoje”¹⁸ (ibid.). O que não parece ser irreal na medida em que observamos a tomada da estética negra, a estética Pop, como direção da elaboração artística contemporânea, não só musical.

“Esta música não equivale a um lugar de mera atração na América, mas ameaça para a produção de outros espaços dentro dela. Free-jazz é música espacial. Dá poder a máquina espacial de Baraka [ou LeRoy Jones - nome de nascimento - escritor negro norte-americano, importante na literatura e na ação social em favor da condição do negro na América]. Como ele coloca, “[Esta] música nova começou se chamando ‘livre’ [*free*], e isto é social e está em comentário direto na cena em que aparece. Uma vez livre, é espiritual”. A última observação requererá tratamento adicional, mas, para agora, o objeto é notar que a liberdade do free-jazz só acontece no material a cerca de uma cena social” (Youngquist 2003)¹⁹

Em continuidade a esta citação, que nos leva a identificar as induções à espacialidade, o lugar onde se vive, na música *free-jazz* como um desejo de liberdade social, em outro artigo, Holm-Hudson comenta a posição de LeRoy Jones:

“Jones sugere em [seu livro] “The Changing Same” que a abertura dos limites formais da música negra constitui um lugar de refúgio para a população negra. Faltando a liberdade para “se mover livremente” na sociedade de 1960 da América de dominação branca (ou da América de 2003, em relação ao caso), a “nova música negra” provê para suas pessoas um lugar para se mover em total liberdade de espírito. Jones descreve esse “espaço para se mover” como “a absoluta abertura de expressão de todas as coisas”. Essa liberdade é, desse modo, infinita, expressada em termos espirituais” (Holm-Hudson, 2003)²⁰.

¹⁸ “Music becomes a means of materializing new spaces, producing the future, not as some distant never-never land, but in (the) place of today” (Youngquist, 2003).

¹⁹ “This music amounts not to a mere appeal for a place in America, but more menacingly to the production of other spaces within it. Free jazz is space music. It powers Barakas is space machine. As he puts it, “The new music began by calling itself ‘free’, and this is social and is in direct commentary on the scene it appears in. Once free, it is spiritual”. The last remark will require further treatment, but for now the thing to notice is that the freedom of free jazz occurs only in the material surround of a social scene” (Youngquist, 2003).

²⁰ “Jones implies in “The Changing Same” that the open formal boundaries of black music constitute a place of refuge for black people. Lacking the freedom to “freely move” in the white-dominated society of 1960s America (or of America in 2003, for that matter), the “new black music” provides for its people a place to move in total freedom of the spirit. Jones elsewhere describes this “space to move” as “the absolute open expressoin of everything”. This freedom is thus infinite, couched in spiritual terms” (Holm-Hudson, 2003).

(audição do cd, faixa 10).

2. Caminhos para a simplicidade musical Pop

As principais peculiares desse gênero de descendência afro-euro-americana, mas de nascimento racial revolucionário, são encontradas no improviso, no ritmo, na performance (o que já é de conhecimento e aceitação na área) e, estranhamente, na

melodia. Estranhamente porque costuma-se não identificar trechos melódicos às execuções de *free-jazz*, de fato, não era a intenção de seus músicos, contudo, a ação contraditória a valorização estrutural da harmonia ocidental até então respeitosamente assimilada, deixa espaço livre para uma linha melódica que cada vez mais aparece nos improvisos. Essa observação passa a fazer frente na reflexão da pesquisa quando nos lembramos que a música Pop possui menos preocupação com a complexidade harmônica, e a linha melódica nos é fixada imperceptivelmente, nos fazendo lembrar, no mínimo o refrão de uma música ouvida, mesmo quando não nos é de interesse.

Esses quatro elementos musicais ganham novas dimensões de significado, não dependem mais de um regime estético pertencente ao sistema musical tonal ocidental e, principalmente, remetem a signos da cultura africana, a um passado que é lembrado como uma força étnica de apoio a valorização a sua cultura diante das revoltas civis. Assim, as harmonias não são mais executadas com a linearidade anterior. Os acordes acontecem em multi-tonalidades e sobrepostos - ação musical desagradável aos ouvidos tonais - exigindo um pequeno desvio no mapa jazzístico, que parecia direcionar para o Norte, agora, parece seguir ao Sul e à periferia (não coincidentemente, onde tudo começou).

Logo em seu início, o *free-jazz* causou rupturas musicais extremas. Absolutamente nada da convenção tradicional vinda do erudito ou do popular (cito a classificação tradicional, pelo fato da música experimental já ter surgido com novos subsídios composicionais, bem como a aplicação de novos princípios sistemáticos como o serialismo dodecafônico) fazia parte de seu repertório revolucionário. Como anuncia Berendt (2007), o filho caçula entrou livremente no campo da atonalidade; dissolveu a simetria rítmica e a regularidade do *beat*; buscou elementos e influências musicais de culturas internacionais - inclusive brasileira na pessoa do músico Airto Moreira; passou a realizar execuções musicais com maior intensidade, chegando ao êxtase e ao transe, como experienciado por John Coltrane²¹ e ainda, a utilização de sons aleatórios, ruídos como

21 “[s]uas exibições frenéticas deixavam evidentes a volta ao transe e ao êxtase proporcionado pela música, elemento que o jazz moderno havia abandonado até aquele momento. É bastante possível que sua morte prematura, aos 41 anos de idade, em 1967, tenha uma certa relação com essa entrega total em suas apresentações. Seu esforço físico empreendido nessas ocasiões ultrapassava claramente os limites humanos de uma *performance* instrumental [...]. A expressividade máxima era procurada, utilizando para isso todos os

parte da composição.

Essas atitudes musicais extremas proporcionaram o primeiro passo que levou o *free-jazz* ao encontro de alguns elementos culturais de sua tradição. Apesar de bastante diferente da atitude conhecida hoje como pop, esse momento tão especial e intenso ajudou no processo de retomada de forças ocorrido a partir da década de 1960 e evidenciado na década de 1980 com a cultura *hip-hop* em cena. O sentido pop começa a ser configurado entre os free-jazzistas quando surge a consciência de que toda essa ruptura e inovações musicais podiam permanecer, de outra forma, na performance negra adaptada ao gosto dos *mass media*. A regularidade rítmica é encaixada ao movimento corporal, à dança, à invenção de passos – como iniciado por James Brown – ação salutar da atividade cultural negra e da natureza essencial pop. A intensidade musical, a energia física, a possibilidade de acrescentar qualquer som, ruído ou efeito nessa música performática, são signos free-jazzísticos modeladores do caráter e da estética pop. Apesar de musicalmente simples, a resistência da música pop se dá em razão da infinita disposição ao efêmero, a incrível capacidade de se reinventar, de rir de si mesma, a contínua sobreposição de idéias. Parece-nos que toda a mobilidade e criatividade usada pelos músicos negros para permanecerem no espaço musical e artístico, bem como no social, foi traduzida para a performance pop. De acordo com essas interpretações, onde observamos elementos da ruptura *free-jazz* direcionando ao pop, Frith (1981, p. 35) corrobora dizendo que as “canções pops não celebram o articulado mas o inarticulado e a avaliação de cantores pops não depende de palavras, mas de sons - dos barulhos ao redor das palavras”²². A batida demarcada em pulsos regulares incitando ao balanço corporal, unida a uma linha melódica que facilite esse transe do movimento, são elementares à performance pop. “O verso do pop foi enlameado em um idioma limitado de sentimento” (ibid.), já que a preocupação com uma rigidez estética se distancia cada vez mais e permite ouvir e trabalhar com o que vem da vontade humana. Dentro da cultura africana esse conteúdo dado ao verso, à melodia, se justifica, pois, como bem lembra Frith (ibid), nessa onda pop “um som é sempre uma performance”.

meios sonoros possíveis: rugidos, gritos, fífias e rangidos, explorando regiões pouco utilizadas antes dos instrumentos” (Calado, 1990: 168,181).

22 “Pop songs celebrate not the articulate but the inarticulate, and the evaluation of pop singers depends not on words but on sounds - on the noises around the words” (Frith, 1981, p. 35).

Após esse primeiro momento de extremidades sonoras, o *free-jazz* passou a uma nova fase. O amadurecimento do filho permitiu que seu olhar alcançasse o todo, compreendendo que a liberdade carregada em seu nome, não era real na medida em que aprisionava e/ou renunciava parte de seu sangue (os gêneros e as formas musicais euro-americanas). Essa tomada de consciência representa a gênese para o princípio de integração na arte musical popular e a fecundação da natureza Pop. No entanto, essa integração não deve ser confundida com a ação presente na arte total ou na relação interartística, porém, a integração tratada no *free-jazz* compreende essas formas de interconexões com um significado maior; a liberdade de integração é humana, não fica somente no circuito artístico, tem valor de conquista, estabelece analogia de liberdade musical com liberdade social. Nesse momento, a música popular negra norte-americana *diz Sim ao mundo*, e, pouco tempo depois, recebe de volta a mesma aceitação do mundo com a globalização do *beat* Pop; condução rítmica surgida após essa unidade das diferenças e em razão do *revival* étnico. (Audição, faixa 11).

“Livre não significa mais “não fazer uso” deste ou daquele recurso, mas sim ter uma disponibilidade completa da realidade sonora... a partir da década de 60 nada mais no jazz é “obrigatório”. Agora, pelo menos, se pode optar entre um efeito rítmico regular e outro não regular. O *free jazz* foi um processo de autolibertação [...] ‘Não se trata mais apenas de se tocar livremente, agora tudo está junto e misturado’, diz o clarinetista Perry Robinson. Evidentemente, e isto é o novo, todos esses elementos sofreram um processo de diluição e integração. Eles não vivem autônomos e independentes, mas formam um novo bloco sonoro” (Berendt, 2007: 46-47).

Como um todo, devido ao curto tempo de existência em atividade progressiva do *free-jazz*, essas duas fazes ocorreram de forma bastante rápida, quase se fundindo e padecendo em fissuras de um som desorganizado, uma fase efêmera de experimentações sem valor significativo para a área musical. Entretanto, o olhar aqui direcionado, enxerga exatamente nessa fragilidade a maior força transformadora da música de caráter popular do século XX e discerne os elementos, dessa música, representantes da afirmativa reflexiva de uma construção do Pop através de interferências culturais diaspóricas africanas. Como citado acima, os primeiros sinais de uma atenção ao texto melódico, é um dos principais elementos musicais alterados pelo *free-jazz* (juntamente com o improviso, a performance e em especial, o ritmo) e que seguem à direção sulista do mapa que tem como ponto de partida e chegada, respectivamente, os gêneros *free-jazz* e pop.

Em 1960, John Coltrane, um dos precursores do *free-jazz*, fala do início dessa vontade de mudar retomando antigas experiências: “Eu tenho dedicado bastante do meu tempo em meus próprios estudos harmônicos, em bibliotecas e lugares como esse. Eu descobri que você tem que olhar atrás, para as coisas velhas e vê-las em uma nova luz” (Jost, 1994: 20)²³.

A primeira transformação estava no uso tanto da atonalidade quanto do modalismo e na maneira de usar os acordes, que não seguia a verticalidade anterior, lembrando blocos sonoros, como nas harmonias tradicionais dos gêneros anteriores (*bebop* e *cool jazz*) e como Coltrane ainda usava inicialmente, mas, na horizontalidade sonora, espacialmente mais propícia à liberdade na improvisação e a sutileza das notas. Podemos relacionar essa sutileza com a simplicidade da melodia Pop atual. A atonalidade não está relacionada a esse gênero por influência da música de caráter erudito que já a desenvolvia há algumas décadas. Saindo do eixo tonal, além do rompimento em série com a cultura musical americana, se conseguia um espaço bem mais amplo para utilização de notas, arranjos, acompanhamentos e acordes. Esse caráter modal levando a um fluxo contínuo, a autonomia e independência das notas, a um curso sempre renovável, proporciona essa linha horizontal, onde a música tem espaço ilimitado para ser escrita, soada e dançada. Os blocos sonoros representam acordes dentro de uma função harmônica ocidental, sua disposição sobreposta é perfeitamente contrária ao sentimento de leveza e liberdade que os negros buscavam nessa segunda fase do *free-jazz*.

É de certa forma, contraditório e no mínimo estranho encontrar uma justificativa da característica musical e performática pop, tão discriminada pelo conhecimento formal, acadêmico e estético, justamente em um gênero pop que utilizou praticamente os mesmos elementos composicionais da música considerada erudita; o atonalismo, a volta ao modal, interferências sonoras, ruídos, aleatoriedade, e até mesmo, similaridade quanto a uma percepção sonora mais individualizada, mais detalhada e cuidadosa. Claro, em sentidos diferentes, contudo, pop e erudito passam a valorizar mais o mínimo. No erudito, com o estudo minucioso da frequência sonora e todas as qualidades matemáticas e observáveis que podem retirar de qualquer som, o que leva essa arte, também, à necessidade de

²³ “I’ve been devoting quite a bit of my time to harmonic studies on my own, in libraries and places like that. I’ve found you’ve got to look back at the old things and see them in a new light” (Jost, 1994: 20).

conteúdos extra-musicais para seu estudo contemporâneo. No pop, a preferência pelo menos complexo, pela simples linha melódica, está relacionada à negação a qualquer estrutura fechada, ao sentimento de prisão. Procura-se liberdade para criar, para desenvolver, trazer novidades, inclusive se estas vêm de fora do eixo musical.

“[Miles] Davis previamente tinha trabalhado com estruturas de multi-acordes. Ele estava, como Coltrane disse, "interessado em acordes para sua própria causa". Mas agora, em 1958, ele parecia estar andando na direção oposta: sob um mínimo de mudanças de acordes ele estava improvisando em livre-correntes linhas, e estava muito mais interessado na continuidade melódica, horizontal, do que na estrutura harmônica. Sobre sua tendência em enfatizar a melodia enquanto reduz o movimento dos acordes, Davis observou na ocasião: "Quando você vai nesse modo, você pode continuar sempre. Você não tem que se preocupar com mudanças e você pode fazer mais com a linha [melódica]. Se torna um desafio para ver quão melodicamente inventivo você é. Quando você está baseado em acordes, você sabe ao final de trinta e dois compassos que os acordes terminaram e resta apenas repetir o que você acabou de fazer - com variações. Eu acho que há um retorno ao jazz [se refere ao jazz dançante das primeiras décadas do século XX, como o *swing*, que, a propósito, é a fonte rítmica da condução retomada pelo *beat pop*] na ênfase ao melódico em lugar da variação harmônica. Haverá menos acordes, porém, possibilidades infinitas sobre o que fazer com eles. Claro que, vários compositores clássicos têm escrito deste modo por anos. Muito jazz moderno se tornou grosseiro com os acordes” (Hentoff, 1961: 208. Citado em: Jost, 1994: 20-21)²⁴.

Menos desenvolvimentos harmônicos acordais e mais linhas melódicas livres para seguirem a direção desejada; um passo para a elaboração pop. Um outro passo diz respeito ao ritmo, parâmetro musical de maior interface - e referência objetual da pesquisa - entre essa noção de espaço social e tempo musical no *free-jazz*. Esse elemento de fundamental importância para a avaliação da construção musical pop e similar à melodia quanto a passagem pelas duas fases, que sugiro denominar como; primeira - maior liberdade

24 “Davis had previously worked with multi-chordal structures. He was, as Coltrane said "interested in chords for their own sake". But now, in 1958, he seemed to be going in the opposite direction above a minimum of chord changes he was improvising in free-flowing lines, and was much more interested in melodic, horizontal continuity than in the harmonic structure. About his tendency to give chief emphasis to melody while reducing chordal movement, Davis remarked at the time: "When you go that way, you can go on forever. You don't have to worry about changes and you can do more with the line. It becomes a challenge to see how melodically inventive you are. When you are based on chords, you know at the end of thirty-two bars that the chords have run out and there is but to repeat what you have just done - with variations. I think that there is a return in jazz to emphasis on melodic rather than harmonic variation. There will be fewer chords but infinite possibilities as to what to do with them. Of course, several classical composers have been writing this way for years. Too much modern jazz has become thick with chords" (Hentoff 1961: 208. Citado em: Jost, 1994: 20-21).

improvisacional e, segunda - maior liberdade integracional (a primeira fase compreende o momento social de extrema indignação, maiores lutas, protestos intensos, sem uma ação civil definidamente organizada, a segunda acontece quando há a assimilação da verdadeira liberdade buscada pelos negros-americanos) não sugere uma continuidade segregacional no sentido inverso, nem a afirmação de uma superioridade racial. Não pensam em alteridades, mas em igualdades humanas referentes a defesa dos direitos básicos de qualquer cidadão. Com esse pensamento, a segunda fase do *free-jazz* alcança a supremacia da integração musical, e é provada sonoramente na década de 1970, quando *free-jazz* e *rock* se unem em um mesmo som, como quem diz: agora, não há mais diferenças, arte é isso, inteligência interacionista e não modernamente estética. Se o Pop é a arte das possibilidades cruzantes entre alta e baixa cultura oferecendo-as um novo lócus de significação, esse pensamento conceitual nasce aqui, nessa fusão dos extremos.

A preferência pela melodia e sua fase de ouro na música pop, também se deve a sua propriedade de incitar ao movimento corporal pelo fato de conter implicitamente um ritmo na sua frase. Uma linha melódica já subentende uma seqüência harmônica (acordal) e um balanço rítmico com o movimento dado às sílabas.

[A] relação jazz/rock, se poderia dizer que até bem poucos anos atrás, músicos dessas duas tendências praticamente não se entendiam musicalmente. Os adeptos do rock achavam que a música dos “free-jazzistas” era uma verdadeira loucura, desordenada e incompreensível. Por seu turno, os músicos do free jazz achavam o rock algo simples, primitivo e fruto de uma “máquina” com objetivos puramente comerciais... Mesmo no início da década presente [1970], havia ainda um pouco dessa rivalidade; o importante, porém é que da fusão desses dois estilos e da assimilação de elementos musicais de outras fontes nasceu uma nova unidade artística para o nosso decênio. Para aqueles que acompanharam de perto a música popular, a integração desses dois estilos não constitui surpresa tão grande assim. (Berendt, 2007:47, 54).

Com esse link, se torna mais compreensível dizer que a Arkestra de Sun Ra, grupo free-jazzista performático, passou a simplificar suas construções rítmicas, apesar de continuar sendo, o ritmo, o principal elemento musical de suas apresentações, a base fundamental e quase sagrada, assim como o som dos tambores africanos em tribos ancestrais²⁵. Não apenas ritmicamente, mas também melodicamente o grupo de Sun Ra

²⁵ A propósito, o som dos tambores na África têm sentidos educacionais, de transmissão de conhecimento, religioso e sagrado. Apenas alguns escolhidos podiam tocá-lo. “O objetivo mais santo, mais

absorve o retorno espiritual, social e artístico-musical à experiência cultural negra africana, integrando da mesma forma que o *jazz/rock*, as diferenças de complexidades estruturais musicais.

“Na música de Sun Ra, como em outros, existe agora uma coexistência da atonalidade e do modalismo, do tempo livre [desordenado] e do *beat* [condução métrica linear], das simples fórmulas melódicas e dos sons não melódicos, a ligação entre a conexão desses diversos elementos de criação e expressão **são ritmos** [...] A aproximação básica ao ritmo das gravações de 1970 diferem do [LP de 1968 onde os músicos executavam livremente suas próprias criações juntos] *Heliocentric Worlds* em que o esforço não é para criar uma difusão, uma mistura rítmico-sonora articulada irregularmente, uma desorientação rítmica para afundar a “mistificação” dos processos musicais, mas, algo para envolver uma base rítmica fundamental a qual é adequada **para dançar**, como um dos componentes das performances de Sun Ra. Isso é acompanhado por uma adaptação de tambores africanos tocando, principalmente pela imposição de diferentes padrões para formar uma complexa fábrica polirrítmica, a qual significa que passagens de tambores demandam uma extensa medida de disciplina. A renúncia da liberdade rítmica é emparelhada por uma nova atitude em direção a tonalidade e a melodia. Especialmente – mas não somente – na temática material, há um retorno em direção às simples e usuais linhas melódicas modais” (Jost, 1994: 192-193)26. Grifo nosso.

O tempo musical no *free-jazz* era representado por um ritmo totalmente livre, tocado de forma desconexa entre os músicos, cada um era livre para tocar e improvisar

sacro sensu stricto, é o tambor. Na África Negra, para expressar que um indivíduo é estrangeiro, que pertence a outra tribo, se diz: “Esse dança com outro tambor”; e em muitos lugares quem põe a mão indevidamente ou se atreve a tocar sem título suficiente o santo tambor tribal é condenado à morte” (Ortega y Gasset, 1978, p. 77, apud, Calado, 1990, p. 69). A sonoridade do tambor tem a mesma invocação da fala, “a música africana pode substituir a fala, ou, por outra, que um tambor pode substituir a voz humana. Um pensamento ou uma mensagem são transmitidos, sem a necessidade de usar a voz para emitir palavras; estas podem ser pronunciadas pelos tambores. O famoso “dundun” – tambor falante da África Ocidental – chega mesmo a reproduzir notas na extensão de uma oitava. As palavras são imitadas através da pressão, ou relaxamento, do braço sobre o couro do instrumento, elevando ou descendo a afinação. Ao contrário do Código Morse, que lida apenas com dois sinais diferentes que se combinam entre si, e precisa ser escrito para depois ser decifrado, a língua dos tambores só é compreendida por aqueles que passaram por um refinado treinamento auditivo, que compreende alturas, ritmos e timbres, isto é, música” (Calado, 1990, p. 70).

26 “In Sun Ra’s music, as in the others’, there is now a co-existence of atonality and modality, free tempo and beat, simple melodic formulas and a-melodic sounds, the connecting link between these diverse elements of creation and expression being rhythm [...] The basic approach to rhythm in the 1970 recordings differs from that of *Heliocentric Worlds* in that the effort is not to create a diffuse, irregularly articulated rhythm-sound mixture, a rhythmic disorientation to deepen the “mystification” of musical processes, but rather to evolve a rhythmic groundwork which is adequate to dance, as one of the components of Sun Ra’s performances. This is accomplished by an adaptation of African drum playing, chiefly by superimposing different patterns to form a complex poly-rhythmic fabric, which means that the drum passages demand a large measure of discipline. The renunciation of rhythmic freedom is matched by a new attitude toward melody and tonality. Especially – but not only – in the thematic material, there is a turn toward simple and usually modal melodic lines” (Jost, 1994: 192-193).

quando e como quisesse - período referente ao que venho chamando de primeira fase do gênero, e que interage com o revivalismo étnico mais acentuado. O ritmo aqui está para a espacialidade, assim como a temporalidade está para a identidade negra. O ritmo não linear desse gênero representa o contexto social, a situação deslocada, a falta de oportunidades, a negação do espaço físico às pessoas de cor negra. A audição desse espaço (equivale dizer, dessa música), por si só é um índice simbólico da posição oblíqua desse momento. A temporalidade traz toda a história da diáspora africana, conta a trajetória de sofrimentos e indica a situação pendente por um longo período de tempo. Carregada de preconceito racial, transporta por trás das linhas escritas dessa história, um traço negro que vem sublinhando essa narrativa cada vez que é lida, a qual, articulada historicamente, adentra a era de tomar o espaço em função do tempo que se basta. E cria o seu próprio tempo na esfera do espaço que foi conquistado. Segundo Gilroy (2001), a cultura negra foi o molde pelo qual o Ocidente teve sua modernidade e contemporaneidade esculpidas, inclusive sua música (como vemos na historiografia do gênero Pop), assunto abordado no capítulo seguinte.

O *free-jazz*, portanto, é lido nessa visão, como o espaço real do negro composto pelo tempo deslocado, interrelacionado e reinventado - música negra, música branca, resultando no hibridismo que caracteriza o Pop - portanto, a complexidade da não-linearidade, do tempo deslocado ouvido em muitas músicas desse gênero, está associada a condição de transformação, de rupturas e reinvenções desse gênero de conflitos.

“Duas coisas são necessárias para criar as condições para essa complexidade: um meio [agente] irreversível e a não-linearidade. O meio irreversível da maioria dos sistemas complexos é o tempo. Se uma pessoa está interessada em um fenômeno físico, biológico, social ou artístico – digo, um floco de neve, um ecossistema, um movimento político ou uma performance musical improvisada – é a noção de tempo que cria a complexidade e proporciona o sentido de surpresa que faz esses sistemas ambos fascinantes e frágeis. A não-linearidade descreve a propriedade de um sistema cuja produção não é proporcional a sua contribuição. Muitos sistemas não-lineares dispõem de uma extrema sensibilidade aos seus estados iniciais e suas subseqüentes perturbações, tal que, uma pequena mudança na variável pode causar um impacto desproporcional e até mesmo catastrófico em outras variáveis. Entres estes, os titulares “caóticos” que exibem comportamentos imprevisíveis, ou na linguagem da teoria do caos, possuem “estranhas atrações”. Repetindo, as equações não-lineares podem produzir fraturas surpreendentes, novas relações, recorrências, e toda variedade de turbulência”. (Borgo, Goguem, 2004)27

Subentendemos que, a não-linearidade esteja relacionada com a espacialidade na música *free-jazz*, no ritmo musical tocado de forma livre, atemporalmente, e o agente irreversível seja a temporalidade histórico-social escrita pela diáspora africana primeiramente na América do Norte, e todo o contexto de conflitos étnicos, culturais e negociações políticas inerentes a essa cruel realidade, sem volta ou meios de reversão. E, assumindo a idéia de tempo como responsável às condições complexas, seu equivalente histórico-social, portanto, é identificado como o processo necessário para que haja variáveis, fluxos e, conseqüentemente, reinvenções. Nesse pressuposto, a importância secundária da música em relação ao estudo sócio-culturalista, não se aplica fundamentalmente em razão da interdependência entre ambos. A não-linearidade (o tempo rítmico livre e deslocado metricamente do *free-jazz*) não existiria se não houvesse a situação irreversível (a diáspora africana e os conflitos de dominação e diferença entre culturas) para lhe propiciar a razão desta ação. Subentendendo ainda, outro pressuposto, de que o grau de liberdade de um determinado sistema interpretativo é dado pelas suas variáveis, podemos transpor da seguinte maneira; a temporalidade histórica da diáspora africana, em termos musicais, sugere a não-linearidade rítmica do gênero *free-jazz* - sustentando a interdependência entre ambos -, portanto, as variáveis do sistema que está sendo interpretado (o sistema como um todo é o fenômeno Pop), são as músicas negras norte-americanas em diversos gêneros desde o *blues, rhythm and blues, jazz, free-jazz, rock, soul, gospel, funk, rap*, que descrevem de forma histórico-musical o limiar do signo que gerou o Pop. O *free-jazz*, como uma das variáveis e ao mesmo tempo como um sistema (é um gênero que produz e é produto ao mesmo tempo) aponta o grau de liberdade desse sistema interpretativo (o qual é determinado pelas suas variáveis) no momento em que permite sua fusão com o *rock*, outra variável, e causam as fraturas maiores, as rupturas e as

27 "Creating the conditions for complexity requires two things: an irreversible medium and nonlinearity. The irreversible medium of most complex systems is time. Whether one is interested in a physical, biological, social or artistic phenomenon - say a snowflake, an ecosystem, a political movement, or an improvised music performance - it is the notion of time that creates the complexity and affords the sense of surprise that make these systems both fascinating and fragile. Nonlinearity describes the property of a systems whose output is not proportional to its input. Many nonlinear systems display an extreme sensitivity to their initial state and subsequent perturbations, such that a small change in one variable can have a disproportionate, even catastrophic impact on other variables. Among these, those dubbed "chaotic" display unpredictable behavior, or in the language of chaos theory, have "strange attractors". Iterating nonlinear equations can produce surprising breaks, loops, recursions, and all varieties of turbulence" (Borgo, Goguem, 2004).

reinvenções mais significativas, que foi o passo para a música Pop acontecer como a maior das possibilidades de hibridações na área musical. Pois o pop que abordo, não é o espelho da música em seu orgulho solitário, pelo contrário, se refere a um lugar de infinitas possibilidades de criação, sem qualquer tipo de negação, a não ser a própria negação. Não é sobre a música em si que discuto, apesar da necessidade de utilizar seus recursos para finalizar o objetivo e da defesa dessa unidade, mas sobre o contexto exterior que abrange outras instâncias e afere a ela os motivos para se apresentar como está. Porque, a música por si só, não é capaz de se explicar nem aos olhos nem aos ouvidos dos outros ou mesmo de quem a produz, uma vez que este criador é parte do espaço temporal exterior à música, conseqüentemente, este lugar histórico direciona a não-linearidade do devir artístico/musical.

2.1. Princípios da condução rítmica Atlântica

O *rock* tem importância fundamental na história da música pop. Se o aspecto visual, espetacularístico, integracional e de bom humor residente no fenômeno pop vem da cultura africana encontrada em toda a história do jazz (Calado, 1990), bem como na história da música negra diaspórica, o ritmo que proporcionou o *beat* pop internacional e a grande produção e consumo de massa dessa música vem do gênero *rock*. Com sua origem na música negra norte-americana, todas as saídas de averiguações da construção pop deságuam no mar diaspórico da cultura negra.

“Estilo musical nascido nos Estados Unidos, originário do *rhythm'n blues*. Após a Segunda Guerra Mundial, a música criada e consumida pelos negros americanos, chamada *race music*, passava a ter também, dentro da comunidade afro, seus próprios editores e produtores fonográficos. Dentro desse contexto, no início da década de 1950, músicos como Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard, Bo Diddley e outros fundiam elementos do *blues* e do *gospel* fazendo nascer um tipo de música ainda não muito bem definido mas esteticamente preciso. O nome desse estilo musical era *rock and roll* (*rock'n'roll*, na fala dos negros), expressão que, embora convencionalmente traduzida como “balance e rode”, pode ter tradução menos inocente, já que, na gíria afro-americana, os verbos *rock* e *roll* significam, também, fazer sexo (segundo Clarence Majors). Percebendo a aproximação entre o caráter transgressor dessa música, nascida no ambiente da luta pelos direitos civis, e a rebeldia da juventude branca, a grande indústria do entretenimento resolveu fundir as duas tendências, para lançar nacional e internacionalmente o estilo.

Embora não se possa, efetivamente, caracterizar o *rock and roll* como porta-voz da luta anti-racista, é óbvio que a explosão conjunta dessas duas realidades, inconformismo negro e rebeldia jovem, abalou a sociedade americana. Foi aí, então, que a indústria fonográfica e do espetáculo, com seu grande poder econômico e promocional, amalgamou as duas tendências, transformando o *rock and roll* num produto mais palatável ao gosto branco mas subtraindo ao estilo sua real identidade. Assim, os músicos negros, legítimos criadores do estilo, saíram do primeiro plano da cena para dar lugar a Bill Boone, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Pat Boone e muitos outros. Mas apesar de tudo, conforme salienta Leonardo Acosta, ficaria o exemplo e o ensinamento: **músicos brancos como Bob Dylan e os Beatles souberam entender a essência da música dos negros e lançaram as bases de toda a música pop internacional** (Lopes, 2004: 581-582). Grifo nosso.

Essa base é estudada na pesquisa pela condução rítmica da música negra ainda no *blues*, depois, pela mesma condução já influenciada pela regularidade métrica da música ocidental (observadas mais facilmente nos gêneros *soul*, *gospel*, *funky*), e por fim, esse deslocamento cultural sonoro, após as fusões, se apresenta conduzido pela reinvenção total, solicitando o *beat pop*. Assim, o *rock* se consolida como uma criação rítmica negra pop. “A significação cultural do rock é como uma forma de música [...] seus efeitos culturais tem causas musicais” (Frith, 1981, p. 14)²⁸. (Audição, faixa 12).

A causa musical do fenômeno pop tem sua identificação substancialmente marcada no ritmo. A pulsação que foi sendo construída na diáspora, ou seja, a condução rítmica da música africana e da música ocidental euro-americana ora se perdendo, ora se afirmando e sempre se reinventando, resultaram na fusão rítmica originária do *beat pop*. A singularidade desse *beat* está na sua história criada a partir de sentidos rítmicos diferentes. O africano conduzido por um movimento encaixado em uma contagem de três tempos, e o euro-americano, em uma contagem bem definida de quatro tempos. Essa incrível junção representou a levada jazzística e, ao passo que a música negra ia se apropriando da batida regular quaternária ocidental, seu *swing* vai construído a célula rítmica pop, que é quaternária, regular (parte ocidental), porém, não fechada, sua regularidade funciona como uma base sólida para qualquer composição e intervenção sobre seu ritmo e melodia, os quais encontram inúmeras variações na execução de uma música pop (parte cultural da tradição africana). O *beat* quaternário com a acentuação rítmica binária precedente do

²⁸ “Its cultural effects have musical causes [...] Rock’s cultural significance is as a form of music” (Frith, 1981, p. 14).

blues integra os ritmos dos dois lados do atlântico e é mapeado na pesquisa como a célula de memória onde está guardado todo o contexto extra-musical usado no mapeamento da música pop.

A condução rítmica pulsada em uma contagem de três tempos da música africana vai dando lugar a pulsação quaternária de tradição tonal. Essa fusão rítmica é a principal intervenção musical que possibilitou o ritmo pop. Rolando Fernández (2007) afirma um processo de “binarização” que tem ocorrido nas músicas da América Latina - estendendo esse processo à toda música que sofreu a presença e as influências dessas duas culturas musicais, a ocidental e a africana. Esse processo prova uma linha temporal variável da estrutura rítmica da música principalmente de caráter popular, onde as influências culturais mútuas - do ritmo pulsado na tradição africana e na tradição ocidental - favoreceram a pulsação mais “simples” de ser acompanhada corporalmente conduzida por um ritmo quaternário, flexível à subdivisão binária de seu *beat*.

Essa binarização está dentro da condução quaternária, uma vez que é executada de forma dobrada para encaixar na frase regular do texto tradicional da música euro-americana²⁹. Nessa base quaternária, há uma acentuação rítmica nos tempos 2 e 4 de cada compasso as quais são resultantes da influência da condução ternária africana, onde (como defende o processo de binarização por Fernández) se refere as duas tercinas características do gênero *blues*, que apresentam uma acentuação na segunda tercina. Quando esta figura vai se perdendo em favor das batidas mais regulares (se encaixando em colcheias – *r&b*, *soul* e *rock*, e semínimas – *beat pop*), a acentuação da segunda tercina (ouvida no *blues*) cai sobre o segundo tempo da contagem quaternária ocidental. Dobrando esse tempo binário, as acentuações se encaixam nos tempos 2 e 4 de um compasso quaternário.

²⁹ A identificação quaternária para a música ocidental e ternária para a música africana, não se referem a uma definição de seu sistema rítmico dentro das suas variáveis. Na música de caráter erudito européia e mesmo norte-americana há composições em compassos ternários e binários, no entanto, essa medida de tempo não possui uma intenção nem mostra uma possibilidade de interferências inventivas nessa condução métrica, nem mesmo se afasta de uma exatidão linear encaixada rigidamente nos tempos dos compassos. Justamente a flexibilidade da intenção pop é de fato, a questão rítmica que me leva a essa análise do sentido rítmico. Refiro-me ao sentido rítmico localizado na experiência cultural, na pulsação interna, não medida nem contada como se resolvesse uma equação matemática, até esta tem sua condução rítmica, por isso mesmo a métrica rítmica ocidental tem seu papel evidenciado na fusão rítmica geradora do pop, sem o qual, certamente, o resultado sonoro seria outro. Claro que me detenho de análises teóricas e auditivas dessas unidades rítmicas, por isso também, podemos confirmar esse eixo rítmico ternário e quaternário como direções que representam a fusão musical que a pesquisa se propõe a conferir.

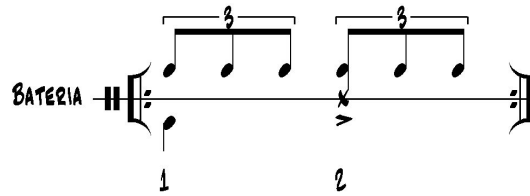


Figura 39. Exemplo da célula rítmica base do *blues* conduzida em pulsos ternários e subdivida em um eixo binário.

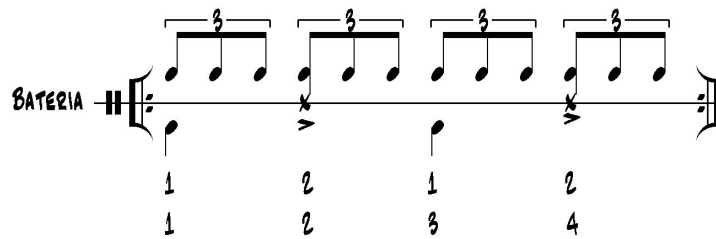


Figura 40. Exemplo da célula rítmica base do *blues* dentro de um compasso quaternário, levando ao balanço do *rhythm and blues* e iniciando o processo de fusão originário do *rock*.

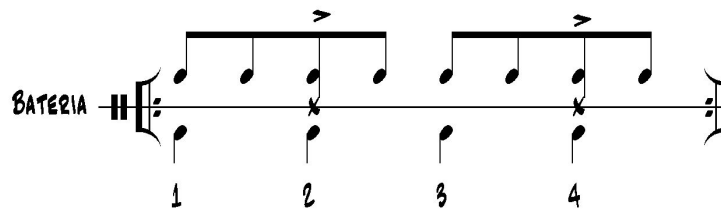


Figura 41. Exemplo da perda do pulso ternário dando lugar ao ritmo *rock* e *pop/rock* conduzidos por uma batida quaternária com acentuações binária, nos tempos 2 e 4. Início do processo de binarização descrito por Fernández (2007).

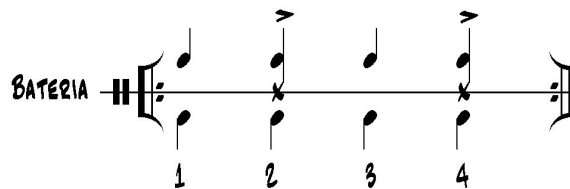


Figura 42. Exemplo da pulsação base do pop. Condução quaternária com acentuação do gênero *blues*. Se dividirmos o compasso em dois binários observamos o acento no último tempo, que no processo de fusão, se enquadra no segundo tempo do compasso quaternário. O sentido do ritmo ternário pode ser encontrado nessa acentuação, apesar de encaixada na medida quaternária.

Essa simples constatação da fusão entre o sentido rítmico da condução musical do gênero *blues* - o mais próximo a uma intenção de tradição africana - e a pulsação sentida de forma natural na condução rítmica da música ocidental euro-americana até o momento dessas interferências sonoras, destaca apenas o princípio que deu abertura para as inúmeras criações rítmicas a partir desse processo de encaixe rítmico entre uma pulsação ternária e outra quaternária. Não somente o ritmo dessa fusão em si apresenta maior flexibilidade, como também o significado desse processo integracional olhado por cima. A construção musical a partir da diáspora (dentre as músicas que sofreram efetivamente o processo e até mesmo aquelas que presenciaram de perto ou de longe e saíram contaminadas) revela uma possibilidade de união, reinvenção, interface, conjunção, inédita em toda a história da música ocidental.

E ainda estamos vivendo essa influência cultural africana. Se tomarmos essa liberdade de invenção, de sobreposições, de incorporações sem preconceito, e a batida pop “swingada” (Berendt, 2007) na ordem de uma estética cultural africana híbrida, facilmente notamos toda essa manifestação criativa tomando o lugar da precisão rítmica e harmônica voltada a uma estética formal da música popular brasileira. Nas músicas do grupo BossaCucaNova, considerados a mais nova geração da MPB, já se nota um desejo em sair da medida sonora da bossa nova. Misturam o samba, efeitos eletrônicos e a tão comentada batida pop, soando um balanço mais dançante e movimentado, característico de onde há liberdade de expressão, o que é buscado cada vez mais nas produções e conteúdos artísticos. Dessa maneira, fica difícil não verificar e avaliar a força dessa cultura musical negra. Não que ela se revele inteiramente nesse exemplo de nova criação musical, mas, que ela é o ponto de partida dessa possibilidade e consciente ou inconscientemente aprendemos, e estamos aprendendo, a utilizar menos a eficácia da exatidão escrita e mais a expressão livre vinda do próprio corpo ou da própria realidade vivida, é um fato inquestionável. A MPB, assim como outras formas musicais de caráter erudito ou

esteticamente modernista, está dando seus passos em direção a essa corrente contemporânea expressiva que mostra sua força, ainda crescente, após a afirmação da população negra, em plena revolução civil, sobre seus atributos, e seu “poder negro”.

Portanto, a partir da consciência dessa base da fusão rítmica, serão abordadas as variações, as criações, as mudanças, reinvenções ocorridas na música negra diaspórica norte-americana - no mapeamento sócio-musical do último capítulo. Música esta, que não se cansou de “brincar” de reinventar mediante essa conquista híbrida e a base rítmica sólida que essa integração proporcionou; o *beat* pop.



Fig. 43 “Ziggy Marley & The Melody Makers”



Fig. 44 “Sandra de Sá”

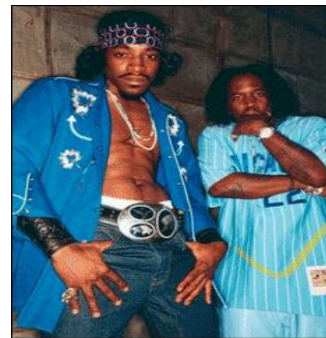


Fig.46 “Outkast”



Fig.45“Integrantes da CUFA”



Fig.47 “Rap Gospel comandado pelo DJ Alpiste”

Fontes: Internet e DVD “Music Television: 20 Rock”, 1982.

3. O que é negro no Pop

Ao dizer que o ritmo da música pop é negro, que sua performance e estética são negras, trabalho, dentro de uma linha relacional, com um sentido de arte para além de seu uso abstrato ou mesmo representacional. Sendo reinventada, atualmente, por pessoas de diferentes culturas, cores, etnias, crenças, nos quatro cantos do mundo, a performance pop (na amplitude de seu tratamento contemporâneo, englobando o sonoro, o visual, o processo e o estético) continua sendo negra pelos motivos que a trouxeram a este lugar. E esses motivos não estão, exclusivamente, na esfera da expressão artística.

Todos os movimentos criados pelos negros, artistas ou não, durante sua história diaspórica na América, estiveram em situação defensiva. Defesa de sua cidadania, de sua cor de pele e todos os direitos civis que lhes cabiam. A partir da década de 1960 aproximadamente, há uma mudança no conteúdo desses movimentos, de fundamental importância para reflexão do sentido de cultura tomado por importantes teóricos contemporâneos e, do link entre arte e política, arte e experiência, encontrados nas novas conceituações do sentido do fazer Arte.

Na década de 1960, já se confirmava o sucesso da música negra, principalmente seu *beat*, com a volta dos ritmos *swing* e *r&b*, reinventados sob uma marcação cada vez mais dançante e linear. Ao lado, também viviam o início de algumas conquistas para outras artes (como a literatura e as artes plásticas). Nesse espírito e realidade, surge um importante movimento, “The Black Arts Movement”, e anuncia a posição ofensiva que parte a admitir. É o momento do orgulho racial que o free-jazz consolida com a experiência da vida negra africana retomada em muitos aspectos. Não há mais pedidos a fazer, há sim, uma nova tendência a seguir, pois a busca por uma essência é algo do passado, agora o discurso é levado aos fatos e capacidades, e estas, a uma nova estética, a estética negra.

“O Movimento das Artes Negras é radicalmente oposto a qualquer conceito do artista que o aliena de sua comunidade. Este movimento é a

irmã estética e espiritual do conceito de Poder Negro [Black Power]. Como tal, pressente uma arte que fala diretamente com as necessidades e aspirações da América Negra. Para executar esta tarefa, o Movimento das Artes Negras propõe um reordenando radical da estética cultural ocidental. Propõe um simbolismo separado, mitologia, crítica, e iconologia. Ambos os conceitos de Arte Negra e Poder Negro relacionam amplamente ao desejo do afro-americano pela autodeterminação e patriotismo. Ambos os conceitos são nacionalistas. Um é interessado na relação entre arte e política; o outro com a arte e política” (Neal, 1968)30.

Duas pontuações dentro desse movimento são intensificadas e projetadas para o levantamento de assimilações intrínsecas da cartografia musical Pop a partir da memória agencial histórica diaspórica; o surgimento de uma nova estética para o ocidente - uma “Black aesthetic” (ibid), e a ligação direta dessa arte com questões políticas. Interessante notar que para uma cultura voltada a percepções sensoriais corpóreas e da natureza, a divisão entre arte e política significa um atraso cultural. Além da facilidade para desenvolver essa interrelação, a situação do negro na diáspora norte-americana sancionou a necessidade de apresentarem ao Novo Mundo suas qualidades culturais, digamos, mais inteligentemente articuladas. Como resultado, vida e arte, experiência e criação adentram o lugar estético das formas e métodos estruturais que informam a direção a ser tomada pelo artista. Esse novo valor estético passa a ter uma medida mais eficaz no período do Movimento das Artes Negras, quando a necessidade de ações pelos direitos civis e logo após a necessidade da expressão cultural revivida, tornam-se o significado da produção artística negra, mas não o significante. Este ganha um caráter objetivo, estratégico, um “de agora em diante” declarado pela memória, é claro, reinventada. Por esse motivo, surge uma união entre ética e estética. A valorização de sua identidade racial e cultural (ambas interligadas; cultura → arte, raça → negritude, o que levou a uma visão análoga de raça e cultura, ou seja, estética negra como estética, arte negra como Arte) passa a ser uma atitude ética. Ser negro é ser *Black*. Palavra carregada de poder e força ao domínio da população de cor negra.

30 “The black Arts Movement is radically opposed to any concept of the artist that alienates him from his community. This movement is the aesthetic and spiritual sister of the Black Power concept. As such, it envisions an art that speaks directly to the needs and aspirations of Black America. In order to perform this task, the Black Arts Movement proposes a radical reordering of the western cultural aesthetic. It proposes a separate symbolism, mythology, critique, and iconology. The Black Arts and the Black Power concept both relate broadly to the Afro-American's desire for self-determination and nationhood. Both concepts are nationalistic. One is concerned with the relationship between art and politics; the other with the art of politics” (Neal, 1968).

“Quando nós falamos de uma "Estética Negra" várias coisas são significadas. Primeiro, nós assumimos que já há uma base para tal estética. Essencialmente, esta consiste em uma tradição cultural africano-americana. Mas esta estética é por fim, implicitamente, mais ampla que aquela tradição. Ela cerca a maioria dos elementos utilizáveis da cultura do Terceiro Mundo. O motivo por trás da estética Negra é a destruição da coisa branca, a destruição de idéias brancas, e modos brancos de olhar para o mundo. A nova estética está cominada principalmente em uma Ética que faz a pergunta: que visão de mundo é finalmente mais significativa, a nossa ou a dos opressores brancos? Qual é verdade? Ou mais precisamente, a verdade de quem nós devemos expressar, essa do oprimido ou dos opressores? Estas são perguntas básicas. Intelectuais negros de décadas anteriores não fizeram essa pergunta. Mais adiante, negócios nacional e internacional exigem que nós avaliemos o mundo em termos de nossos próprios interesses. Está claro que a questão da sobrevivência humana está no centro da experiência contemporânea. O artista Negro deve, ele próprio, se dirigir para essa realidade nas condições mais fortes possíveis. Em um contexto de motim mundial, ética e estética devem interagir positivamente e ser consistentes com as exigências para um mundo mais espiritual. Conseqüentemente, o Movimento de Artes Negras é um movimento ético. Ético, quer dizer, do ponto de vista do oprimido. E muito da opressão confrontada no Terceiro Mundo e na América Negra é diretamente marcada pela sensibilidade cultural Euro-americana. Esta sensibilidade, anti-humana por natureza, tem, até recentemente, dominado a psique da maioria dos artistas Negros e intelectuais. Ela deve ser destruída até que os criativos artistas Negros possam ter um papel significativo na transformação da sociedade [...] Esta é uma reação natural a uma sensibilidade estrangeira que informa as atitudes culturais das Artes Negras e o movimento de Poder Negro. É um profundo senso ético que faz um artista Negro questionar uma sociedade na qual arte é uma coisa e as ações do homem outra coisa. O Movimento de Artes Negras acredita que sua ética e sua estética são uma só. Que as contradições entre ético e estético na sociedade ocidental são sintomáticas de uma cultura agonizante” (Neal, 1968)³¹.

31 When we speak of a "Black aesthetic" several things are meant. First, we assume that there is already in existence the basis for such an aesthetic. Essentially, it consists of an African-American cultural tradition. But this aesthetic is finally, by implication, broader than that tradition. It encompasses most of the usable elements of Third World culture. The motive behind the Black aesthetic is the destruction of the white thing, the destruction of white ideas, and white ways of looking at the world. The new aesthetic is mostly predicated on an Ethics which asks the question: whose vision of the world is finally more meaningful, ours or the white oppressors? What is truth? Or more precisely, whose truth shall we express, that of the oppressed or of the oppressors? These are basic questions. Black intellectuals of previous decades failed to ask them. Further, national and international affairs demand that we appraise the world in terms of our own interests. It is clear that the question of human survival is at the core of contemporary experience. The Black artist must address himself to this reality in the strongest terms possible. In a context of world upheaval, ethics and aesthetics must interact positively and be consistent with the demands for a more spiritual world. Consequently, the Black Arts Movement is an ethical movement. Ethical, that is, from the viewpoint of the oppressed. And much of the oppression confronting the Third World and Black America is directly traceable to the Euro-American cultural sensibility. This sensibility, antihuman in nature, has, until recently, dominated the psyches of most Black artists and intellectuals. It must be destroyed before the Black creative artists can have a meaningful role in the transformation of society. It is this natural reaction to an alien sensibility that informs the cultural attitudes of the Black Arts and the Black Power movement. It is a profound ethical sense that makes a Black artist question a society in which art is one thing and the actions of men another. The

Uma vez que a particularidade cultural e racial africana foi assimilada ao martírio de um amargo passado, e até mesmo de um triste presente, a defesa da causa negra é, por outro lado, convertida em ataque com as provas de sua capacidade de reinvenção. A força que a palavra *Black* incorporou, representava esse novo sentimento de tomada de espaço - tão clamada pelos músicos do free-jazz - não pelo histórico que o evidencia como o sofrido negro escravizado, discriminado e a mercê de um futuro incerto. O lugar que o negro não só quer agora, como sabe que o tem pela conquista que vem ganhando com sua Arte e conquistas políticas, é o ponto alto da pirâmide. Essa luta por um espaço de domínio prático, e não mais sentimental, anuncia e entrada do sentido ético no seio da egrégora artística da cultura negra diaspórica. A arte produzida pelo negro carregada do conteúdo da sua experiência de vida indica um novo modelo de se pensar a criação artística, se tornando uma inédita concepção estética para o Ocidente. Essa nova estética é, para os negros, o caminho ético no qual, eles devem se inspirar para que essa reinvenção se torne um domínio, “uma noção de estética construída sob o ‘impulso do blues’ e da ‘experiência’” (Robinson, 2005, p. 31)³². Desse modo, a comunhão contida no novo *Black Power* concentra expressão artística, estética e identidade racial em um círculo de mesma significação, porém com outro propósito, mais utilitário e ético. Segundo Henry Louis Gates, Jr., o Movimento das Artes Negras tem “problematizado” essa relação triádica. Para ele, “Negritude não é um objeto material ou um evento, mas, uma metáfora; ele não tem uma ‘essência’ como tal, mas é definido por uma rede de relações que formam uma particular unidade estética” (Gates 1978, citado por Robinson, 2005, p. 31)³³.

Essa grande passagem de uma sobrevivência essencialista para uma reinvenção híbrida é central para pensarmos até mesmo sobre a idéia de cultura tratada por teóricos contemporâneos, a qual tem seu novo argumento em uma acessível ocorrência particular ou não, flexível, livre de determinações pré-julgadas, ou seja, uma identidade cultural que

Black Arts Movement believes that your ethics and your aesthetics are one. That the contradictions between ethics and aesthetics in western society is symptomatic of a dying culture” (Neal, 1968).

32 “[A] notion of aesthetics built upon the “blues impulse” and “experience” (Robinson, 2005, p. 31).

33 “‘Blackness’ is not a material object or na event but a metaphor; it does not have an ‘essence’ as such but is defined by a network of relations that form a particular aesthetic unity” (Gates, 1978, citado por Robinson, 2005, p. 31).

exige um discurso das relações globalizantes a que foi submetida. “Dentro desse discurso, a relação entre expressão musical e identidade racial é discursiva ao invés de essencial” (ibid.)³⁴. Não se trata de uma invenção da tradição africana, se trata de uma reinvenção adaptativa do povo negro marcado pelo deslocamento geográfico. Há uma unidade entre a população que se reconhece nessa expressão racial. E, se a experiência da vida cotidiana é algo nato na concepção de arte, essa prática se transformando em uma base estética - e ética - pelas próprias análises e teorias de escritores e artistas negros, garante uma consciência destes sobre o poder que têm nas mãos. Citado por Robinson (2005), Stuart Hall concorda que não há mais inocência a partir desse momento nas ações da comunidade negra, nem vontade essencialista de dominação e menos ainda crença em uma racialidade singular, afinal, as maiores incorporações e transformações culturais foram sofridas pelos próprios negros americanos. Conscientes de sua substância híbrida, porém, ainda recente o passado negro, negociam através da pura e simples capacidade intelectual o espaço que lhe pertence.

“Stuart Hall descreve o Movimento das Artes Negras como um tempo quando a “experiência negra” se torna uma significação hegemônica. Para escritores e músicos do Movimento das Artes Negras como Shepp, essa foi uma mudança estratégica para se opor ao marginal, a imagens negativas de negritude e, uma luta pela auto-representação. Contudo, Hall enfatiza o reconhecimento do “fim da noção inocente do sujeito negro essencial”. Essa premissa apóia a visão da musicalidade negra aberta e marcada pela multiplicidade. Tal multiplicidade já tinha seu lugar com a emergência do jazz de vanguarda de 1960” (Robinson, 2005, p. 32)³⁵.

Hall (2006) e Gilroy (2001) trazem uma reflexão a respeito do conceito de raça e cultura a qual se dirige no mesmo sentido agregador da palavra *Black*. As duas concepções – cultura e raça defendidas por teorias contemporâneas – fazem parte de uma interpretação social que vai de encontro com a proposta de unidade ética e estética, artística e política, de interrelação entre realidade e performance, cotidiano e arte, contexto e comunicação.

34 “Whitin this discourse, the relationship between musical expression and racial identity is discursive rather than essencial” (Robinson, 2005, p. 31).

35 “Stuart Hall has described the Black Arts Movement as a time when “black experience” became a hegemonic signifier. For Black Arts Movement writers and musicians such as Shepp, this Was a strategic move ti counter marginal, negative imagens of blackness, and a struggle for self-representation. However, Hall emphasizes the recognition of the “end of the innocent notion of the essencial black subject”. This premise supports a view of Black musicality that is open and marked by multiplicity was already in place with the emergence of the jazz avant-garde in the 1960s” (Robinson, 2005, p. 32).

“A raça é uma categoria *discursiva* e não uma categoria biológica [...] Nos últimos anos, as noções biológicas sobre raça, entendida como constituídas de espécies distintas têm sido substituídas por definições *culturais*, as quais possibilitam que a raça desempenhe um papel importante nos discursos sobre nação e identidade nacional” (Hall, 2006, p. 63).

A entrada da palavra ‘discurso’ no momento da ascensão cultural e social negra, para interpretar as novas concepções estéticas, o novo sentido de cultura e raça, representa mais uma agência negra em direção ao domínio. Sobre o pensamento pós-moderno, Santos (2005, p. 71) trata, o que podemos traduzir como o discurso negro, como uma “desconstrução” do velho discurso modernista e colonizador. Segundo o autor, “*Desconstruir* o discurso não é destruí-lo, nem mostrar como foi construído, mas pôr a nu o não-dito por trás do que foi dito, buscar o silenciado (reprimido) sob o que foi falado. Com os pensadores pós-modernos, a filosofia e a própria cultura ocidental caíram sob um fogo cerrado”.

Para Homi Bhabha, a cultura é alterada em seu diagnóstico, por uma complexidade de relações sociais causadas pelo deslocamento diaspórico. Sua importante avaliação cultural lendo o pós-moderno a partir do pós-colonial reflete o Movimento das Artes Negras de 1960 - bem como outros movimentos e ações do mesmo período - quando este apresenta o Negro como um sujeito ativo em uma história que pretende escrever pela diferença racial através da intelectualidade, já que a tentativa de igualdade não foi bem sucedida pela sua cor de pele e situação social. O orgulho negro ofereceu passagens, no free-jazz, para esta comunidade seguir o caminho inverso da passividade e perda da identidade cultural como requisito para sobrevivência na diáspora. Discurso este, remete aos efeitos contrários da teoria da globalização, que, ao apresentar uma unidade espacial e temporal, acaba por fortalecer as comunidades locais nas suas diferenças (Canclini, 1990; Hall, 2006). “A época de “assimilar” as minorias em noções holísticas e orgânicas de valor cultural já passou” (Bhabha, 1998, p. 245). A alteridade passa a ser a motivação para a afirmação cultural e política/ética negra.

“Nesse sentido salutar, toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história - subjugação, dominação, diáspora, deslocamento - que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não-canônicas – transforma nossas

estratégias críticas. Elas nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d'art* ou para além da canonização da “idéia” de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência cultural. A cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica, para dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer. A transmissão de ***culturas de sobrevivência*** não ocorre no organizado *musée imaginaire* das culturas nacionais com seus apelos pela continuidade de um “passado” autêntico e um “presente” vivo [...]” (Bhabha, 1998, p. 240. Grifo nosso).

Em um texto tratando da antropologia dos sentidos, José Miguel Lopes (2004) traz a cultura acústica africana para, corroborando com Bhabha, confirmar que

“Nessas sociedades, a memória social parece estar mais baseada numa ***reconstrução criativa*** do que na memória mecânica [...] Na opinião de Lévi-Strauss, Beidelman, Leach e outros, as tradições orais refletem, antes, valores culturais presentes do que uma curiosidade inútil sobre o passado” (Lopes, 2004, p. 174, 213. Grifo nosso).

Isso aponta o caráter inventivo e reinventivo da música e da performance negras, mas principalmente, a estética da novidade, da surpresa, da criação espontânea. Como certo, todos os povos africanos traficados só sobreviveram a diáspora e, bem mais que isso, marcaram definitivamente a trajetória cultural do Ocidente, em razão da sua peculiaridade imanente de reconstruir o próprio passado, tirando dele o necessário para escrever seu presente com a força de sua expressão criativa.

“Na pós-modernidade, só há revolução no cotidiano” (Santos, 2005, p. 29). Porque o pós-moderno se desenvolve a partir das condições do pós-colonial, das agências que a diáspora provocou. Uma das mais expressivas dessas agências é a condição das *culturas de sobrevivência*, citada por Bhabha acima. Assim como há convergência entre os pós - pós-moderno e pós-colonial - há também entre globalização e o Terceiro Mundo. Pós-moderno está para o pós-colonial da mesma forma que globalização está para o Terceiro Mundo, e ambos estão deitados sobre a agência da diáspora africana, ou seja, da consequência da cultura oral nos sentidos políticos, sociais, culturais e artísticos do Ocidente. Ou ainda, olhando as decorrências do que vem sendo chamado de mundo globalizado, essas consequências diaspóricas possivelmente são avaliadas mundialmente.

Cabe aqui uma relação impulsionadora entre esses paralelos e a música Pop, ou mais precisamente nesse momento, o que podemos considerar como negro nesse Pop. No

filme *Wattstax* (2004), o ator convidado Richard Pryor, fala, em tom de comédia e metáfora, que foram trazidos à América apenas os melhores da África, seus reis, rainhas, príncipes e princesas, e foram chamados todos de Negros. Esse é um modo de olhar pouco pensado. Se esquece, muitas vezes, das diferentes tribos, costumes, hierarquia social em que viviam as pessoas trazidas e maciçamente amontoadas como um único povo exótico e inferior. A história se inverte e nos conta hoje, que, entre a multidão Negra, havia sim, povos sábios, pacientes, intensos e bastante fortes. As condições rebaixadas, negligenciadas e subumanas sofridas pelos negros, é a condição em que nasce o *beat* da música Pop e a própria estética negra. Carvalho (2003), dentro de sua atenção a pesquisa etnomusicológica, alerta para não incorreremos no lugar comum atual que trata “la música de origen africano en el mercado internacional de la música popular”. No entanto, esse é um fato a ser considerado, não generalizado. A batida popular mais reconhecida e executada atualmente, o *beat* rítmico o qual tem uma base quaternária onde são acrescentadas inúmeras criações e está presente tanto na música *dance*, quanto no sertanejo romântico e é estilizada no *funk*, nasceu a partir da música criada pelos afro-americanos, já influenciados e no domínio da música euro-americana. Esses criadores do *beat* étnico que desaguou na música Pop, não possuíam um lugar especial onde podiam apresentar suas invenções constantes e cada vez mais contagiantes. A situação social desse negro, já bastante conhecida, foi a mesma onde surgiu, foi reconhecida e dominou a música conhecida como Pop, e todas as suas variantes.

O pós-colonial possui características pós-modernas porque a pós-modernidade começou a ser pensada a partir da observação de desgaste dos absolutismos modernos trazidos à tona, não só, mas em parte, pela cultura africana diaspórica destituída de grande parte da racionalidade julgadora ocidental. Colocando lado a lado atributos da cultura Pop e do pós-modernismo, as causas e efeitos mútuos levantam a assimilação.

Pós-moderno	Pop
<i>Pastiche</i>	→ Conteúdo banal/letra, simplicidade rítmica, vídeoclip
<i>Desestetização</i>	→ Estética do cotidiano/Estética Funk (Shusterman, 1998)
<i>Comunicação</i>	→ Criação/gravação/comerc. em rede online/multimídia
<i>Consumo</i>	→ Música de massa (intencionalmente vendável)
<i>Espetacularização</i>	→ Performances com o único desejo da audiência, do prazer de sentir-se famoso mesmo por apenas alguns segundos. A interpretação, o jogo visual fazem parte de uma consciência da existência através da comunicação, seja qual for seu destino ou intenção, isto é, se os tiver.
<i>Desterritorialização</i>	→ O <i>beat</i> Pop é reinventado e adaptado em inúmeras culturas africanas, orientais, asiáticas e caribenhas. Ganha novos <i>feelings</i> , mas continua na corrente Pop.

Quadro 1 – Relação entre alguns signos estéticos das culturas pós-moderna e pop.

A música Pop possui, simplesmente (entre outros elementos de sua performance), o *beat* rítmico mais popular da arte Música atualmente. Apesar de ter surgido em um país de Primeiro Mundo, seus fundadores principais fazem parte de uma população pobre e discriminada, o que faz a representação Pop dialogar com a massa menos favorecida, conseqüentemente, a região geográfica dessa massa acaba por apontar nos meios midiáticos porque os artefatos trazidos pela música e performance pops, realizam as necessidades e desejos humanos que o momento sócio-histórico atual nos solicita. Ao dizer que a cultura não se preocupa mais em compreender os objetos da arte, Bhabha lê o conceito de cultura nas mesmas lentes em que é lido pós-moderno. Não há mais um objeto da arte mascarado, a beleza não se encontra na difícil interpretação. Da mesma forma que o objeto da arte é pensado e utilizado segundo a vontade e realidade palpável da vida humana – inclusive seu próprio corpo, usado como parte do processo artístico³⁶ – a idéia

36 Em “A arte da performance: do futurismo ao presente”, RoseLee Goldberg reúne ilustrações, comentários e um histórico das artes performáticas das últimas décadas; escultura, pintura, dança, teatro, música. Em todas elas nota-se um envolvimento ou do público ou do espaço onde se realiza a obra. A desconstrução do guia estético é observada principalmente na pouca preocupação em decifrar seu objeto. Citando o escultor Dennis Oppenheim, Goldberg diz que “de acordo com [o artista], a arte corporal se transformou em “uma manobra calculada, mal-intencionada e estratégica” contra a preocupação dos minimalistas com a essência do objeto. Era um meio de concentrar-se no “objetificador” – o criador –, e não

de cultura compartilha dessa atitude exteriorizada e passa a significar todo o referente à produção humana. Política ou artisticamente, a cultura pode intervir em alguma solução. Facilmente se nota que esse novo contexto também tem saídas na diáspora, afinal, foram os negros que nos mostraram - e continuam nos ensinando, ainda temos muito que aprender - que cultura é construída, ou reconstruída, com a alma de um povo. O cultural, utilizando Canclini (1999), é essa visão inseparável entre os contextos, que nos apresenta a vida como o próprio objeto artístico, capaz de parodiar tragédias e superar com bom humor. Retomando Bhabha (1998) citado a pouco, “a cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica, para dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer”. A alienação do consumismo em massa e da espetacularização do mundo, após a descrença na razão, na fé e na verdade absoluta, apresentam a busca pelo prazer no período pós-moderno.

O fato de, mesmo com toda a aceitação desse *beat* rítmico Pop em quase todos os continentes do mundo, continuar sendo visto como uma música inferior, não reside simplesmente na cor negra de quem a domina, mas na maneira como foi circulada essa música pelos meios midiáticos, com toda a presença tecnológica e a fluidez globalizada. A primeira e principal carga de popularização através de uma comercialização desenfreada e manipuladora foi fruto da indústria cultural “branca”. Aqui, sigo a análise que aceita a recriação constante de estilos musicais pelos negros a cada desgaste de sua ideologia artística e social pelo consumo e moda ditados pela indústria cultural, citado em Corrêa no capítulo anterior. Por ser muito comum, essa música se torna pastiche. Não era essa a idéia dos negros nesse momento, contudo, houve uma pequena confusão com a liberdade e criatividade da estética negra e a usurpação comercial. Isso é Pop. Não há casualidade, nessa considerada arte marginal e inferioridade musical. Seu espaço foi sendo aberto em razão da história e suas conseqüências sociais. Não é uma defesa essencialista e racial, até porque os negros, a essa altura, já sabiam muito bem o que e por que estavam fazendo, é uma constatação histórica e artística da condução paciente e inteligente com que foi tratada a posição subalterna que se transformou em reinvenção e domínio político e artístico. Mas, ao mesmo tempo, é uma defesa antiantiessencialista, seguindo Gilroy (2001), pois a

no objeto em si. Assim, Oppenheim criou várias obras nas quais a preocupação fundamental era a *experiência* de formas e atividades escultóricas, e não sua construção real” (Goldberg, 2006, p. 147).

proposta de uma estética ética negra se apóia na afirmação da produção, capacidade e, porque não, de uma superioridade negra em articular vida e arte.

Musicalmente temos o *hip-hop*, um movimento cultural negro norte-americano como um dos maiores exemplos de unidade artística, próximo a cultura acústica africana, que surgiu na periferia após a segunda metade do século XX e continua sendo interrogado pela inferioridade social. O *rap* (*rhythm and poetry*), música da cultura *hip-hop*, possui o *beat* rítmico mais flexível atualmente, com maiores possibilidades de intervenções, mudanças, incorporações. Sua base rítmica vem do *funk*, ritmo já usado pelo *hard-bop*, pela música da década de 1950, pelo *soul* de James Brown - seu criador audiovisual, criativo no ritmo e na dança - ou seja, nasce do *feeling* da música negra. Dentro do mapeamento musical afro-americano, o *hip-hop* é um dos filhos do Pop, o seu sucessor em domínio rítmico, pois, como bem comprova o filme *Outkast* (2004), ao mostrar o *rap* e o *hip-hop* por ângulos musicais não só comerciais, identifica-os como o *beat* Pop de domínio popular atual. Da mesma forma que o *rock* foi a grande descoberta musical para a segunda metade do século XX, e se tornou a base rítmica mais utilizada e reinventada pela música popular, o *hip-hop* é a mesma base para o século XXI. O que não é aleatório. A presença cada vez mais oportuna e desejável de apresentações ou criações artísticas performáticas, transgressoras, fora do contexto comum entre (re)produtores e apreciadores, não é uma novidade puramente ocidental. O sentido de arte e cultura para os negros trouxe-nos esse sentido de possibilidades, de troca de olhar estético e do uso de conteúdos próximos a realidade de vida, fazendo-os comuns ao nosso conhecimento, tornando o fazer artístico algo possível a qualquer pessoa. Intervenção artística em todas as nomeações contemporâneas para as novas performances tem o espectador como alguém que pode presenciar, ou criticar a obra, pela sua própria atuação sobre ela. Simon Frith (1981, p. 21) faz uma interessante distinção entre a significação de Arte, como sendo algo “criado conscientemente, exigente de complexidade e desenvolvimento”, e *Black music*, ou, *Body music*, esta sim, como “natural, imediata e espontânea”. E é justamente esse tipo de performance artística espontânea que a cultura *hip-hop* retoma, enquanto um signo da tradição africana de complementaridade, e apresenta como novidade ao mundo ocidental, ao utilizar o canto (*rap*), a pintura (grafite) e a dança (*break*) ao mesmo tempo em uma mesma performance.

Quando um gênero musical influente como o *hip-hop*, tem sua história contada a partir de um pequeno e pobre bairro dos Estados Unidos e ganha fama, adeptos e reconhecimento nos quatro cantos do mundo, levando a cultura negra de um pequeno local a uma amplitude talvez maior do que a contabilizada leva-nos a relacionar com o sentido de cultura tratado atualmente e, com as conceituações da globalização. Canclini nomeia como “la cultura redefinida”, e trata seu novo processo interpretativo, como “lo cultural [o qual] abarca el conjunto de procesos a través de los cuales representamos e instituimos imaginariamente lo social, concebimos y gestionamos las relaciones con los otros, o sea las diferencias [...]”. Se referindo a Arjun Appadurai, o autor considera a cultura como um adjetivo e não como um substantivo, “como si fuera algún tipo de objeto o cosa” (Canclini, 1999, p. 62).

“La cultura redefinida. Los cambios globalizadores han modificado la manera de concebir la cultura. Entre los años sesenta y ochenta deste siglo [século XX] los estudios sociosemióticos, y com ellos la antropología, la sociología y otras disciplinas, fueran estableciendo que la cultura designaba los procesos de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social. Esta definición sigue siendo útil para resolver las tentaciones de restaurar algún dualismo (entre lo material y lo espiritual, entre lo económico y lo simbólico, o lo individual y lo colectivo). También tiene lal virtud de mostrar la cultura como un proceso en el cual los significados pueden variar” (ibid. p. 61-62).

Um dos efeitos da globalização, segundo Hall (2006), é o “revivalismo étnico”, pois “a medida que dissolve as barreiras da distância, torna o encontro entre o centro local e a periferia colonizada imediato e intenso” (Robins, 1991, p. 25, citado em Hall, 2006, p. 79). Para Canclini (1999) a globalização traz grandes problemáticas políticas, sociais e culturais ao passo que na aventura do acesso e das relações globais, é necessário conhecer o outro, em algum sentido, e essa necessidade pode dissolver as diferenças, no sentido em que “cuando se considera lo diferente, se le pide que se desidentifique o se descaracterice, no necessariamente que se extinga”. Contudo, a globalização não pode dissolver todas as diferenças, pelo fato de sua busca permanecer “reductible al mercado” que lhe interessa, ou seja, “lo que cabe en sus políticas clientelares” (ibid, p. 50). Portanto, pequenos grupos e comunidades se fortalecem na sua mais nova diferença (em relação ao olhar generalizado da globalização) por não encontrarem uma identificação, algo que os permitem se reconhecer na unidade massiva que solicita a rede global.

Na década de 1960, com maior evidência, a segurança social e cultural dos negros americanos foi buscada através da afirmação de sua identidade racial. A partir da década de 1980, essa mesma segurança não é mais buscada, mas anunciada, confirmada na alteridade. O movimento *hip-hop* é a arte que descreve essa segunda retomada da consciência negra. Nesse momento, essa arte vai de encontro com a estética do Movimento das Artes Negras, que assume todas as artes dentro de um mesmo propósito, assim como o *hip-hop*. Não há nada de inédito no conteúdo desse novo pensamento artístico, continua baseado na memória identitária negra e na força inesgotável de conquistar o respeito e espaço dignos. O que muda é a maneira com a qual se lida com essa afirmação; usando o processo artístico e literário de sua natureza, ou seja, mostrando uma arte preocupada com um sentido vivo, com a auto-expressão, agredindo a substância “branca” nas expressões artísticas, sem ressalvas, a favor de uma percepção estética instituída pela experiência Negra.

O processo de globalização sofrido pela música Pop, desde o *blues* até o *hip-hop*, se enquadra dentro das questões que dialogam entre o local-global e o global-local. “La globalización es un nuevo régimen de producción del espacio y el tiempo” (ibid. p. 47). Esse novo regime para Hall é de fundamental importância na globalização e tem efeito sobre as identidades culturais.

“O que é importante para nosso argumento quanto aos impactos da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de *representação*. Todas as identidades estão localizadas no espaço e tempo simbólicos. Elas tem aquilo que Edward Said chama de suas “geografias imaginárias (Said, 1990): suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de “casa/lar”, ou *heimat* [terra natal], bem como suas localizações no tempo – nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes” (Hall, 2006, p. 71-72).

Essa negociação espaço-tempo presente na compreensão das novas localidades globais, também foi colocada na relação artístico-social do free-jazz. Ambas as relações entre espaço-tempo, tanto para a globalização como para o free-jazz, impactam sobre a identidade por algo que representam na busca por uma localização cultural. No mapeamento musical que expõe, desde o *blues*, as transformações rítmicas da música negra diaspórica norte-americana direcionando ao *beat Pop*, a mais significativa representação

está na memória presente nessa localização espacial, tratada pela busca de um espaço social a exemplo do free-jazz, e pela localização temporal, tratando da reinvenção da identidade negra ao longo dos anos e séculos.

As agências empreendidas e concretizadas hoje no domínio de uma performance musical negra globalizada, se sustentam unicamente no mais valioso bem cultural permanecido com os afro-americanos, a sua memória ancestral, sua memória colonial e a sobrevivência pela memória, pois nesta permanência o motor das criações artísticas reinventadas sob o conteúdo presente na memória - profundamente latente em um século de sobrevivência, reinvenção e domínio musicais.

3.1 Rap – memória corporificada

Corpo e memória traduzem a última representação negra que está no domínio da música Pop globalizada.

Rap e free-jazz têm suas histórias descritas a partir da década de 1960, nos Estados Unidos, um mesmo desejo com resultados consecutivos. O free-jazz vinha de uma direção pela qual havia conquistado a referência de uma música séria, culta, complexa e respeitável, através de seus antecessores, *bebop* e em especial, o *cool jazz*. Mesmo com o paradigma musical norte-americano rompido, o direcionamento que o free-jazz recebia não chegava a música popular de massa, isto é, até se desintegrar parcialmente, e compactuar com o *rock* em troca de uma sobrevivência que a indústria cultural jamais deixaria sozinha.

De outro lado, as condições sociais mais precárias e subalternas da comunidade negra, muitas contrárias ou alheias ao free-jazz, também se serviram de uma força e retomada negras, porque, além da atitude musical, política e socialmente se vivia em elevado plano de revolta racial. O movimento surgido da periferia teve uma atitude mais concentrada na dor da causa negra pela demora à assistência sofrida, maior motivo de discriminação e limite da resignação. A falta de interesse da indústria fonográfica pelas produções das comunidades mais pobres, também os concederam um maior tempo para se fortalecerem sem influências dominadoras, o que os deixaram conscientemente mais preparados e fortalecidos no propósito que trazia sua arte. Logo, enquanto o free-jazz se

unia ao *rock* para sobreviver à sua própria onda rítmica, e abria os caminhos para a circulação do Negro artística e socialmente, a cultura *hip-hop* ia se alimentando da sua própria memória e revolta até se espalhar, ganhar a indústria cultural e ser apreendido como uma música de atitude negra.

“O rap teve um impacto significativo na música popular americana, não porque encontramos outros músicos aderindo ao estilo, mas sim porque expressava um relacionamento claro e direto entre a música popular e as lutas inerentes à crescente problemática da vida cotidiana. Além disso, seu tom estridente pedia que os americanos reconsiderassem as contínuas lutas da comunidade afro-americana. Como Tricia Rose explica, “os músicos afro-americanos encontraram uma maneira de enervar e, simultaneamente, revitalizar a cultura americana” (Friedlader, 2006, p. 387).

A performance *rap*, diante de sua procedência e promoção Pop, adverte à uma atenção comum presente nos estudos culturais da arte negra enquanto função ou uso social. Advertência essa, ressaltada por José Lopes ao considerar a necessidade de “examinar os meios através dos quais diferentes domínios sensoriais são investidos de um valor social” (2004, p. 158). Já é possível refletir sobre o grande domínio do ritmo pop, da influência performática e estética de agência negra globalmente, onde sempre estiveram consideradas, dentre a história do jazz e da música negra norte-americana nas quais estavam presentes, inevitavelmente, as sensorialidades culturais de tradição africana. No free-jazz, o sonoro como demarcação espacial, tanto pela não linearidade rítmica pronunciando sua condição social - o som registrando a interioridade - quanto pelo improvisado de sua natureza na retomada das qualidades identitárias negras. No *rap*, a demarcação territorial se dá pela performance exteriorizada na visão, na expressão do corpo, caracteres pertencentes a corrente Pop, voltada a exposição do corpo, a uma visualidade informativa, representativa e muitas vezes, designadas de valor cultural, como na exterioridade distintiva dos grupos de *rap* e *hip-hop*.

“Embora seja incorretamente usado como sinônimo de rap, o **hip-hop** é um termo amplo que abrange uma **subcultura** associada à vida social, à música, à dança e à moda dos jovens negros e latinos (principalmente, mas não de modo exclusivo) urbanos dos Estados Unidos dos anos 1980 e 1990. Inclui o rap, a dança break, o grafite, os clubes, os Djs e os trajes esportivos (bonés, tênis etc.). Segundo Potter, a cultura hip-hop incorpora um “pós-modernismo altamente sofisticado” (1995; p. 13), uma exigente prática política consciente, uma reciclagem e uma reiteração do passado” (Shuker, 1999, p. 233).

Quando trabalhamos a cultura *hip-hop* como a segunda grande retomada da afirmação racial na história social e musical negra norte-americana, estamos falando dos elementos, das atitudes e de expressões musicais do antigo pai da música negra, o *blues*. Ao traduzir sua vida social em rimas cantadas e faladas, o negro do final do século XX utiliza a linguagem oral tão característica na execução do *blues* do final do século XIX e início do XX. São as “narrações de histórias: o blues falado (*talking blues*), as passagens faladas da música *gospel* e a música de chamado e resposta” (Shuker, 1999, p. 231). Atitudes da tradição oral africana que a cultura *hip-hop* retoma ao empregar a voz como um dos principais meios de transmissão – juntamente com o corpo – através do canto ou da fala ritmada. (Audição, faixa 13).

Esse mapeamento sócio-musical permite-nos realizar links e olhar para uma direção enxergando outros caminhos possíveis. Digo isso com relação a essa segunda retomada negra efetivada pelo *hip-hop*, quando comparada a performance da música e dos músicos de *blues* a mais de um século. Os negros obrigados a trabalharem nas tarefas mais pesadas e subumanas utilizavam o canto durante o trabalho, eram as *works songs*, “um lamento que culminou por originar o blues. Existe um produto importante nas work songs que o negro trouxe na bagagem: a própria voz humana, utilizada, até então, de uma maneira totalmente desconhecida pelos cantores brancos”³⁷. O canto europeu era obediente aos padrões técnicos e as escalas do sistema musical ocidental vindos do “canto gregoriano, passando depois pelo canto coral e chegando ao canto lírico, tudo bem distribuído nas vozes do baixo, barítono, tenor, contralto e soprano [...] obedecendo rigorosamente aos compassos estabelecidos pelo compositor” (Pellegrini, p.29). O negro africano assimilou aos poucos o sistema musical ocidental, enquanto isso, seu canto atonal, livre de determinações de altura e classificação de vozes, dava o ritmo do trabalho escravo e adentrava o canto religioso com o *spiritual* e a *gospel song* - *gospel* é uma junção das

37 Segundo Pellegrini, “nestas work songs, os líderes cantavam um refrão e os trabalhadores, chamados de hollers (ou seja, *gritadores*), respondiam em coro, como numa ladainha. Estas canções tiveram muita importância no desenvolvimento de trabalhos que necessitassem de certo senso de ritmo, como o de quebrar pedras, o de martelar pregos ou o de serrar e derrubar árvores, porque além de amenizar a dureza da tarefa, as work songs aumentavam a produtividade e até ajudavam os feitores a programar a produção do dia. Elas também modelaram a interpretação dos cantores de blues, cuja inflexão e atonalidade obedeciam ao padrão ditado pelos hollers” (Pellegrini, 2004, p. 30).

palavras *spell* e *god*: palavra de Deus³⁸ -, que antecedendo o *blues*, influenciaram o *soul*, que abriu caminho para o *rock*, o *funk* e daí para o pop.

Essa presença do canto falado na música *rap* é um elemento cultural africano reinventado em um momento histórico importante no avanço da conquista e na declaração do poder negro. O que se nota nessa reflexão é mais um elemento negro no conteúdo pop, com raízes no *blues*, retomada de forma inicial e meio mascarada no free-jazz e confirmada no pop: a melodia. Na tradição acústica africana não predomina o referencial harmônico, mas o melódico, tanto no canto quanto no instrumento, como nos tambores, que soam como vozes. Aspecto que fora perdido na fusão cultural com o ocidente euro-americano, porém, que sempre retornava na expressão artística negra quando precisava se impor ou brigar política e socialmente, como ocorrido no free-jazz e no *hip-hop*. Obviamente, o traço melódico imanente dessa expressiva, influente e dominante tradição, é um guia nessa viagem cartográfica, que direciona à comprovação da identidade negra contida na construção do fenômeno pop.

Faço um parêntese aqui a fim de colocar mais uma direção no mapa. Há mais um fato que nos leva à atenção melódica. Pellegrini afirma uma diferença musical entre os negros norte-americanos e os negros que vieram para o Brasil. Na América do norte,

“os negros eram impedidos de cultivar o ritmo, mas eram incentivados a praticar os instrumentos de melodia [...] Os senhores brancos Americanos tratavam como rigor vitoriano os assuntos referentes à disciplina e religião [...] Por esse motivo, os escravos, mesmo saudosos de casa e desejosos de continuar cultivando a sua cultura musical e religiosa, foram impedidos pelos patrões de tocar seus tambores [temendo] que o seu som pudesse significar algo como um “contato telegráfico” entre os negros, por meio do qual eles poderiam estar trocando planos de rebelião ou transmitindo alguma logística de guerra. Além do mais, também havia o temor de que o som dos tambores pudesse

³⁸*Spiritual* e *gospel-song* são formas de canções bastante parecidas que antecederam o *blues*. O *spiritual*, sendo a forma tradicional da *gospel-song*, esteve mais próximo dos cantos religiosos dos brancos. É um canto em coro, de ritmo menos frenético, desenvolvido em especial no século XVIII, quando os negros começavam a se converter ao cristianismo, até mais ou menos 1880, após a libertação. A *gospel-song* surge em seguida se utilizando mais da vitalidade vocal negra e mais *swing*, mesmo continuando como música religiosa. Após os anos 40, antecedendo a primeira grande retomada da cultura negra fazendo surgir o *rock* a partir do *rhythm and blues*, é que a *gospel-song* adentra novamente a música negra, dessa vez, não apenas dentro das igrejas, mas fazendo parte do universo pop. “A partir daí, o mundo dos brancos tomou real consciência da arte da *gospel-song*. Até então não se fazia idéia do que acontecia musicalmente aos domingos nas igrejas dos guetos e dos bairros negros americanos” (Berendt, 2007, p. 133; Calado, 1990, p. 90).

significar a invocação de espíritos em cultos vodu, prática considerada demoníaca para um povo com características religiosas anglicanas e protestantes. Todavia, a crescente intimidade entre patrões e certos escravos que serviam a casa possibilitou o acesso do negro ao piano e ao violino, instrumentos com os quais ele começou, pouco a pouco, a se familiarizar [...] Enquanto no Brasil, onde o batuque foi liberado pelos portugueses, eles acabaram demonstrando um certo desinteresse pelos instrumentos de salão, e se aperfeiçoaram no ritmo [o documentário “O povo brasileiro”, baseado no livro de Darci Ribeiro retrata a forma displicente em que foi colonizado o Brasil e a desordem em que foi constituído o povo brasileiro, na libertinagem portuguesa, indígena e africana] Este é talvez um dos principais motivos pelo qual o jazz, música de extrema riqueza harmônica, tenha nascido nos Estados Unidos, e não no Brasil. No Brasil, como se sabe, a influência negra se destacou não pela harmonia, mas pela excelência do ritmo, presente manifestamente no lundu, no maracatu, no samba e em outros tipo de música” (Pellegrini, 2004, p. 29).

Devemos considerar também que toda a teoria musical e o conhecimento verídico dessa arte partiam da Europa, de onde os negros norte-americanos tiveram um contato com esse sistema musical bem mais rapidamente, de forma mais intensa e rígida. A harmonia tão importante na cultura ocidental foi apreendida e dominada pelos negros em seu próprio benefício, uma vez que souberam utilizá-la para sobreviver, e a desconsiderar para dominar seu lugar enquanto cultura negra, mostrando uma música contagiosa através do seu caráter melódico e rítmico. Talvez incluamos mais uma razão para a simplicidade rítmica do *beat pop*, já que foi obrigado a se conter dentro das normas de condução ocidentais e, com isso, a fusão rítmica dos dois Atlânticos tenha cedido espaço ao que lhe foi possibilitado; o desenvolvimento livre da melodia e a expressividade na performance. Essa performance teve espaço enquanto espetáculo artístico, entretenimento para os prazeres de cor branca, pois, sua verdadeira performance ritualística “voodoo”³⁹, era proibida, e, como o negro tem o improviso selado em sua sobrevivência,

“O próprio conceito de improvisação faz parte da vida na América. Quem era escravo teve que aprender a improvisar. Eles chegavam aqui sem falar a língua local, sem conhecer a comida e o sistema social. Quem não aprendia a improvisar tinha problemas. Não conseguia sobreviver” (Wynton Marsalis, apud Burns, 2002).

³⁹ De acordo com Calado, o *voodoo* também era chamado de *hoodoo*, *vodun* e *vodu*, “e apresenta inúmeras semelhanças com o candomblé brasileiro. Sabe-se que esse culto é originário de tribos da região do Daomé, cujos membros foram principalmente escravizados pelos franceses – do mesmo modo que, em geral, os *yorubas* os foram pelos espanhóis, e os *ashantis* pelos ingleses – o que explica o fato de New Orleans, durante muito tempo uma colônia francesa, ser chamada de “a capital *hoodoo* dos EUA”. (Calado, 1990, p. 71).

seus rituais foram perdendo a magia religiosa e o teor sagrado para se tornarem atração assistida como um divertido show.

“Começa a surgir uma representação já meio distante da matriz original africana, que vai perdendo seu caráter mágico, para ganhar um caráter de entretenimento, em função das apresentações serem públicas, e a platéia ser constituída por brancos. Aqui o ritual não se transformou prioritariamente em uma forma de caráter teatral, mas sim no embrião de um espetáculo musical, em muitos aspectos bastante diferente de formas similares na cultura branca norte-americana”. (Calado, 1990, p. 80).

Mesmo com toda a carga de hibridações culturais, a música *rap* descende das reinvenções musicais que levam o nome de música negra, considerando, é claro, o aditivo norte-americano já presente nestas. Friedlander (2006, p. 383) diz que o *rap* resulta “das improvisações do jazz, do essencialismo musical avant-garde, da crítica social do blues e do rhythm and blues e dos sons sincopados do funk e do soul sincopado do James Brown e de outros artistas dos anos 70”. Também resulta de uma época onde a música negra tinha o objetivo de ser dançada, como nas primeiras décadas do século XX. Caráter cultural que foi se perdendo com as incorporações da música euro-americana, mas, que é retomada na cultura *hip-hop* com outra forma de dança e o ritmo modelado pelas histórias sociais sofridas até então. Ritmo reinventado, porém, mesma concepção de movimento e expressão corporal da música negra descendente mais próxima do *blues*. Até o surgimento das grandes gravações, do reconhecimento e sucesso iniciais na década de 1980, o período de incubação e fortalecimento dessa nova cultura artística desde a década de 1960, foi realmente, repleto dessas influências da música negra diaspórica que a pesquisa traz como resultantes no Pop, conseqüentemente, resultantes em seu filho mais novo, o *rap*.

“Convém notar aqui que as inúmeras formas de dança que se conheceu nos últimos anos são igualmente consequência da influência negra na música *pop*. No mundo do *blues* e, de uma maneira geral, no mundo negro – da América ou da África – sempre se dançou e quase sempre sozinho. O movimento do corpo está condicionado ao ritmo da música e não ao companheiro de dança. A dança, até então, funcionava, no mundo do branco, como um pretexto para travar relações ou para contato físico. Para os negros, a dança não possui nenhum outro objetivo; **o corpo se transforma, simplesmente, num instrumento musical**” (Berendt, 2007, p. 130).

Diferentemente do protesto free-jazzístico que se apresentou por meio da expressão rítmica e musical revolucionárias, extremas e excludentes de qualquer acesso “branco”, preocupado com sua espiritualidade, a quem davam a confiança de uma

conquista, o protesto social do *rap* teve sua maior arma na voz, na letra, na denúncia e até mesmo em certa violência. Sanciona essa atitude pelo momento histórico de inversão dos atributos, de tomada de poder e, principalmente, do fim à espera, à negociação respeitável, ao impacto que fez o negro despertar e tomar algumas decisões a seu favor, como conta Martin Luther King, Jr. em “*Why we can’t wait*”, escrito nos primeiros anos da década de 1960. Sob as ações ofensivas e os direitos conquistados com imposição pela comunidade negra, duas décadas depois, o *rap* possui um espaço mais livre para se expressar. Nada de introspecção, tudo o que ficou guardado é exteriorizado, as ruas são tomadas porque até então, havia a demarcação da maioria delas proibindo circulação de negros, os colocando entre a escolha de se reprimir na sua diferença, ou arriscar cair nas mãos de policiais brancos. Por esses fatos, e todos os outros que infelizmente, impossibilitam sua menção aqui, a expressão musical era insuficiente para satisfazer esse grito de liberdade misturado com raiva, levando, dessa forma, além do uso da voz, o corpo e toda expressão corporal que podiam criar como marca social de uma comunidade que estava apresentando ao mundo sua conquista. A letra da música era o veículo mais importante de uma exteriorização que levava ao movimento do corpo instigado pela batida forte e ritmada da música *rap*. Friedlander lembra que

“Como se fosse um julgamento da polícia, a música acusava a polícia de “achar que tem o direito de matar as minorias” e “de pensar que todos os negros vendem drogas”. Um “gangsta”[pertencente a um subgênero do *rap* com o mesmo nome, mais radical e incisivo nas denúncias e defesa da comunidade negra] era um homem negro sem papas na língua, um mestre das ruas” (Friedlander, 2006, p. 385).

Além da observação musical, a performance que agora traz o corpo como principal meio expressivo dessa arte, afirma a força negra buscada nas tradições ancestrais de sua cultura. Nessa maravilhosa unidade entre linguagem verbal e corporal, a dinâmica é a flexibilidade transitiva entre as diferentes linguagens, uma se confundindo com a outra. No corpo encontramos a fala e compreendemos o texto histórico; no verbo cantado/falado, a intensidade da pronúncia, a força da letra, o ritmo bem definido e acentuado para não deixar dúvidas, desenham a expressão visual dessa performance. Há uma mistura entre o uso de elementos da cultura acústica e sua expressão de revolta dedicada a denunciar e a confirmar seu espaço social. Da mesma forma existia essa fluência no trabalho dos

escravos utilizando as canções de trabalho (*work songs*) com letras falando do seu sofrimento, ora lúdica ora saudosa.

Cito algumas palavras de José Miguel Lopes a respeito dessa interação inerente da cultura africana, a qual talvez possamos chamar de oralidade corporal, e um belo trecho de Adélia Menezes, citada pelo autor, pontual quanto a representação da performance *hip-hop*:

“A palavra oral nunca existe num contexto puramente verbal, como ocorre com a palavra escrita. As palavras proferidas são sempre modificações de uma circunstância total, existencial, que sempre envolve o corpo. A atividade corporal que acompanha a mera vocalização não é eventual ou arquitetada na comunicação oral, mas natural e até mesmo inevitável. Na verbalização oral, particularmente a pública, a imobilidade absoluta é em si um gesto que impressiona. Adélia Bezerra de Menezes afirma que “Não podemos esquecer da carga corporal que a palavra falada carrega. **Na narrativa oral, a Palavra é corpo**: modulada pela voz humana, e portanto carregada de marcas corporais: carregada de valores significantes” (1989), dentre os quais se destaca o triunfalismo” (Lopes, 2004, p. 189. Grifo nosso).

No *rap*, a voz é o próprio corpo, o corpo é o próprio instrumento de execução da arte. Em todas as performances da música negra ao longo do século XX, a presença do visual, do espetáculo, da exterioridade e interpretação do artista negro esteve no desempenho do personagem principal – com exceção do curto período que abrange parte do *bebop* e o *cool jazz*. Na cultura *hip-hop*, a exteriorização ganha um sentido mais profundo, o corpo passa de uma qualidade característica, para ser o próprio conteúdo da nova realização artística, como trazido pelo Movimento das Artes Negras, quando afirmou os elementos com os quais eram pensados e executados sua Arte, como signos estéticos e éticos. Identifica-se, desse modo, a performance Pop contemporânea e as atribuições do período pós-moderno à realização da(s) arte(s) da cultura *hip-hop*.

Para Shuker (1999), o *rap* e a cultura *hip-hop* possuem um diálogo histórico muito próximo às teorias diaspóricas e, produzem a maior identificação entre a comunidade negra dentre as conquistas sociais e musicais na América. Uma vez que seguimos o pensamento de Bhabha na interpretação do pós-moderno a partir do pós-colonial, de Gilroy na defesa dos agenciamentos provocados pela diáspora como resultantes na construção da vida ocidental contemporânea, e identificamos todos esses na agência pop, a cultura *hip-hop*, portanto, se torna o espelho do fenômeno pop como identidade negra racial e estética. “A

absorção e recontextualização dos elementos da cultura pop distinguiram o rap e o hip-hop como uma forma de pop art ou cultura pós-moderna” (Shuker, 1999, p. 231). O autor continua citando afirmações sobre essa correspondência. Nas palavras de Rose (1994, p. 19) essa mais nova arte é “o filão cultural, intelectual e espiritual mais dinâmico da cultura popular contemporânea da América negra” [...] e ainda, “o interesse do rap e do hip-hop pelo pastiche, pela bricolagem⁴⁰ [é] visto como uma tendência cultural pós-moderna” (Manuel, 1995, citado em Shuker, 1999, p. 231).

Cabe questionar nesse momento, o motivo da diferença de utilização do sentido dado ao corpo no free-jazz e no *hip-hop*, já que ambos se serviram do retorno à tradição e reinvenções dessa cultura buscada como um guia e fortaleza à luta do povo negro. Não por acaso foi escolhido o parâmetro musical ritmo para apontar a identidade negra contida na história da música Pop; é justamente ele, o ritmo, o responsável pelo emprego do corpo de forma fácil, prazerosa, tanto na dança ritmada do *rap*, quanto na batida regular, quase em transe, do *beat* pop, a propósito, de onde ele, o ritmo da mais nova reinvenção musical de identidade negra, se promove. Inicialmente pode parecer contraditório caracterizar ora a melodia ora o ritmo como elementos identitários negros na viagem diaspórica africana. Na tradição acústica inexistem essas dissociações dos parâmetros musicais ocidentais – melodia, harmonia, ritmo, tratados separadamente – ocasionando uma relação interdependente entre melodia e ritmo. “A melodia é desenvolvida a partir dos ritmos, acentos e timbres componentes da linguagem falada” (Calado, 1990, p. 83). Essa melodia que hoje predomina no pop foi desenvolvida desde o canto falado utilizado pelos negros em seus trabalhos, ritmando seus movimentos e desenhando uma performance corporal.

40 Na definição de Shuker, bricolagem é um “conceito desenvolvido inicialmente pelo antropólogo Lévi-Strauss, segundo o qual os hábitos mágicos primitivos – superstição, feitiçaria, mito -, embora confusos na superfície, podem ser considerados implicitamente coerentes, por relacionar elementos que oferecem àqueles grupos um sentido e uma explicação satisfatória do mundo. O conceito de bricolagem foi empregado nos estudos sobre música popular principalmente na análise da importância cultural e natural de um estilo específico – em especial as subculturas jovens – e em relação às apropriações musicais [...] Diversos estudos empregam o conceito de bricolagem em um sentido mais amplo para investigar o papel social dos estilos musicais. Grossberg argumenta que o rock’n’roll é uma forma capitalista e pós-moderna de bricolagem [...] em que os jovens celebram as condições reais de seu ócio – tédio, ausência de sentido e desumanização – por meio da tecnologia, do barulho do fetichismo da mercadoria, da repetição, da fragmentação e da superficialidade. Atribui-se assim a vários estilos musicais o ato de trazer um senso de jogo às artes da bricolagem, utilizando diferentes sons, convenções e instrumentações musicais” (Shuker, 1999, p. 42,43). Nesses sentidos, o *hip-hop* se utiliza da bricolagem para as condições artística e social, as quais, são atributos uníssonos representacionais tanto de uma performance estética quanto de uma cultura racial.

“Responsáveis pelo trabalho mais pesado, de instalar os trilhos de aço, as turmas negras eram chamadas de *gandy dancers* (isto é, dançarinos de Gandy, nome de uma fábrica de ferramentas em Chicago). Cada peça de trilho pesava por volta de duas toneladas, sendo manejada por doze ou quatorze homens. A função da *work song*, nesse caso particular, era tanto dividir igualmente o enorme peso ao descarregá-los, como mantê-los num movimento coordenado, e num ritmo uniforme. Tal atividade acaba mesmo por parecer uma estranha dança, e daí o apelido de *dancers*. O líder da turma é quem cantava, ritmando a dura tarefa (ibid.):

Tenham cuidado agora, garotos,
Não se machuquem,
Eu quero que vocês vão para casa,
Com tudo certo na aparência”.
(Erlich, 1975, apud Calado, 1990, p. 85).

O *beat* rítmico que foi se moldando através das criações das músicas diaspóricas, não por acaso favoreceu à cultura *hip-hop*, mais especificamente o *rap*, encaixar a linguagem falada através do canto ritmado com frases compassadas. Da mesma forma que a melodia sucedia de acordo com o movimento rítmico que o trabalho corporal exercia no século XIX, no *hip-hop*, esse canto distintivo da fala melódica africana, só obteve espaço pela construção rítmica que a cultura negra veio tecendo durante todo o século XX. Melodia é ritmo cantado, ritmo é melodia dançada. Quando a música *rap* recebe o *beat* pop e o adapta a um balanço que permite o encaixe da voz com uma melodia quase falada, está consolidada a reinvenção de uma identidade negra que pode ter signos encontrados na ancestralidade africana. Sobre essa afirmação, encontrando ligações na trajetória da música diaspórica não somente nas extremidades, mas, no desenvolvimento central, Berendt (2007, p. 143) cita essa prioridade rítmica também no jazz. Diz que “na realidade, o grupo rítmico “carrega” o melódico. Ele funciona como o leito de um rio, sobre o qual fluem as correntes melódicas”. (Audição, faixa 14).

Uma vez que o ritmo é o responsável pela inserção do corpo enquanto dança e agora, enquanto estética, sua propriedade o subscreve como direcionador da performance negra, a mesma que implica na estética contemporânea, que se identifica nas argumentações das ciências sociais e se divulga na teoria pós-moderna. Portanto, o ritmo Pop que a música negra vinha construindo mesmo inconscientemente desde sua saída da área rural para a cidade, e conscientemente após a década de 1960, apresenta uma nova performance com a cultura *hip-hop*. Ao passo que esta recebeu o *beat* Pop já elaborado, foi

sob o balanço desse ritmo que a música *rap* criou sua batida, suas frases e rimas, enfim, todo o contexto que está nas faixas desse movimento, inclusive o contexto que não pode esconder as perdas de vidas sofridas por diversas famílias. Também sob o embalo desse ritmo foi escrito o domínio desse sangue guerreiro. Na história desse ritmo os negros americanos encontram uma vitória não dimensionada nem mesmo pela experiência da discriminação racial; essa experiência histórica de vitória vai além do preconceito, é desterritorializada em todos os sentidos a nível de continente e chega a uma desumanização mortal.

A finalidade não é citar a história do *hip-hop* nem tratar sobre a música *rap*, mas, chegar à concepção e inspiração atual do ritmo e *beat* Pop, de acordo com a história social do povo que a oportunizou. Nessa circunstância, passaremos ao capítulo onde soará o fluxo do mapeamento sensorial a partir da memória sobrevivente da música diaspórica norte-americana, sua primeira revolução negra, a reinvenção da segunda revolta e o domínio da batida Pop, negra por excelência.

DOMÍNIO POP

MAPEAMENTO SONORO

“The geography that occupies this atlas includes inhabitants and the forms of their passage through spaces, including the spaces of life. This geography is a terrain of “vessels”: that is to say, it is a place that both holds and moves. The notion of vessel incorporates a Double image: that of the boat and that of the artery (as in blood vessel); it implies the container of a flux and a system of routing. In this cartographic view, the moving image itself is theorized, metaphorically, as a vessel – as a means of transportation that carries us away”⁴¹.

Giuliana Bruno

4. O *beat* étnico

O termo *beat* foi criado por volta da década de 1960 para designar um estilo rítmico apresentado pelas músicas consideradas pops advindas do *rock'n'roll*, que tinham uma condução simples, marcação forte e excitante. Também conhecido pelo nome de *backbeat*, essa marcação acentuava os tempos binário ou quaternário de um compasso; “trata-se da modulação rítmica em que se cria o ritmo básico do rock. O padrão rítmico é habitualmente muito simples e facilmente identificável no *rock'n'roll* antigo” (Shuker, 1999, p. 34-35). A acentuação no segundo e quarto tempos nessa fase da música negra diaspórica é a solidificação da célula base do pop.

De modo mais específico, “o termo *beat music* foi empregado para a música dos Beatles e de outros grupos ingleses do início dos anos de 1960” (ibid). Aliás, para

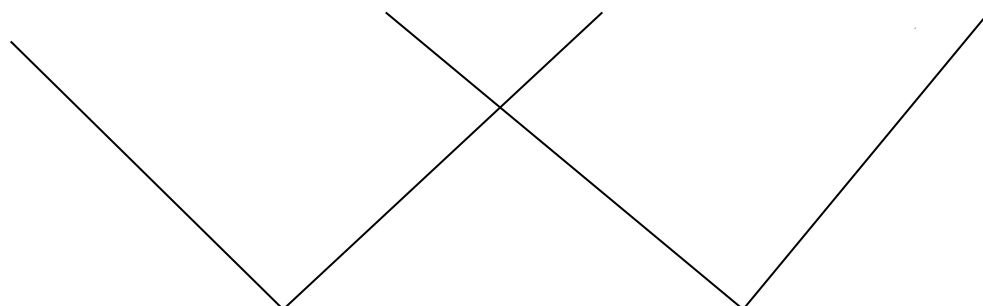
41 "A geografia que ocupa esse atlas inclui habitantes e suas formas de passagem através de espaços, inclusive os espaços da vida. Essa geografia é um terreno de "recipientes": quer dizer, é um lugar onde ambos acontecem e se movem. A noção de recipiente incorpora uma dupla imagem: a do transporte e da artéria (como em um vaso sanguíneo); isso implica o recipiente de um fluxo e um sistema de direção. Nesta visão cartográfica, o próprio movimento da imagem é teorizado, metaforicamente, como um recipiente – como um meio de transporte que nos leva para fora" (Bruno, 2007, p. 207).

Mugnaini Jr. (2007, p. 22), o nome *Beatles* é um trocadilho com “*beat*”. De modo mais amplo, o *beat* é resultado da diáspora africana que promoveu a composição rítmica mais conhecida e reinventada hoje globalmente. “O beat nasceu da fusão de duas concepções rítmicas, a africana e a européia. Na música africana não se conhece o swingue. Ele surgiu do cruzamento do sentido rítmico africano com a concepção de metro e associação em compassos da música européia” (Berendt, 2007, p. 143).

A referida batida forte, dançante com acentuações em determinados tempos do compasso pode ser observada desde o *ragtime*, uma das mais antigas composições da música negra dançante com influência euro-americana, surgida na virada do século XIX para o XX. Todos os gêneros musicais diaspóricos a partir de então, como o *blues*, o *boogie-woogie*, o *swing*, o *rhythm and blues*, para citar os primeiros mais importantes ritmicamente, eram compostos por uma marcação rítmica diferente da ocorrida tradicionalmente na música americana, e todos já consistiam de uma batida acentuada impulsionando à dança. Assim, o sentido rítmico do *rock* nasce desses pulsos acentuados e desse movimento corporal, ou seja, todos os derivados pops do *rock* pertencem ao *beat* que vem da fusão afro-euro-americana. Portanto, essa cartografia sonoramente rítmica se refere ao *beat* étnico, pelo qual observamos o trânsito percorrido para chegar à condução da música pop passando pelas suas matrizes musicais diaspóricas.

Base rítmica de descendência africana
(condução ternária - compasso 6/8)

Base rítmica de descendência euro-americana
(condução quaternária - compasso 4/4)



BLUES

A influência do Novo Mundo na construção do *blues* é de caráter mais emocional, psíquico, físico, de natureza humana, do que especificamente rítmica. A batida conduzida no *blues* e a performance da execução (letras saudosas e representacionais do dia-a-dia – cantada e falada – *works songs*; ritmo do trabalho como ritmo musical) tem muitas referências da cultura oral, no entanto, é uma música de lamento (inicialmente) ocasionada, de forma geral, pela condição diaspórica, pelo rompimento e sofrimento, e especificamente pela liberdade escravista causando o início de uma vida individualizada, negada e discriminada. Dessa forma, o *blues* carrega o início do que viria a ser música e extra-musicalmente as futuras fusões dessas duas tradições culturais, compostas, entre si, com o sentimento do Negro, envolvidas em uma constante reinvenção para além da esfera artística, uma reinvenção da própria vida.

Já o *jazz* trás a comprovação da fusão rítmica e de elementos da cultura musical das duas tradições. A sensação de deslocamento, de pulsação fora do tempo ou mesmo de uma densa ou complexa

JAZZ

sonoridade observados na música *jazz*, consistem exatamente no processo de fusão entre as conduções rítmicas vindas da África e da Europa. O *jazz* representou a convivência desses dois mundos misturando na bateria a regular batida ocidental, mecanicamente sentida de acordo com a teoria das fórmulas de compasso e, a sincopada cadência, vinda do outro lado do Atlântico, a qual, em contato com a rigorosa sonoridade, nos apresentou uma condução ternária, prontamente remanejável – assim como sua condição social – à variações dessa levada rítmica (já que sua batida é sentida pela corrente sanguínea e esta, apesar do fluxo contínuo, varia em sua carga e velocidade). Esse caráter flexível foi imprescindível às transformações rítmicas dentro da música negra diaspórica, responsáveis pelo *beat pop*.

Atualmente, *blues* e *jazz* são dois gêneros distintos, apesar de, inicialmente com o mesmo contexto histórico e influências musicais, cada um seguiu uma direção diferente. No entanto, nas primeiras décadas do século XX, aquele *blues* rural começa a chegar à cidade e a ganhar um ritmo mais enérgico, rápido e dançante. Se ainda era *blues*, não se sabia responder, contudo, aquele ritmo foi se distanciando do conhecido *blues* de forma a necessitar de um novo nome, é quando surge a controvertida denominação *jazz*⁴² àquela nova música alegre, jamais presenciada pela cultura ocidental. Esse *jazz* era composto pela condução rítmica do *blues* em um andamento mais ligeiro e por acentuações rítmicas já influenciadas pela métrica da música ocidental, ou seja, a batida mais acentuada nos tempos fortes dos compassos, os tempos um e três. Pouco a pouco o *jazz* ia recebendo a harmonia do sistema musical europeu e aderindo às suas teorias, até se consolidar em uma música complexa em termos harmônicos, de escalas e dominar o padrão musical ocidental. O *blues*, por sua vez, continuou caracterizado pelos elementos musicais utilizados desde seu início, tanto que, não se reconhece um *blues* com a escala diatônica e a seqüência harmônica tradicionalmente europeia. Até, aproximadamente, a década de 1930, a ligação entre os dois gêneros ainda persistia, mesmo prevalecendo a condução rítmica vinda do *blues*, o que possibilitou a criação dos gêneros da música negra diaspórica; *swing*, *rhythm and blues*, *soul*, ritmos que influenciaram o surgimento do *free-jazz*, *rock*, *funk* e *rap*⁴³

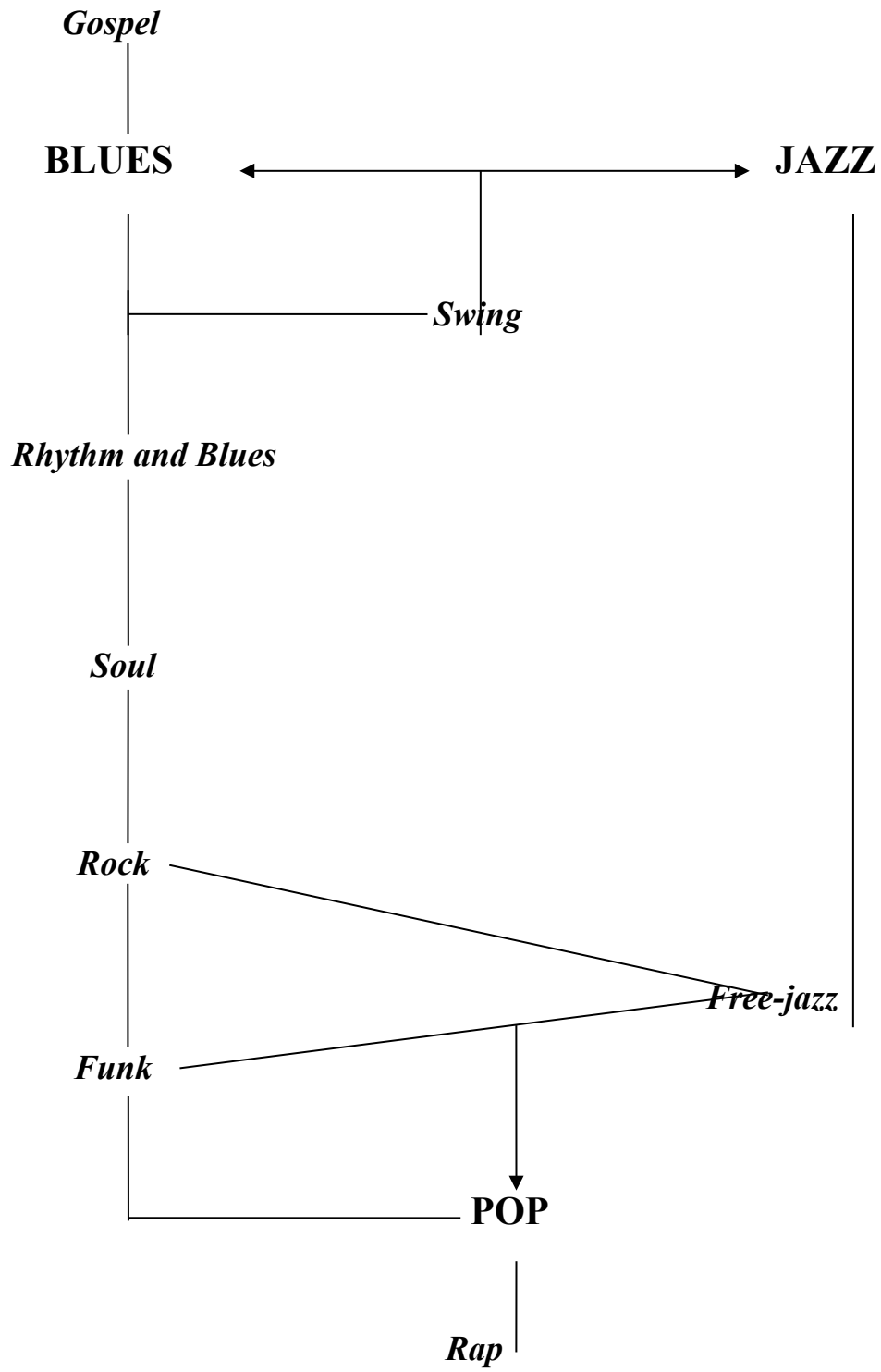
42 Não há uma definição unânime e menos ainda exata sobre a origem da palavra *jazz*. O acordo mais pertinente é o que julga essa denominação vinda dos negros, referente à virilidade ou mesmo uma relação sexual. Há também uma vertente que diz ser uma palavra derivada de um perfume com fragrância de jasmim que as prostitutas de *Storyville* usavam, chamado *Jass* – lembrando que a palavra *ass*, no idioma inglês, tem referência à palavra ‘bunda’. Anteriormente à sua relação com música, a palavra *jazz* já era usada “na gíria dos negros do Sul [...] com conotação obscena, [...] referindo aos seus embates sexuais e, a única associação que esta expressão teria com a música seria – tal como no esporte – a energia com a qual os executantes se dedicavam a tocá-la”. Outra possibilidade ainda é uma origem francesa à palavra, já que o *jazz* tem um histórico de nascimento na cidade de *New Orleans*, colonizada por franceses. “Eis por que alguns atribuem a palavra *jazz* à gíria francesa *jaser*, que significa falar da vida alheia, conversar sem responsabilidade, “jogar conversa fora”, coisa que os músicos faziam enquanto tocavam, ou que os próprios instrumentos deixavam denotar, no seu diálogo improvisado. Outros dizem que, apesar de também vir do francês, a palavra *jazz* teria tido origem em *jeux*, que significa *jogos* ou *brincadeiras*, o que seria explicado pelo aspecto lúdico do qual a música se revestia no início do século XX”. (Pellegrini, 2004, p. 16-18; Burns, 2002).

43 Apesar de fora do recorte da pesquisa, há também a influência jamaicana que ajudou a construir a cultura *hip-hop*, entre outros motivos, pelo grande número de jamaicanos que viviam nos bairros periféricos dos Estados Unidos e se uniram pela mesma causa. A influência da Jamaica traz a cultura rastafari - racial libertária e religiosa - e em especial, o *reggae*, que também possui acentuação rítmica dos tempos dois e quatro, o que nos permite dispô-lo como um *beat* étnico, pois essa acentuação é característica da reinvenção rítmica das duas grandes matrizes musicais – África e Ocidente euro-americano. Depois de se misturar ao *jazz*, *rhythm and blues* e aos ritmos caribenhos, a música jamaicana foi influenciada pelo *soul*, causando uma queda na velocidade rítmica e originando o *reggae* por volta da década de 1960. Um ritmo desenvolvido “na

como as matrizes rítmicas mais importantes na história social da diáspora africana na América até o presente.

Uma vez que o *jazz* se solidificou pelo desenvolvimento do preceito musical euro-americano que aderiu, as matrizes musicais negras que proporcionaram o *beat* pop têm partida no *blues*, pois o trajeto dessas se distancia da complexidade musical que o *jazz* utilizou. O mapa que essas matrizes constroem é desenhado por imagens, corpos, performances e momentos sócio-políticos decisivos. De tal modo, consideremos as matrizes musicais negras influenciadas pelo *jazz* (ou seja, com elementos do sistema tonal e a partir da mistura rítmica só existente entre os dois eixos rítmicos – europeu e africano – desenvolvidos e reinventados pelos negros), contudo, dentro da linha cartográfica apresentada pelo *blues* e seu curso de derivações.

Jamaica que começou a ser ouvido no resto do mundo por volta de 1968” (Mugnaini Jr., 2007, p. 58; Shuker, 1999, p. 236-237).



Quadro 2 – Organograma das matrizes musicais negras, respectivo ao desenvolvimento rítmico determinante do *beat pop*.

O primeiro e o último gênero do quadro acima indicam o fluxo conflitante sofrido pela música negra. Em atributo cristão ocidental, a contradição é determinada pelo caráter que vai do religioso com a música *gospel*, à profana com o *rap*, deliberação não confortada pela crença africana associativa em relação a essas determinações ocidentais. No sentido de que o exercício da cultura negra na sobrevivência diaspórica é em si uma ação de cunho religioso – até mesmo pelo fato de arte e religião estarem intimamente significados como pode ser visto nos rituais africanos – e, juntando a significação das apropriações estéticas e domínio de características vindas dessa cultura, provocam uma soma entre o valor racial e o valor religioso, o que subentende; negritude e arte. É na acepção de força dessa interrelação que Gilroy (2001) admite encontrar uma resposta negra às transformações político-culturais contemporâneas. Para o autor as mudanças no valor da arte Música, a possibilidade atual de descrê-la sob outro texto que não o seu próprio, específico de uma leitura unilateral construída pela história ocidental, são atributos trazidos pela cultura africana.

“A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna, tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras – faladas ou escritas” (Gilroy, 2001, p. 164).

Por esse motivo também, é possível, hoje, realizar uma pesquisa musical a partir de mapas da sensibilidade humana, do movimento rítmico de uma historiografia musical como expressão da performance social dessa cultura negra.

A sustentação da religiosidade dos negros pode ser vista também pela acolhida que receberam das igrejas evangélicas, principalmente da igreja Batista, no século XVIII, quando inicia-se o processo de conversão dos negros ao cristianismo, ainda com muita contradição. O canto agudo e alto com certos gritos e um ritmo incitando ao balanço do corpo foram sendo aceitos dentro do culto cristão evangélico até modificar algumas tradições da igreja.

“A igreja Batista acabou atraindo-os em maior proporção, tanto por organizar-se de modo mais informal, como por se achar mais próxima à

condição econômica e social dos negros. Ao que parece, uma especial atração nessa igreja era seu método de conversão, através do qual a pessoa era totalmente imersa na água, o que significava um verdadeiro culto aos espíritos dos rios para os negros (na África, esses espíritos eram respeitados entre as mais fortes divindades). Além disso, os batistas eram emocionais e fervorosos” (Calado, 1990, p. 88).

Dentre as músicas negras inseridas nas igrejas evangélicas com grande conteúdo das práticas ritualísticas africanas, as que se aproximam de um meio termo entre as duas religiões, isso já próximo ao século XX, são as chamadas *Gospel song* - canção evangélica urbana - e constituem o embrião da música negra diaspórica. As primeiras grandes cantoras de jazz como Sarah Vaughan, Aretha Franklin, Bessie Smith, Mahalia Jackson, entre tantas outras, iniciaram suas trajetórias musicais dentro de igrejas, aumentando a íntima relação da música religiosa negra e o jazz (ibid.). Berendt vai ainda mais longe e diz que “existem alguns observadores que chegam a afirmar que a música *gospel* teve papel mais importante no desenvolvimento do moderno *rock*, *pop* e jazz do que o próprio *blues*” (Berendt, 2007, p. 134).

A música *gospel* faz parte de um dos processos de adaptação do negro em clima de paz. Aceita-se algumas perdas e há uma reinvenção cultural-religiosa pacífica, porém, a desorientação causada pela abolição da escravatura trouxe tempos de novos sofrimentos, alguns ainda maiores em razão do preconceito, da falta de oportunidades, da exclusão, fato que anunciou o espírito e o embalo rítmico do *Blues*.

“O *blues* marca um ponto de transição na trajetória iniciada pelo negro africano e que chega até o jazz. De certo modo, com exceção do *holler*, o *blues* constitui o primeiro momento em que o negro se depara com a própria individualidade e projeta esse sentimento na música. Em maior ou menor proporção, as formas anteriores a ele ligavam-se ao coletivo (fruto da tradição africana), tanto ao grupo de trabalho (caso da *work song*), como ao grupo religioso (caso do *spiritual*), ainda que sob a condição de escravo. O *blues* é a manifestação musical negra que pela primeira vez não se dirige, prioritariamente, ao coletivo; ele instaura, antes de tudo, uma reflexão do *bluesman* consigo mesmo, um monólogo interior a respeito de sua condição humana. Esse aspecto pode coadunar-se perfeitamente com as condições históricas que marcam o surgimento do *blues*. Com a libertação, dissolvido o sistema de trabalho escravo, que possuía traços de aspecto coletivo, o negro passa a depender da venda de seu trabalho, assumindo a condição de trabalhador individualizado. O *blues*, de certo modo, é a expressão da nova condição desse indivíduo, em meio a uma sociedade que não o aceitava como um membro igual” (Calado, 1990, p. 93).

Não só ritmicamente a música *gospel* do final do século XIX e o *blues* se assemelham. O sentido espiritual que faz soar tão intensamente é o significado de maior valor para essas duas formas de música. Não importa se são exercidas na igreja, no trabalho, na comemoração. O trecho citado a seguir deixa bastante claro essa relação entre a igreja/religião, e a música negra:

“O *blues* é a forma profana do *spiritual* e da *gospel-song*. Ou, melhor ainda, o contrário: o *spiritual* e a *gospel-song* são a forma religiosa do *blues*. A cantora de *blues* Alberta Hunter chega a dizer: “O *blues* para mim é quase religioso. O *blues* é como o *spiritual*, quase sagrado. Quando eu canto *blues*, ele vem do fundo do coração tanto quanto uma oração”. O cantor de *blues* T-Bone escreveu: “Claro que muita coisa do *blues* vem da igreja! O primeiro *boogie-woogie* que eu ouvi em minha vida foi na igreja do Espírito Santo em Dallas no Texas. O *boogie-woogie* era cantado ali como uma variante do *blues* ... Muitas pessoas acham que quando eu não ganhar mais dinheiro como cantor, vou ser pastor, pois quando eu canto parece uma pregação religiosa ...” (Berendt, 2007, p. 131-132).

Com a nova realidade dos negros de uma falsa liberdade, há uma grande concentração desses em busca de emprego nas cidades grandes, em especial as cidades do Sul dos Estados Unidos. Outro fator para esse deslocamento pode ser observado desde meados do século XIX, quando proprietários de fazenda do interior dos estados do Sul se mudavam para a cidade e levavam seus empregados e escravos negros. Com eles, levavam junto o canto das igrejas e dos trabalhos pesados, nos quais já era implícita a formação vocal de chamado e resposta. É quando começa o contato efetivo com a música euro-americana e a fusão rítmica que deu origem ao *Jazz*. A grande Era do *Jazz* começou em 1920, por mais contraditório que parece, auxiliada pelo incentivo da Lei Seca no mesmo ano. Inúmeros bares clandestinos foram abertos e o acompanhamento para essa divertida negação a uma lei impossível de ser obedecida, era o ritmo dado pelo *jazz*, levando esses bares ao máximo movimento e, aos músicos negros, oportunidades de emprego, o que não representava ainda igualdade racial porque, na maioria dos bares onde tocavam, não era permitida a entrada de pessoas de cor.

No filme *Jazz*, de Ken Burns (2002), o escritor negro Gerald Early ressalta o motivo que caracteriza a história da música negra como uma história de luta pela liberdade, em todos os seus extremos, da primeira manifestação vocal, até a performance rap.

“O jazz tem a ver com liberdade. Ele fala de uma espécie de libertação. É claro que outros povos foram oprimidos nos Estados Unidos ou sofreram brutalidades. Mas apenas os afro-americanos foram escravizados. Somente os afro-americanos trazem a consciência e o legado Histórico de não terem sido livres em um país livre”

A dança que assinala o surgimento do jazz é movida pelo ritmo dos primeiros cruzamentos entre as duas culturas atlânticas, inicialmente com o nome de ragtime (datado aproximadamente de 1890 a 1920), a mais popular forma de dança dos Estados Unidos na época, e depois, *Swing*, o ritmo que exerceu influências para as próximas derivações musicais dançantes dos grandes conjuntos musicais como as *big-bands*. O *swing* marca o auge de um dos elementos mais acentuados da expressão negra; a dança. Nenhuma outra forma de música havia feito tanta gente dançar e a indústria fonográfica lucrar. Surgido em meados da década de 1930, esse famoso gênero musical se alia ao contexto histórico contra o difícil momento econômico que o país passava após a grande depressão, com o *swing* corporal.

“As pessoas precisam de música mais do que nunca nos Estados Unidos porque o país estava um desânimo só. Acho que as pessoas precisam da fuga de ir ao Savoy e aos outros lugares para dançar. Elas precisavam daquelas bandas. Como antídoto para a depressão, creio que o swing tenha feito o mesmo bem que os musicais da MGM para ajudar os Estados Unidos” (Gerald Early, In: Burns, 2002).

A palavra *swing*, surgida numa tentativa de nomear aquele impulso que levava “o ouvinte a acompanhar o ritmo com alguma parte de seu corpo, quase automaticamente, ou mesmo dançar, num apelo irresistível” (Calado, 1990, p. 138-139), também remete aos bons tempos de propagação do jazz. Além do aumento das vendas de discos e o aumento da agilidade da indústria fonográfica, foi no auge do gênero *swing* que

“o cinema conseguiu adicionar o som à linguagem – e não deixa de ser sintomático que o primeiro filme sonoro fosse O Cantor de Jazz (1927), onde aparecia o cantor Al Jolson e sua típica figura de *minstrel*. Além dos vários filmes que utilizaram *jazzmen* como atores, ou mesmo como músicos, para completar uma ambientação, passou a ser comum a apresentação ao vivo de bandas e orquestras nos cinemas, antes da exibição dos filmes” (Calado, 1990, p. 139).

Swing é usado até hoje, na forma aportuguesada *swingue*, referente a um balanço, a um ritmo agradável ou a alguém que saiba dançar com *swingue*. Essa denominação não foi dada aleatoriamente. O *swing* dos anos 1930 é o gênero da música negra que marca

definitivamente o pulso acentuado nos tempos dois e quatro dos compassos. Essa acentuação é o registro que impulsiona ao movimento corporal. A partir dela as músicas dançantes da diáspora tiveram suas bases desenvolvidas. “No estilo *swing*, o bombo bate regularmente os quatro tempos do compasso e, com as baquetas, o baterista acentua o segundo e o quarto tempo” (ibid., p. 143) numa condução bastante rápida, ou seja, o *swing* levou à noção de *beat* que caracterizou o rock e o pop em geral.

O ritmo criado pelos negros estava salvando a indústria fonográfica e dando um novo fôlego aos norte-americanos de todas as cores, além, é claro, de empregar músicos negros, pelo menos nesse momento. Mesmo com a discriminação existente, os tempos ainda não eram de revoltas civis, o jazz agradava a todos e chegou ao ponto de ser considerado por alguns escritores como a música popular dos Estados Unidos (Burns, 2002). O músico negro tinha espaço para exercer suas qualidades artísticas, tocando, cantando, atuando, dançando, se expressando, de tal forma, que, nos grandes bailes a atenção não se voltava apenas para o som, mas para a própria banda, que aproveitava para utilizar adereços, roupas e performances expressivas da cultura africana. No entanto, a diversão estava indo longe demais para eles, não se contentavam com a significação de entretenimento que recebiam perante aquela execução artística que dizia muito de sua vida e exigia um intenso esforço físico.

“Resultando de uma particular associação das matrizes do ritual e do teatro, os espetáculos do jazz dançante acabaram funcionando como um modelo radicalmente rejeitado pelos adeptos de estilos posteriores, componentes do jazz moderno. A partir dessa negação surgia o concerto de jazz, a forma moderna do espetáculo jazzístico. Os jovens *jazzmen* recusavam-se a continuar vendo sua música ser veiculada como entretenimento; exigiam para ela o status de arte. Acabava de nascer o *bebop*” (ibid., p.150).

Aqui acontece a divisão do eixo Blues-Jazz, onde a pesquisa deixa a vertente jazzística, pelo fato de passar por um período de grande aceitação da cultura musical ocidental, se sujeitando aos seus processos teóricos e rítmicos, entretanto, com o propósito de assegurar uma visão de respeito e um reconhecimento da sua capacidade em fazer Arte, e não apenas música para dançar. Temos, nesse momento, o primeiro sintoma do sentimento negro que levou ao Movimento das Artes Negras, comentado no capítulo anterior, e que compacta com a inversão dos valores estéticos ocidentais pela cultura negra africana, agora que, se negam a ver sua arte servir apenas como um meio de mão-de-obra,

como o próprio negro, e abrem-se as portas para um sentimento de revoltas em favor desse espaço, o qual, somado a toda história diaspórica, vai desaguar da década de 1960, com o *revival* étnico. Essa atitude de revolta artística, embrionária com o fim do swing, ganha um sentido muito mais elevado ao considerar que a realização artística para o negro, tinha em sua essência, significado religioso, e que estar ali tocando para todos aqueles brancos se divertirem, tinha custado muito sofrimento e muita negação para si mesmo e para seus antepassados.

Outro significado bem mais latente na década de 1940 foi o sentimento de revolta que a guerra causou aos negros. A maior parte dos convocados a lutar eram negros, que tinham uma dupla guerra, lutar contra o racismo em seu próprio país, e ser obrigado a lutar contra o mesmo a favor de outros, enquanto sofria na pele o preconceito. A segregação fechou muitos bares de jazz nos Estados Unidos, como o Savoy, um dos mais famosos do Harlem, pelo motivo de ali, brancos e negros dançarem juntos e irem juntos para casa. Burns mostra em seu filme-documentário, o pianista Dave Brubeck emocionado ao contar de uma situação de preconceito racial. Ao chegar aos Estados Unidos após a guerra, ele, Brubeck, de cor branca, presenciou seus amigos negros serem barrados na porta de um refeitório, o que causou sentimento de revolta e provocou nos negros um período de intensa negação da cultura norte-americana. Durante a guerra as gravações de discos de jazz foram proibidas. Quando retornam sob esse tenso clima, a música reflete o espírito de rebelião.

Este momento chega aos ouvidos como uma grande separação e soa como dois extremos distantes, as duas peças do eixo rítmico seguem seu próprio caminho. Seria realmente possível tal divisão se não tratássemos de uma cultura acústica africana, a qual parece nos ensinar a arte do domínio. Enquanto os jazzistas asseguravam o conhecimento total do sistema musical e diminuía o ritmo do corpo, exigindo respeito para sua arte, tomavam as armas da própria cultura ocidental para depois usá-las a seu favor. Esse eixo assegurou o domínio estético e ético da cultura negra ao dominar e modificar a condução padronizada ocidental. Em outro caminho, porém na mesma direção, a segunda peça do eixo continuou a exercer a expressão rítmica vinda do blues e a performance corporal dançante da experiência negra. Foi necessário esse desenvolvimento separadamente para a cultura ocidental ser capaz de compreender a dimensão do significado da cultura negra.

Portanto, com o propósito ritmicamente pop da pesquisa, seguimos o eixo que leva às conseqüências musicais rítmicas e expressivas do blues.

Se o jazz da década de 1940 marca o fim das pistas de dança, o blues do mesmo período se responsabiliza em assegurar que essa expressão trazida de forma tão intensa pelos negros não se acabe. O *Rhythm & Blues* surge como uma continuidade do eufórico período do swing, dessa vez, com base rítmica do blues, ainda presente a condução ternária que oferece certa atmosfera de embriaguês ao blues. Nesse período de guerra e ressentimento, as grandes bandas de jazz se dissolvem, e os animados bailes diminuem em alguns poucos pontos quase escondidos na cidade. Razão pela qual, mais uma vez usando o legítimo improviso, adaptam a música dançante para grupos pequenos, com isso, o prazer de tocar com maior liberdade foi devolvendo aspectos da cultura negra, como o grito e a voz em falsete “atingindo os registros de contralto e soprano [prática originária da] África, onde era sinônimo de autêntica masculinidade. [Esse canto em falsete] foi muito usado do *spiritual*, no *gospel*, no *blues*, no *rock* e no *soul*” (Berendt, 2007, p. 133). Tem-se o ambiente para o registro do *R&B*. A velocidade acelerada de sua execução iniciou um processo de incorporações da regularidade binária ou quaternária da condução euro-americana na música negra diaspórica. A batida ternária vai perdendo seu fluxo cada vez que o ritmo é acelerado, naturalmente se encaixando em uma condução mais linear e fácil de manter um beat rápido. Essa experiência permitiu que a próxima matriz, o *Soul*, se sentisse a vontade dentro da regularidade de uma batida conduzida em quatro tempos. Desse modo não é difícil ver a proximidade cada vez maior dessas reinvenções rítmicas com o *beat pop*.

Era crescente o sentimento de decepção levando à revolta, vivido principalmente na última década antes do *revival* étnico. A retomada do orgulho negro que essa situação causou, trouxe a música *gospel* novamente à cena da produção musical negra com o nome de *soul*, fusão entre o *r&b* e o *gospel*. Já deitado sob a pulsação linear quaternária, o *soul* passou a ser a música não só dos religiosos, mas, uma música popular que influenciou todo conjunto sonoro e expressivo da música pop dos Estados Unidos. Para Berendt, “o *soul* nada mais é do que o *gospel* secular” (ibid. p. 134), ou, é ainda mais, significa a expressividade vocal dos africanos na reinvenção ocidental, imortalizada na música religiosa evangélica e na música popular de *beat pop*.

“Músicos como Milt Jackson, Horace Silver, Ray Charles conduziram, na segunda metade dos anos 50, uma forte onda de *soul*, a qual vinha diretamente do *gospel* e influenciou fortemente a música *pop* dos anos 60. Alguns dos mais famosos cantores do *rock* e do *soul* dos anos 60 e 70 seriam inconcebíveis sem o *background* do *gospel*” (Berendt, 2007, p. 134).

Com influência mais distante do blues, depois do r&b, *gospel* e, peculiarmente, de uma atmosfera de “poder na união” que começa a pairar sobre os negros, surge a matriz que definiu a batida *pop*; o *rock*. Social e musicalmente, o *rock* é o gênero musical negro – negro em sua formação primária e na ideologia distorcida pelos brancos – que ensinou a cultura musical ocidental a prática da integração; integração nas artes e dessa com a vida exterior, como as causas sociais e as questões políticas. Foi a partir da primeira década do *rock*, 1950, que acontecem os grandes shows com artistas negros, e logo após brancos, promovendo campanhas sociais a respeito de assuntos raciais e liberdade de expressão. Este é o clima conseqüente de todos os movimentos negros criados desde o século XIX, mas principalmente no século XX, sem sucesso para os negros mais pobres, os quais, enquanto recebiam as promessas de uma lei cumprida na legalidade política, eram os que sofriam duplamente o preconceito e discriminação. O *rock* descreve na sua performance e ideologia, a consciência de união entre os negros mais predispostos a negligência sócio-política para uma luta ofensiva que traga concretizações “*why we can’t wait*”, como diz a frase que nomeia um dos livros de Martin Luther King Jr., a espera já não dignifica os afro-americanos. Essa integração social pela revolução étnica acontece no *rock*, onde a “grande integração é, na realidade, humana e exerce direta influencia na natureza dessa música” (ibid. p. 337).

“Aqui a música é parte de uma grande cerimônia de congregação pessoal e não um acontecimento que se desenrola num palco para ser “observado” durante um limitado número de minutos. Esse aspecto extra-musical do *rock* – que atingiu pontos altos em festivais como Woodstock e da ilha Wight – é tão importante quanto a extrema “densidade” musical do *jazz*” (Berendt, 2007, p. 337-338).

Enquanto o *rock* estava sendo construído na década de 1950 para, na próxima década se afirmar mercadologicamente, outro gênero assume, no mesmo período, a negação da cultura americana, o ritmo acelerado, acentuado e dançante, e a energia das performances negras; a matriz *Funk*, que a indústria cultural demorou algumas décadas para dominar. Propositamente, o *funk* atendia com exclusividade o gosto musical do

negro, se apresentava com um ritmo mais complexo, com acentuações em lugares diferentes, cheio do swingue negro, evidentemente, essa invenção musical mostra o domínio detido pela comunidade afro-americana. Criam um gênero musical com toda inspiração – e transpiração – para o bel-prazer, para o desejo e a conquista de um comando dos negros. “Entre 1954 e os primeiros anos 60, o *funk* apareceu como uma verdadeira terra prometida à maior parte dos jovens músicos negros” (Calado, 1990, p. 167), sentimento causado por algo além da livre execução musical praticada com forte energia corporal. Outro nome era bastante utilizado na denominação desse gênero, o “*soulful* (cheio de alma), deixando claras certas implicações religiosas que permearam sua geração”. A íntima ligação entre religião e expressão artística é a qualidade da tradição africana que assegura a perseverança desse povo na diáspora em uma constante reinvenção de sua própria cultura sem permitir perdê-la por completo.

A religiosidade presente no funk tem um sentido de força espiritual racial tão intenso, que descreveu o caminho seguido pelo *Free-jazz*, de interioridade, para transcender a materialidade e encontrar a liberdade. Como o *free-jazz* vem do eixo jazzístico e no momento histórico de revivalismo étnico se encontra com o eixo do blues, seu protesto musical é duplamente contra domínios euro-americanos. Todas as músicas negras diaspóricas tinham influências do blues e do gospel instantaneamente, e, recusando a “sofisticação e europeização dos estilos *cool*, os proponentes dessa reação negra respondiam com uma música mais simples e de alto grau emotivo, [...] harmonias menos complicadas, ritmos mais passados e execuções francamente emocionais” (ibid.). Está projetada, portanto, a estrada de onde o *Pop* chegou. A música *pop*, que se transformou em um fenômeno devido as proporções significativas da oralidade de sua tradição inseridas na cultura ocidental, é resultado da busca pela liberdade dos negros na diáspora africana. A cada matriz rítmica criada, uma ação de protesto nos elementos composicionais. Assim, o *pop* é uma resposta negra ao domínio que, hoje, está em suas mãos.

Após o *revival* étnico da década de 1960, os negros obtiveram o exercício dos direitos civis assegurados em lei, e viviam o período mais importante na história sócio-política afro-americana. O *beat pop* já havia conquistado raças e cores diversas, a indústria cultural distorcido a mensagem proveniente da inventividade negra, quando a memória acústica de sua tradição ancestral, paralelamente ao desgaste do seu espaço artístico para a

mídia de massa, impele a cultura artística afro-americana a mais um revivalismo, mais uma retomada do poder negro através do passado, da memória sonora. Essa última atuação tem no *Rap*, e na cultura hip-hop, a performance que afirma a identidade negra e o beat pop já reinventado. O ritmo pop é a matriz da batida *rap*, no entanto, como ocorreu em todas as matrizes negras, o pop recebeu algumas mudanças para caracterizar o *rap*, e essa condução rítmica é identificada, recentemente, como o beat das novas produções musicais pops.

Como podemos notar a história das matrizes musicais negras diaspóricas apresenta um elemento permanente na narrativa da construção musical pop. Estamos falando da memória, que faz da música negra, portanto da música pop, uma arte de memória. A expressão sonora e corporal é o lugar onde são revividos os conteúdos da memória diaspórica. (Bruno, 2007). Por isso, a célula rítmica base da matriz *rap* é um local de identificação cultural negra, e a partir dela, é possível desdobrar suas partes como um grande tecido, e ir descobrindo raízes, princípios raciais, causas sociais, culturais, que deram a cor e o formato ao tecido final, o *beat* pop étnico.

O novo *beat pop* que o gênero *rap* elaborou carrega uma memória encontrada a partir da reinvenção que foi a construção do *beat* do gênero *pop*. Esse é o momento onde a História da Música Ocidental ganha mais capítulos na direção da presença cultural Negra em sua criação. O que revela oportunidade à uma outra pesquisa voltada à intensidade da memória e do corpo na Arte influenciada pela tradição oral e cultura africana, proporcionada pelo presente texto, que procura pontuar alguns trajetos e algumas relações para a abertura de olhares interartísticos e paraartísticos sobre o fenômeno Pop que está gritando a nossa volta.

A cada gênero do mapeamento – dentro do recorte da pesquisa, do *gospel* ao *rap* – existe uma intenção ao caráter pop, no que diz respeito às suas qualidades enquanto novo paradigma estético, observadas desde a incorporação de músicas profanas nas igrejas e do canto expressivo, em alto volume e acompanhado da voz visual; o balanço do corpo. Esse caráter basilar da cultura pop precisa ser compreendido aos olhos e ouvidos das transformações que levaram a sua composição hoje, sejam elas históricas, sociais, políticas, artísticas, antropológicas, fenomenológicas, ou todas, cada uma em sua parcela. O pequeno mapa deseja abrir mais uma estrada na História da Música Ocidental, talvez

com um maior número de paradas para abastecimentos, já que se encontra em uma geografia de “emoções”, ou, uma cartografia humana.

Colocamos, portanto, o Pop como uma matriz de diálogos da condição humana, tanto para a Música quanto para a História, ou ambas. A inserimos nesse estudo como uma célula que teve forças para se desenvolver em terreno arenoso, seco e frio e, mais que isso, gerar outra célula – o *beat Rap* –, por isso traduzimos o *beat pop* como o *beat étnico*. O valor da cultura Negra está gravada em cada passagem do mapeamento, na qualidade de cada gênero musical apresentado, para mostrar que a irresponsabilidade da ação diaspórica sem limites, admitiu a tomada responsável do poder por aqueles que um dia, tiveram sua pátria, sua identidade, mas, perderam sua referência como ser humano, e agora, não só retomam essa referência, como a torna modelo para grande parte do mundo. Estudar a história da música Pop é, de certa maneira, conhecer nossa própria história.

CONCLUSÃO

Nada está concluído, apenas ascendi uma lâmpada da casa, e o que mais me interessa em dizer nessa parte imprescindível da dissertação acadêmica, é que com o reflexo dessa luz pude observar outros cômodos dessa ampla habitação e desejar conhecê-los, juntamente com o precioso conteúdo que a torna admirável.

Ao ponto alcançado por esse texto, atribuímos um estágio inicial de mapeamento cartográfico da Música Pop, o que resulta em dizer, uma averiguação com olhares multidirecionais para interpretar um objeto dentro do ritmo de seu fluxo existencial. A diáspora africana e suas implicações descrevem o fluxo sob o qual foi construída a vida dos afro-americanos dando essa existência ao ritmo da música Pop. Podemos tratar como “os ritmos” da música pop, pois é uma matriz da identidade negra em luta pela sobrevivência, que constantemente se reinventa e supera a dor pelo calor da alma acústica, criando uma nova condução para cada nova esperança, porém, sempre com o mesmo *beat* étnico.

O eixo central da pesquisa se encontra nesse *beat* rítmico da música pop. A constatação de uma mesma condução rítmica dentre as várias reinvenções da música negra diaspórica, indica a força dessa identidade negra através de sua memória. Pela memória cultural africana é que podemos tirar os conteúdos para essa pesquisa. Em cada gênero musical reinventado, há uma expressão negra caracterizando sua execução, seja ela rítmica ou corporal. Sendo o *beat* pop, o alvo da pesquisa, o elemento “ritmo” teve seu lugar privilegiado na cartografia. Tanto na audição quanto nas imagens, é possível identificar o ritmo da sobrevivência, da reinvenção e do domínio pop.

Passado. Talvez este tempo verbal jamais estivesse tão presente e menos ainda indicasse um futuro como no caso histórico da música Pop, quando o Rap é, no ponto de vista da pesquisa, o responsável pelo nascimento de um novo *beat* pop, o qual podemos traduzir em memória corporal. Uma condução rítmica que nasce indicando apenas um

gênero musical, mas que não tardará em dominar o *beat* do estilo pop como um todo – assim como aconteceu com o desenvolvimento do *beat* pop durante o século XX. Chegando a essa observação, a pesquisa apontou essa memória corporal revivida de forma intensa pela cultura hip-hop, na perspectiva de um próximo assunto de pesquisa, dando sequência a essa primeira parte de um estudo histórico-sócio-político-cultural a respeito da maior influência cultural do Ocidente.

O passado que é presente na história da música pop, é conjugado pela palavra diáspora, o que resulta na necessidade de buscar, também, fora do campo artístico a natureza do que hoje conhecemos como Pop, analisado na pesquisa não como uma corrente musical popular, mas como um acontecimento global político, artístico, social e, sobretudo, um fenômeno marcado pelo racismo e discriminação, ou seja, cor da pele e poder aquisitivo. E, ao final, adquire as conquistas com o orgulho da integridade de quem não sujou as mãos ou a alma. Além de não tirar vidas para conseguir seus direitos, foi capaz de perdoar.

O mapeamento sonoro/histórico das matrizes rítmicas da música negra diaspórica, sugere o início de uma interpretação musical para dentro de si mesma. A resposta ao por que de ser o que é buscado em lugares delicados, pretende apontar uma compreensão musical participativa e responsável pelo trajeto histórico vivido atualmente. O ritmo pop não passou a existir do dia para a noite e, a atenção a esse processo de existência é a chave que abre portas e janelas para a cátedra desse gênero popular como a maior e mais influente reinvenção sócio/musical ocidental até o momento.

Por envolver ações políticas e sociais de sobrevivência, o processo de existência musical pop é apontado como um fenômeno importante para o conhecimento a respeito das mudanças do pensamento estético do século XX. Aos músicos em sua performance, a execução dessa música passa da audição ignorada pela facilidade teórica, à complexa interpretação visual inserida em sua estética pela cultura africana. Ou ainda, passa a ter agora, motivos para interpretar os *beats* pops dando-lhes um sentido histórico legitimado pela diáspora e um tratamento de respeito pelo sofrimento com que foi criado.

Um importante parecer sobre a proposta da pesquisa, é que a existência do *beat* pop não se encontra paralela a criação de outros gêneros musicais como a música erudita,

músicas folclóricas, regionais ou mesmo músicas internacionalmente conhecidas como a MPB. A criação Pop resulta - antes das situações sócio/políticas pelas quais passavam os afro-americanos - de uma fusão cultural e musical proporcionada por uma ação desumana, de deslocamentos e mortes, em vários sentidos. Seu ritmo não segue uma intenção racionalmente artística, aos poucos foi construído dentro do ritmo das lutas e da criatividade dos negros que necessitavam reinventar sua história para sobreviver. Assim, o *beat* pop é uma reinvenção de conduções rítmicas diferentes, e a música pop é a descrição da própria história de vida do povo que mudou os rumos do pensamento artístico do Ocidente.

Fluxo, Mapeamento, Cartografia → regem o **ritmo** seguido pelas interpretações.

Reinvenção, Diáspora africana, Memória → descrevem o sentido **histórico**.

Portanto, o *beat* étnico examinado na pesquisa, expõe o ritmo de uma história musical e social – o pop e a diáspora africana. E, constatando a presente sequência do *beat* pop através do gênero Rap, cabe a mim concluir dizendo que, estou começando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIANZA ATLAS. *Atlas de música 2*. Madri: Alianza editorial, 1994.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BERENDT, Joachim. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BLACKING, John. *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Chicago: The University Chicago Press, 1995.
- CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa: e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *La Globalización Imaginada*. México: Paidós, 1999.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock: nos passos da moda*. Mídia, Consumo x Mercado Cultural. São Paulo: Papirus, 1989.
- ERLICH, Lillian. *Jazz: das raízes ao rock*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- FRANKLIN, John Hope; MOSS A. Alfred, Jr. *Da escravidão à liberdade: A história do negro americano*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda, 1989.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- JOST, Ekkehard. *Free jazz*. Estados Unidos: Da Capo Press, 1994.
- KING, Jr., Martin Luther. *Why we can't wait*. New York: Signet Classics, 1963/64.
- LEPPERT, Richard; McCLARY, Susan. *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. New York: Cambridge University Press, 1987.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- MIDDLETON, Richard, BUCKLEY, David, *ett.al*: "Pop Music", *The New Grove Dictionary of Music Online*. ed. L. Macy. Disponível em <http://www.grovemusic.com> Acesso em setembro de 2008.
- MUGNAINI, Ayrton. *Breve história do rock*. 1 ed. São Paulo - SP: Claridade, 2007.
- NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. USA: University of Illinois Press, 2005.
- PATTON, Sharon. *African-American Art*. New York: Oxford University Press, 1998.
- PELLEGRINI, Augusto. *Jazz: Das raízes ao Pós-Bop*. São Paulo: Códex, 2004.
- SANTOS, Jair Ferreira. *O que é Pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. 1 ed. São Paulo: ed. 34, 1998.
- TRASK, R. L. *Dicionário de Linguagem e Linguística*. São Paulo: Contexto, 2004.

WHITE, John. *Black Leadership in America: from Booker T. Washington to Jesse Jackson*. 2ª ed. Estados Unidos da América: Longman Group, 1990.

CAPÍTULOS DE LIVROS

BRUNO, Giuliana. An Atlas of Emotions. *In: Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2007, p. 207-246.

FRITH, Simon. Rock meanings: Rock Roots. *In: Sound effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books, 1981, p. 3-38.

LOPES, José de Souza Miguel. Fundamentos para uma Antropologia dos sentidos. *In: Cultura acústica e letramento em Moçambique: Em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural*. São Paulo: EDUC, 2004, p. 157-216.

ARTIGOS EM PERIÓDICO

BORGO, David, GOGUEN, Joseph. Rivers of Consciousness: The nonlinear dynamics of Free Jazz. *Proceedings, Annual Meeting of International Association of Jazz Educators*, San Diego - California, janeiro/2004. Disponível em

<http://www-cse.ucsd.edu/~goguen/projs/qualia.html> Acesso em setembro de 2008.

CARVALHO, José Jorge. La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. *Série Antropologia*. Brasília, nº 335, 2003, p. 2-18.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Minas Gerais, nº14, 110, julho-dezembro 2006. p.5-22.

FERNÁNDEZ, Rolando Antonio Pérez. El mito del carácter invariable de las líneas temporales. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 11, Espanha, 2007. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art11.htm> Acesso em 13 outubro de 2008.

HOLM-HUDSON, Kevin. Apocalyptic otherness: black music and extraterrestrial identity in the music of Magma. *Popular Press - Journal Area: POPULAR MUSIC AND SOCIETY*, Estados Unidos, nº4, v. 26, 2004, p. 481-496.

NEAL, Larry. The Black Arts Movement. *Drama Review*. Estados Unidos, vol. III, 1917-1968, Summer 1968.

NORONHA, Marcio Pizarro. “Scinestesia”, Performance, Paradigma áudio-visual: desenhando conceitos para a história e teoria interartes. *Anais do 8º SEMPEM*, Goiânia/UFG, ISSN: 1982-3215, setembro 2008, p. 217-223.

PÉREZ, Josep Martí. “Música y Etnicidad: Una Introducción a La Problemática”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 2, 1996. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/> Acesso em 13 outubro de 2008.

ROBINSON, Jason. The challenge of the Changing Same: The jazz Avant-garde of the 1960s, the Black Aesthetic, and the Black Arts Movement. *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*. Estados Unidos, vol. 1, nº 2, 2005, p. 20-36.

YOUNGQUIST, Paul. The space machine: Baraka and scienc fiction. Critical essay from: *African American Review*. Estados Unidos, junho/2003.

VIDEOGRAFIA

- BERRY, Chuck. *That Was Rock*. DVDM-031. CEL, 1982.
BURNS, Ken. *Jazz*. DVD-3020-9. Som Livre, 2002.
MUSIC TELEVISION. *20 Rock*. DVD 5 NTSC, Top Tape, 2001.
STUART, Mel. *Wattstax*. DVD ZP 34997. Warner Bros, 2004.
REVISTA DIGITAL SHOWTIME. *Outkast: Psychedelic Funk Soul Brothers*, DVD, Music Video Distributors, 2004.

BIBLIOGRAFIA ONLINE (Sites consultados)

<http://marciopizarro.wordpress.com/musica-e-imagem-a-cultura-dos-videoclipes/> Acesso em 23 de outubro de 2008.

<http://farofamoderna.blogspot.com/> Acesso em 23 de outubro de 2008.

http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm Acesso em 23 de outubro de 2008.

<http://hiphop-rapnews.blogspot.com/> Acesso em 27 de outubro de 2008.

ANEXO

CD 1. Músicas que acompanham o texto cartográfico.

- Faixa 1. *Amazing Grace* – Ray Charles
- Faixa 2. *Be My Baby* – The Ronettes
- Faixa 3. *How Sweet It Is To Be Loved By You* – Marvin Gaye
- Faixa 4. *Dançando Com a Vida* – Sandra de Sá
- Faixa 5. *Groovin' High* – Charlie Parker e Dizzy Gillespie
- Faixa 6. *Kind of Blue* – Miles Davis e John Coltrane
- Faixa 7. *I Feel Good* – James Brown
- Faixa 8. *Times Was* – John Coltrane
- Faixa 9. *Singing In The Shower* (with Jerry Garcia) – Ornette Coleman
- Faixa 10. *Locomotion* – John Coltrane
- Faixa 11. *I Don't Live Today* – Jimi Hendrix
- Faixa 12. *Whole Lotta Love* – Led Zeppelin
- Faixa 13. *In The Guetto* – Fat Joe
- Faixa 14. *Load It Up* – Fat Joe

CD 2. Percurso sonoro das fusões e transformações rítmicas desde o *blues* até a criação do *beat pop*.

- Faixa 1. *Kindhearted Woman Blues* – Robert Johnson
- Faixa 2. *You Shook Me* – Willie Dixon
- Faixa 3. Gravação sem Registro (entre décadas de 20 e 30).
- Faixa 4. *Got My Mojo Working* – Muddy Waters
- Faixa 5. *(Night Time Is) The Right Time* – Ray Charles
- Faixa 6. *Joanna* – Kool & The Gang
- Faixa 7. *Don't Tell Me About The Blues* – Buddy Gay
- Faixa 8. *I Go Crazy* – Buddy Gay
- Faixa 9. *Moment's Notice* – John Coltrane
- Faixa 10. *Honeymooners* – Ornette Coleman
- Faixa 11. *Healing The Feeling* – Ornette Coleman
- Faixa 12. *I'm Soul Man* – James Bown
- Faixa 13. *Super Freak* – James Brown
- Faixa 14. *Purple Haze* – Jimi Hendrix
- Faixa 15. *Estrela Pop* – Fernanda Porto
- Faixa 16. *Sozinha* – Sandra de Sá
- Faixa 17. *Ter Você* – Wilson Simoninha
- Faixa 18. *Samba da Minha Terra* – BossaCucaNova