

A Rítmica do Improviso Diaspórico e o Devir Negro: Musicalidade, Acontecimento e (Re)Existência.

Fernando Santos de Jesus¹

Resumo

Este estudo tem como principal objetivo apresentar algumas possibilidades para pensar as singularidades do devir negro a partir da diáspora forçada pela escravização de negros africanos e o legado deixado para seus descendentes em termos culturais que amplifica um hall de possibilidades de improvisações na vida cotidiana. Para tanto é preciso considerar que os atravessamentos cotidianos são propiciados pela conceituação hierárquica do corpo e da subjetividade dos negros. Nesse sentido, essas forças interpelam esses sujeitos gerando atitudes específicas no plano dos acontecimentos trazendo movimentos específicos, de diferença e repetição que conduz a complexas improvisações análogas as da música negra como o jazz, por exemplo. A musicalidade seria uma maneira de mediação de tais atitudes, pois atravessam esses sujeitos possibilitando uma rítmica que contém uma miríade de improvisações que podem ser uma metáfora da vida cotidiana e seus desdobramentos imprevisíveis, com seus acidentes que requer improvisações. Contudo, essas improvisações estão inscritas dentro de um campo conceitual de virtualidade, ou seja, antes de improvisar já existe um campo conceitual que se apresenta com as mesmas características de acontecimentos já vivenciados, analogamente a estrutura musical, que dentro de um campo harmônico específico é possível apresentar possibilidades de improvisação com armamentos já conhecidos, o tempo será o mediador nesses usos e sentidos.

Palavras-chave

Improviso; *Devir*; Filosofia; Musicalidade; Acontecimento.

¹Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Ceará. Mestre e Especialista em Relações Étnicorraciais pelo Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca CEFET/RJ. Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Ceará – UFC. E-mail: fernandosenzala@hotmail.com

Abstract

This study has as main objective to present some possibilities to think the singularities of the black becoming from the diaspora forced by the enslavement of black Africans and the legacy left for its descendants in cultural terms that amplifies a hall of possibilities of improvisations in the daily life. In order to do so, it is necessary to consider that the daily crossings are propitiated by the hierarchical conceptualization of the body and the subjectivity of the blacks. In this sense, these forces interpellate these subjects generating specific attitudes in the plane of events bringing specific movements of difference and repetition that leads to complex improvisations analogous to those of black music like jazz, for example. The musicality would be a way of mediation of such attitudes, as they cross these subjects allowing a rhythmic that contains a myriad of improvisations that can be a metaphor of the daily life and its unpredictable unfoldings, with its accidents that requires improvisations. However, these improvisations are inscribed within a conceptual field of virtuality, that is, before improvising there is already a conceptual field that presents itself with the same characteristics of events already experienced, analogously to musical structure, that within a specific harmonic field is Possible to present improvisation possibilities with already known weapons, time will be the mediator in these uses and senses.

Keywords

Improvise; Devir; Philosophy; Musicality; Event.

Introdução

Ao tratarmos a identidade negra podemos fazer um circuito conceitual que se movimenta para um grande período anterior a colonização do continente africano, quando o mundo não estava habituado a viver sob a égide do controle conceitual europeu. Antes das teorias classificatórias acerca dos diversos povos existentes no mundo, inventadas por pensadores europeus, as identidades não estavam dadas pela tentativa de uniformização e hierarquização, ou seja, no continente africano existiam negros, sim, mas se subdividiam em povos que se classificavam de acordo com os seus próprios desígnios culturais e sem se pautar por diferenças raciais.

Nesse sentido, a invenção do negro como concebemos nos dias atuais passa pelo crivo das conceituações europeias que visavam ditar a totalidade do “outro”. A busca de entender e conceituar a totalidade de povos não europeus teve um intuito, o de dominação. Durante muito tempo se buscou entender os mistérios do ser humano, foram diversos os teóricos e as correntes de pensamento, criações míticas, filosóficas ou biológicas. Os mistérios que pairam sobre as origens da existência humana ainda suscitam diversos debates na atualidade.

A escravização de seres humanos baseado no critério racial imprimiu no corpo negro marcas que pairam nas relações cotidianas e que produzem subjetividades que jogam a todo instante com os atributos aferidos. Essa ocorrência produz no corpo negro não somente as linhas de fuga conscientes no lido com as opressões despejadas sobre seus corpos, mas também produz novas subjetividades, híbridos indizíveis que perfaz um duplo caminho, subverte o tradicional e criam intensidades e figuras diferenciadas.

Por esse motivo, o *devir* negro é o caminho do acontecimento, pois a cada acontecimento os micro-movimentos infinitesimais são produtores de diferença e repetição, todos operados na contemplação das almas que recebem a carga emocional do *logos*. Se tudo é movimento, não seria diferente em relação aos negros, mas a produção de subjetivação nos movimentos operados pelo corpo negro, cria diferentes linhas de fuga diante aquilo que o mundo lhes apresenta.

Portanto, esse é um estudo introdutório que visa lançar um olhar frente as diversas possibilidades de se empreender produções de conhecimento sobre o *devir* negro na afro-diáspora, tendo a musicalidade diaspórica como principal vetor de subjetivação do corpo negro. Diante disso cabe observar que (re)existência negra não é algo congelado e nem sequer uma ontologia, mas a produção de subjetividade em constante movimento devido a receptividade daquilo que as composições de forças do universo tangenciam no corpo negro.

A Diáspora Africana e a Produção de Singularidades Negras

A forçada diáspora africana foi um importantíssimo evento da história, pois (re)significou as relações humanas em escala mundial possibilitando a produção de novos saberes, mesmo diante de uma ordem sistêmica de opressão, que buscou a todo custo desqualificar os saberes e a estética de um tipo humano específico. A escravização de seres humanos baseado em critérios raciais deslocou um enorme contingente de pessoas de um continente para diversos outros, mudando a geografia mundial.

A partir do século IX o continente africano foi alvo de diversos saques de grupos estrangeiros vindo, sobretudo, do continente europeu. No entanto, estudos como o de Carlos Moore (2007) afirma que o continente africano já havia sido fruto da usurpação de estrangeiros, mas essas investidas ainda não eram pautadas em critérios raciais, mesmo havendo no seio de cada sociedade desses invasores preceitos racistas na constituição da vida interna.

Moore completa afirmando que há indícios de diversos escritos que datam a forte rejeição de populações árabes em relação aos negros, e que essa rejeição é mais antiga do que os fragmentos filosóficos encontrados nas populações europeias da antiguidade. No entanto, foram os europeus quem investiram pesadamente na “conquista” do continente africano em busca de riquezas.

Ao investirem sobre o continente africano como possibilidade de expansão de riquezas e territórios, os invasores europeus precisavam de uma justificativa que legitimasse tal intento, e o critério utilizado foi o racial. Ao eleger esse critério como o mais importante, foi preciso classificar as populações lá encontradas, denominando-os homogeneamente, criando conhecimentos apriorísticos para imediata identificação. A partir desse momento as populações nativas tiveram suas culturas desqualificadas e as fronteiras foram definidas sob a nomenclatura de continente africano e, posteriormente, em países específicos.

Estudos como o de Cheik Anta Diop apontam para a possibilidade da característica expansionista das populações europeias ser fruto do legado histórico do modo como se organizavam as populações em tempos remotos, como no período paleolítico. O autor afirma que nesse período as populações leucodérmicas setentrionais (brancos europeus) se forjaram sob a égide do modo de vida masculino, nômade e caçador, pois a escassez de recursos naturais nas regiões em que esses povos habitavam, os obrigando a intensas disputas territoriais, grandes migrações e alimentação baseada na caça devido à dificuldade de cultivo de plantio e extrativismo em áreas assoladas por rudes condições climáticas.

Em contrapartida, as populações melanodérmicas meridionais (negros africanos) estavam pautadas no modo de vida sedentário e feminino, pois sua principal atividade era a agricultura e, portanto, não precisavam migrar e raramente caçavam. Seus territórios, abundantes em condições para o plantio, fazia com que esses povos se mantivessem basicamente fixados em um lugar, não empreendendo intentos militares na disputa por sobrevivência.

Essa tese nos possibilita pensar que a falta de recursos naturais no período paleolítico deixou como legado o sentido competitivo e expansionista que hoje é marca do ocidente, pois, talvez, essa ocorrência seja um forte indicio que nos põe a caminho da compreensão dos motivos que levam a cultura ocidental na dinâmica de diversas teorias filosóficas que buscam caução de verdade ou, na melhor das acepções, causalidade e produções de sentidos para os fenômenos naturais e sociais. Instabilidades políticas, guerras, imperialismo e intensa atividade filosófica marca a cultura ocidental.

No processo de expansão imperialista os negros do continente africano foram feitos escravos pelo poder da arma, a tecnologia da guerra desenvolvida pelos povos europeus serviu, para que através da imposição do medo e do uso da força, se raptasse diversas pessoas para o trabalho forçado em outros continentes, como, por exemplo, as Américas.

As dificuldades enfrentadas na diáspora forçada, desde o transporte em navios negreiros, até o abandono da família e os castigos corporais, exigiam desses povos intensas estratégias de resistência. Contudo, a resistência deveria ser pautada em movimentos infinitamente pequenos e em unidades de tempo intervalar impensáveis, pois em questões de instantes o fio condutor entre a vida e a morte poderia depender de uma ação bem ou mal empreendida.

Essa assertiva possibilita compreender a chave daquilo que vou chamar de *devir* negro, pois nesse momento é necessário compreender alguns apontamentos sobre a questão da singularidade e da diferença. O *devir*, em linhas gerais, é todo movimento que torna incomensurável a vida, só há devir, nada pode ser estático ou ontológico, pois tudo se move em um plano de imanência que nunca cessa de se movimentar.

A importância de pensar essa possibilidade é de conceber que os escravagistas europeus, num misto de desconhecimento e maldade, fixaram os negros em torno de identidades fechadas, imobilizando qualquer movimento de diferença na repetição, ensejado por esse contingente populacional. A maior prova dessa infeliz investida é a classificação homogênea de uma identidade negra unificada, uma ontologia negra em oposição a uma ontologia branca.

Quero dizer com isso que a classificação homogeneizadora na dicotomia entre brancos e negros não leva em conta o *devir* que torna incomensurável a diferença, mas não a diferença da oposição, mas sim a diferença operada por tempos ultra divisíveis que faz da vida o plano de imanência da diferença, ou seja, todos são diferentes de si próprios na medida em que em um milésimo de segundo um movimento foi operado,

tornando impossível que se tenha o mesmo exatamente como percebido no momento anterior.

Certamente é muito complexo e imperceptível ao ser humano se perceber como algo ultra mutável, pois se admite a mudança somente quando se percebe que algum traço importante da sua estrutura física ou comportamental tenha apresentado significativas mudanças em relação ao que se percebeu anteriormente. Uma grande estratégia dos invasores europeus foi, justamente, classificar os povos africanos em torno de adjetivos pejorativos em relação aos europeus, adquirindo adesão entre a população europeia através da massificação desses saberes filosoficamente construído.

A mesma estratégia foi empregada para os negros africanos, mas dessa vez não foi um convencimento para obter legitimidade de uma teoria que erigia o povo branco europeu como modelo de estética e de moral. Segundo Carlos Moore (2007) o que estava em jogo era a inversão dessa lógica, para ele era preciso que os negros acreditassem na inferioridade de si próprio para que se efetivasse o processo com o mínimo de danos possíveis ao próprio europeu.

Carlos Moore (2007) afirma que nesse processo muitos reis africanos eram presenteados com quinquilharias nas quais os europeus não utilizavam mais para nada. De baixo valor aquisitivo, só serviam para seduzi-los e convence-los de que os valores ocidentais seriam a nova tendência de progresso. Acompanhado desses produtos de baixo valor agregado se era praticado o exercício da lisonja e do cuidado do si, pois em nome de um cuidado de si por prudência e de um exercício de desmobilização do cuidado de si do outro, se foi possível penetrar com menores riscos em parte do continente africano e escravizar negros.

Michel Foucault (2011) é um referencial importante para pensar as questões supracitadas na medida em que nos possibilita entender o cuidado de si e a lisonja desde os textos da antiguidade ocidental grega. Para esse autor o cuidado de si é o traço fundamental de diversas correntes filosóficas desde a antiguidade ocidental, e é em torno disso que o homem ocidental se debruçou durante muito tempo para se fortalecer.

O cuidado de si se tem em Platão uma sublime importância quando se trata de estratégias fundamentais para vencer uma batalha. Foucault faz uma análise contundente sobre o diálogo “Alcíbiades”, no qual Sócrates propõe que o jovem militar que pretende governar a cidade cuide de si, pois somente o cuidado de si permitiria que ele tivesse ferramentas para lidar com as necessidades de vencer as batalhas e cuidar de uma cidade onde ele também está inserido, ou seja, o cuidado de si em Platão tem um

sentido voltado para a prudência, prudência de saber as melhores estratégias bélicas para não ser derrotado. O cuidado da cidade por ele, Alcibíades, seria importante, por também ele, fazer parte da cidade que deve ser cuidada, é um cuidado duplo.

Foucault (2011) apresenta outras possibilidades do cuidado de si através de outras fontes filosóficas ocidentais, como os estoicos, os epicuristas e os cínicos. De maneira geral essas tradições encaminham sentidos mais complexos do cuidado de si, pois nelas percebemos que o cuidado de si está intimamente ligado a questões de conhecimento da própria alma. Conhecer a própria alma requer diversos exercícios, esses exercícios por sua vez não conduzem a meras reflexões endógenas, é preciso produzir um conhecimento retirado do *logos* e sistematizá-lo. A verdade está no *logos*, mas no *logos* também se encontram formas lisonjeiras que pode nos pôr em estado de *stultitia*, e nos omite a *parrhesía*.

Importante dizer que estar em estado de *stultitia* é deixar com que diversas formas lisonjeiras que estão no *logos* penetrem no sujeito de maneira a torná-lo incapaz de perceber que suas paixões são condicionadas a elementos exógenos, sem que haja um tratamento da alma, o que permite que o sujeito ame ou odeie sem saber por que opera esses sentimentos. Foucault afirma que:

O *stultus* é, antes do mais, aquele que está à mercê de todos os ventos, aberto ao mundo exterior, ou seja, aquele que deixa entrar no seu espírito todas as representações que o mundo exterior lhe pode oferecer. Ele aceita essas representações sem examinar, sem saber analisar o que elas representam. O *stultus* está aberto ao mundo exterior na medida em que deixa essas representações de certo modo misturar-se no interior do seu próprio espírito – com suas paixões, seus desejos, sua ambição, seus hábitos de pensamento, suas ilusões, etc.- de maneira que o *stultus* é aquele que está assim à mercê de todos os ventos das representações exteriores e que, depois que elas entram em seu espírito, não é capaz de fazer a separação, a *discriminatio* entre o conteúdo dessas representações e os elementos que chamaríamos, por assim dizer, subjetivos, que acabam por misturar-se com ele (FOUCAULT, 2011 p.118).

Nesse sentido, o sujeito em estado de *stultitia* é incapaz de formulações conceituais sobre o mundo, pois não consegue examinar a si próprio, e nesse estado de não exame e cuidado de si, o sujeito não governa a si mesmo, não governando a si não



consegue governar os outros. Mas no caso de *sulitia* em que estou tratando é preciso ainda introduzir uma noção básica de *parrhesía* e depois de lisonja.

Pois bem, *parrhesía* é o que Foucault (2011) chamaria de franco falar, e esse franco falar tem por função extraordinária o estímulo a comunicação verdadeira e útil, é uma abertura do falar que não coaduna com as leis da generalidade. É uma abertura que dispensa os efeitos da passividade. A *parrhesía* deve possibilitar que o sujeito a quem se emite a fala possa construir uma subjetivação que leva a um único fim, o conhecer a si próprio através do cuidado de si.

O objetivo da *parrhesía* é fazer com que, em um dado momento, aquele a quem se endereça a fala se encontre em uma situação tal que não necessite mais do discurso do outro. De que modo e por que não necessitará mais do discurso do outro? Precisamente, porque o discurso do outro foi verdadeiro. É na medida em que o outro confiou, transmitiu um discurso verdadeiro àquele a quem se endereçava que este então, interiorizando esse discurso verdadeiro, subjetivando-o, pode se dispensar da relação do outro. A verdade que na *parrhesía* passa de um ao outro, sela, assegura, garante a autonomia do outro, daquele que recebeu a palavra relativamente a quem pronunciou (FOUCAULT, 2011 p.340).

Contudo o dizer a verdade, ou a autonomia recebida de um pelo outro, nem sempre pode ser considerado como algo verdadeiramente do cunho afetivo do franco falar. A pedagogia do franco falar na filosofia dos estoicos está no mestre, pois só ele formula, como convém, a verdade que deve ser apreendida pelo discípulo para que a partir daí ele possa se ocupar de si em busca de preceitos de si que se constrói a partir daquele que dirige a palavra verdadeira.

Na filosofia africana não é diferente, pois são os mais velhos quem se responsabilizam por guiar os mais jovens no caminho do conhecimento de si. Esses homens mais velhos, no seio das comunidades africanas, não se instituem como donos de uma verdade dogmática². Ao contrário, a compreensão da importância na relação com o outro é o sentido principal que move o princípio da filosofia *ubuntu*, por exemplo.

O primado da filosofia *Ubuntu* é, para nós, importantíssimo por apresentar um aforisma que dá direção ao movimento, preconizando pela não materialidade de essencialismos. Ramose (2008) afirma que o aforisma *motho ke motho ka batho* (na

língua africana nativa do Sotho do Norte) tem o significado metafísico do reconhecimento do outro em si mesmo e de si mesmo no outro. O autor ainda indica que a possibilidade metafísica do direito à vida está caucionada na afirmação de que só se é possível viver se o outro semelhante viver também, ou seja, um homem sem a presença de outro homem não desenvolve suas potencialidades, sua humanidade estará morta.

O ponto crucial aqui é que *motho* (humano) nunca é uma entidade acabada, no sentido em que o contexto relacional revela e oculta as potencialidades do indivíduo. As potencialidades ocultas são reveladas sempre que sejam realizadas na esfera prática das relações humanas. Fora desta esfera, *motho* é um fóssil congelado (RAMOSE, 2008, p.212).

O exercício da lisonja está na contramão de tudo que foi apresentado, pois tem a função desmobilizadora do cuidado de si. Um verdadeiro mestre jamais é lisonjeiro, pois um bom mestre encaminha o discípulo para a direção oposta da *sultitia*, ele não o lisonjeia, ao contrário, o bom mestre pratica com o seu discípulo a *pharresia*, o franco falar.

Nesse sentido, as investidas europeias no continente africano se empenharam em lisonjejar os sacerdotes, reis e líderes tribais, pois a lisonja foi parte da estratégia de desmobilização dentro da própria tradição de inconstantes filosofias em consonância com as instabilidades políticas dentro do próprio continente europeu. Lisonjejar um inimigo era a tentativa de desvirtuar o olhar de si para consigo retirando toda potência de conhecimento de si.

A lisonja é uma maneira de potencializar um gosto excessivo por si mesmo a ponto de, na melhor das acepções, distrair a quem se endereça um elogio, no exercício de si. O excesso de amor por si próprio e/ou o desgosto de si é terreno fértil para a lisonja, e foi dessa maneira que muitos líderes africanos estabeleceram laços com o sistema escravista internacional, comercializando seus iguais étnico-raciais para o sistema escravagista baseado em critérios raciais.

Aqueles que são atraídos pelos deleites que visam agradar a si mesmo estão propensos à lisonja, pois o maior interesse está em receber elogiosos galanteios, devido uma imagem construída de acordo com uma tendência momentânea da corriqueira vida cotidiana. Diante disso surge o exercício da lisonja, descrito por Foucault (2011) da seguinte maneira:

É nessa insuficiência de jamais se estar só consigo mesmo, é quando se tem desgosto ou demasiado apego a si, é nessa incapacidade de estar só, que então ocorrem o personagem do lisonjeador e os perigos da lisonja. Nessa não solidão, nessa incapacidade de estabelecer consigo uma relação plena, adequada, suficiente, o Outro intervém, preenchendo de alguma maneira essa lacuna, substituindo, ou melhor, suprimindo essa inadequação por um discurso; discurso que, justamente, não será o discurso de verdade pelo qual podemos estabelecer, cercar e encerrar nela própria a soberania que se exerce sobre si. O lisonjeador introduzirá um discurso que é um discurso estranho, que depende justamente do outro, dele o lisonjeador. E esse será um discurso mentiroso. Assim, pela insuficiência em que se encontra na sua relação consigo mesmo, quem é lisonjeado se acha sob dependência do lisonjeador, lisonjeador que é um outro, que pode então desaparecer, transformar sua lisonja em maldade, em cilada, etc. (FOUCAULT, 2011 p.339).

Contudo, o exercício da lisonja não pode ser considerado como efetivo em todos os casos, não se pode supor que todos os líderes escravizaram e comercializava sua população em troca de quinquilharias na qual acreditavam ter grande valor por estarem entregue a todos os ventos que lhe afetava o corpo e a alma. O processo de escravização de negros africanos foi hediondo, foi à imposição de grupos humanos sobre outros através do uso da força da máquina de guerra, mas não retirou o cuidado de si de todos os africanos.

Devir Negro, Musicalidade e Acontecimento: Improviso e (Re)Existência da Música Negra da Diáspora.

Apesar de inferiores belicamente e, também por isso, sujeitos a escravização, os africanos criaram diversas formas de resistência, uma delas foi à música. É óbvio que não tenho a pretensão de dizer quem inventou a música, pois compreendo que a música, bem como a filosofia, está num conjunto de acontecimentos no qual não se pode identificar como tendo um local de nascimento, ao contrário do que os defensores da filosofia grega costumam dizer, reivindicando o surgimento da filosofia como um milagre grego. A respeito disso concordo com Noguera (2011).

Uma leitura filosófica afroperspectivista sugere, por analogia, que a filosofia faz parte de um mesmo conjunto que a matemática, cultos espirituais e arquitetura. Com isso não seria adequado afirmar que nasce num determinado tempo, numa sociedade específica; mas considerar que a filosofia é uma atividade natural, intrínseca ao ser humano. Por exemplo, é comum afirmar que a religiosidade foi inventada por algum povo? Ou ainda, alguém sustentaria intelectualmente que a linguagem seria um “milagre” do povo W? Em outros termos, supor que a filosofia tenha nascido na Grécia equivale a classifica-la no conjunto de objetos que passam a existir a partir de um determinado desenvolvimento técnico das sociedades, como por exemplo: a bicicleta, o telefone, o computador. Porém, considerar a filosofia como uma atividade natural, o desejo humano de conhecer, o gosto pelo saber, a vontade humana de compreender o mundo e a si faz com que não seja plausível estabelecer um lugar de nascimento para a filosofia. Neste caso, a filosofia nasceu com o ser humano (NOGUERA, 2011, p.17).

Diante dessa afirmação reitero que não tenho nenhuma pretensão em falar sobre surgimento da música em nenhum centro, mas sim de dizer que estilos musicais carregam características específicas de povos específicos, isso lhes confere o título de compositores primeiros de determinados ritmos.

Dentre outros ritmos da diáspora negra temos o samba, o jazz e o blues como bons exemplos de músicas com características peculiares. Esses estilos musicais nasceram em diferentes lugares sob diferentes condições de vida das populações negras em diferentes momentos históricos, filosóficos, sociais e políticos. O que não se pode perder de vista é que são estilos musicais da afro-diáspora.

As condições impostas sobre o corpo negro (tortura física e psicológica) penetraram profundamente na subjetividade dos escravizados gerando tensões que se confluíam para linhas de fuga de um novo *devoir*, o *devoir* negro. O *devoir* é o movimento infinitesimal propiciado pela repetição e pela diferença. A repetição é a diferença em si, pois é o ciclo que não cessa de acontecer, aparentemente o mesmo, mas micro-multiforme, operados pelos intensos movimentos no plano de imanência.

Gilles Deleuze (2009) traz a concepção das “almas contemplativas” que são quaisquer instâncias do nosso corpo que contraem do mundo externo influências que contribuem para moldar a consciência. Aparentemente as almas contemplativas são estáticas e com funções meramente “técnicas” que servem para manter vivo um organismo que depende exclusivamente da mente para funcionar, mas Deleuze afirma: “Não nos contemplamos, mas só existimos contemplando, isto é, contraindo aquilo que procedemos” (Deleuze, 2009, p. 117).

Nesse sentido, cada elemento do nosso corpo contrai sons daquilo que está no ambiente externo, e toda contração vibra nessas almas contemplativas, mexendo com os sistemas nervosos, gerando diferentes tensões. As aquisições de sonoridades diversas que estão empreendidos nas relações cotidianas são geradoras de afeto, elas se transfiguram em alegrias, tristezas, angústias, ternura e etc. Por isso é correto afirmar que os castigos físicos, a lisonja e a caracterização estética dos negros africanos pelos brancos europeus produziram linhas de fugas musicais diferentes das produzidas no seio de uma sociedade que não era atravessada por forças tensionais em que se imprimiam essas características no trato do corpo e da alma.

No seio das várias sociedades submetidas à escravização se cultivavam festas e, por conseguinte, músicas que embalavam as comemorações específicas, sejam elas de cunho litúrgico ou não. Essa musicalidade não se esvai no processo de escravização e na tentativa de homogeneização de usos e gostos empreendidos pelo processo imperialista. Assim, todo aporte musical anterior ao processo de escravização precisaria ser reinscrito na dinamização híbrida para (re)existir.

Muitos negros se tornaram grandes músicos nesse período, aprendendo a ler partitura segundo sistema de notação musical instituído pela música ocidental europeia, como maneira de registrar sons (percebidos pelo sistema auditivo) através de notas e sistemas tonais com frequências definidas. Na assimilação dos contornos musicais ocidentais, o negro escravizado imprime marcas específicas, pois não seria possível simplesmente executar uma partitura tal como ela foi escrita, sem transferir para o instrumento o sentimento que a subjetividade produz na captação das composições de forças do ambiente, pelas almas contemplativas.

Nessa perspectiva, o *devoir* negro se inscreve a cada retorno de execução de partes específicas da peça executada, comportando improvisações no que se institui enquanto repetição dentro de um sistema que se pretende idêntico a cada *ritornelo*.

Lembrando que *ritornelo* é um sinal específico dentro da partitura que designa o retorno ao ponto inicial da peça quando se pretende repetir uma parte da música.

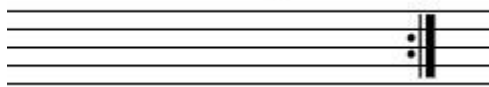


Figura 1 – Ritornelo

Se o corpo opera micro movimentos infinitesimais e a intensidade específica de cada momento, com suas contrações, dão a rítmica de cada execução, podemos dizer que a cada *ritornelo* o que está escrito não pode ser executado tal como “decalcado”.

Petrágia (2010) afirma que a intensidade conduz sempre as instruções da dinâmica musical e ela pode ser a afetação ou a tradução de sentimentos específicos, vejamos:

A intensidade (aquilo que comumente chamamos de “volume”) está diretamente relacionada à carga emocional de um som. O forte, o piano e todas as demais nuances de intensidade afetam diretamente nossos sentimentos, e fazem nossa alma expandir, e contrair em movimentos de extroversão e introspecção que vão, do brado heroico ao sussurro da confiança íntima (PETRAGLIA, 2010, p.25).

Nesse sentido, as dinâmicas específicas de uma peça musical podem estar escritas na partitura, mas a execução é parte daquilo que a alma do executor expressa. A peça musical executada por pessoas que estão afetadas por sentimentos específicos, sofrerão pulsações diferentes de acordo com a própria concentração do músico, que depende de vários fatores.

Interessante perceber que na dinâmica de composição musical o sentimento do artista é registrado no intuito de perpetuar um determinado momento da vida, mas que se dinamizará de formas diferentes a cada execução. É nessa perspectiva que podemos pensar em relação ao improviso da música negra, mas antes é sumamente importante apresentar um caráter específico da música negra, a síncope.

A síncope, em termos técnicos, significa o deslocamento da acentuação de tempos fortes para tempos fracos, isso implica na implantação de uma ligadura como ponto de aumento da duração de uma nota até que se chegue à nota posterior, essa duração também pode ser preenchida pela pausa, que dá ensejo ao silêncio. Segundo

Muniz Sodré (1988) a síncopa é uma característica utilizada na música negra e que pode viabilizar o contato com o sagrado, pois no aumento do soar de uma nota estendida ou uma pausa, o corpo negro preenche o espaço dançando.

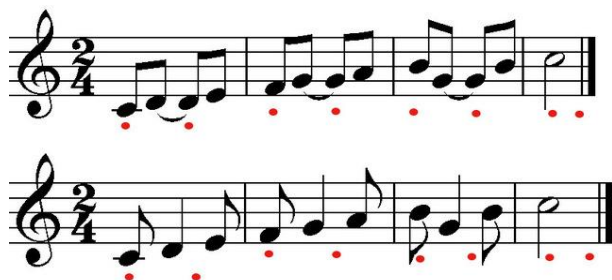


Figura 2 – Síncopa

O jazz é um estilo musical que chama bastante atenção pelo caráter improvisador na sua construção, um estilo musical carregado de especificidades africanizadas no híbrido da necessidade de (re)existência negra no “novo mundo”. Contudo, nem sempre essa resistência é algo mecânico ou intencional, muitas características são expressões espontâneas e não tem nenhuma intenção de produzir racionalidade ou sentido, somente são as execuções de sentimentos produzidos no âmago da alma, de almas que são atravessadas por acontecimentos que conduzem a alegrias e tristezas na cotidianidade.

É importante salientar que o negro se fez valer do sistema de notação musical tradicional para que também pudesse registrar sua memória, por isso coloquei a figura da síncopa em uma partitura para que o leitor compreendesse sua simbologia. A respeito disso Foucault (2011) afirma que a questão da técnica é imprescindível na construção da liberdade, pois a técnica é a possibilidade de aperfeiçoamento da vida.

Fazer da própria vida o objeto de uma *tékhné*, portanto da própria vida uma obra – obra que (como deve ser tudo o que é produzido por uma boa *tékhné*, uma *tékhné* razoável) seja bela e boa – implica necessariamente a liberdade e a escolha daquele que utiliza sua *tékhné*. Se a *tékhné* devesse ser um corpus de regras às quais seria preciso submeter-se de ponta a ponta, minuto a minuto, instante a instante, se nela houvesse precisamente essa liberdade do sujeito, fazendo sua *tékhné* em função de seu objetivo, do desejo, de sua vontade de fazer uma obra bela, não haveria aperfeiçoamento da vida (FOUCAULT, 2011 p.380-381).



Se há uma técnica de mensuração e registro de uma memória na notação musical, ela deve ser produtora de diferença. Não se pode pensar a notação musical como algo aprisionador, como algo que deve ser executado tal como foi escrito. A lei geral da simbologia da notação musical é somente registro, mas registro que o negro subverteu ao longo da história com diferentes linhas melódicas que se dinamizam a cada momento na execução de uma peça através da absorção da composição de forças que produzem subjetividades e que tangenciam o corpo negro e que, com efeito, se externalizam em intensidades de diferentes formas e texturas, seja por via da síncopa ou do improviso jazzístico.

Se a repetição é possível, é por ser mais da ordem do milagre que da lei. Ela é contra a lei: contra a forma semelhante e o conteúdo equivalente da lei. Se a repetição pode ser encontrada, mesmo na natureza, é em nome de uma potência que se afirma contra a lei, que trabalha sob as leis, talvez superior às leis. Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, uma notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito em nome de uma realidade mais profunda e mais artística (DELEUZE, 2009 p.21).

Ao tomar como consideração que a repetição está contra a lei e contra as generalidades, existe a possibilidade de evidenciar o jazz como o ritmo de maior produção de repetição. Tendo em vista que o negro foi compelido a improvisar diante de um sistema, o jazz é uma metáfora para a vida do negro estadunidense, bem como o samba para o negro africano no Brasil, a rumba no Caribe, e daí por diante.

O improviso no jazz não pode receber uma caracterização completamente aberta, não se improvisa do nada. Diante dessa afirmação é importante pensar metaforicamente, ou seja, se na vida alguém improvisa diante de uma situação que possibilita linhas de fuga devido à própria condição de composições cíclicas da vida, na música não seria diferente, pois há formalidades escritas na partitura que dão a tônica da lei, o campo de possibilidades da teoria musical também apresenta uma gama de técnicas a ser acessada

no momento do improviso. Dentro de um campo estrito não se improvisa do nada, mas sim de acordo com o equipamento que se dispõe.

Nesse sentido, o improviso não é uma lei, mas produção de diferença dentro do que se institui enquanto tal. Por isso o jazz subverte sistemas tonais, modulando e imprimindo compassos compostos, ou seja, alterando sempre as pulsações no desenrolar das composições, possibilitando compassos ímpares e figuras menos encontradas em outros estilos musicais.

Cabe observar que no reduto do Jazz, a cidade de Nova Orleans, no período da década de 1910, a efervescência do jazz se voltava para as grandes orquestras. Havia também as orquestras mais tradicionais que acompanhavam funerais e tocavam em festejos abertos em via pública. Nos dois casos os improvisos ainda se articulavam dentro de uma linha melódica sem subvertê-las radicalmente, fazendo com que a harmonia de base não precisasse modular em virtude dos improvisos, que eram empreendidos, sobretudo, nas *brass bands*, que são bandas com uma maioria de instrumentos de sopro.

O improviso no jazz toma maiores vultos depois dos anos de 1920, quando, em plena lei seca nos EUA, músicos negros de talento ímpar nos seus respectivos instrumentos migravam de Nova Orleans em busca de melhores condições de vida em Chicago. Lá, se encontravam depois do trabalho para extravasar suas emoções em clubes de jazz onde poderiam tocar livremente. A propósito Ralph Denyer afirma que:

Após o trabalho de rotina (geralmente até meia-noite), durante o qual tinham que seguir os padrões rígidos definidos pelos chefes de conjuntos e orquestras, muitos músicos costumavam reunir-se para tocar mais livremente, de modo informal e espontâneo. Nessas sessões de jam (das iniciais jazz after midnight, isto é, jazz após a meia-noite) ocorriam autênticos “duelos” entre os músicos, cada qual procurando exhibir aos demais sua competência técnica e, sobretudo, sua criatividade. A jam session original, foi, assim, uma das vias pelas quais o improviso jazzístico começou a escapar dos limites da mera ornamentação melódica para ganhar voo mais livre (DENYER, 1983 p.255).

Mais tarde, outras formas de expressão jazzística se amplificaram em diversos estados estadunidenses, pois com o recrudescimento essencial da técnica jazzística se foi possível criar outras possibilidades de vazão sonora. As composições de forças que

atravessavam o corpo negro também tinham novos elementos, pois o decurso da história estadunidense é composto por diversos movimentos racistas, expressivos de efervescências políticas específicas e localizadas que tonificam a produção de subjetividade negra.

Muitos gênios do jazz contemporâneo surgiram nas jam sessions, sobretudo no movimento Bebop. No seio desse movimento, o jazz estadunidense influencia diversos movimentos musicais, sobretudo as expressões de origem da diáspora negra. O bebop imprime como marca fundamental algumas variações harmônicas de maiores complicações de entendimento, o que torna o improvisado mais complicado, pois requer um estudo mais apurado da técnica jazzística aliada as possibilidades de hibridizar timbres, campos harmônicos, intensidades e etc., mas, no entanto, não deixa de perder a expressividade negra em *devir*.

Dentro dessa perspectiva, se torna imprescindível pontuar o registro da memória que a diáspora conserva através da música. Aquilo que está por acontecer é o campo sedutor da imaginação, e o presente é breve, mas a memória do que passou é o acontecimento do que já não se configura mais do mesmo modo, ou seja, a música negra é o registro de uma memória que nunca se apagará, mas que produz um *devir* negro, de continuidade histórica que produz repetição e diferença. Tudo gira em torno do privilégio do exercício da memória, exercício da memória que é aquilo que nos permite apreender a forma da realidade de que não podemos ser despossuídos, na medida mesmo em que ela já foi. O real, o que já foi, está ainda a nossa disposição pela memória. Ou, digamos ainda, a memória é o modo de ser daquilo que não é mais. Nessa medida, portanto, ela permite uma soberania efetiva sobre nós mesmo (FOUCAULT, 2011 p.420).

O instrumentista negro que toca jazz precisa se ocupar com técnicas específicas para aprimorar sua execução e composição, mas precisa fazer isso de modo a não perder sua espontaneidade primeira. A maioria dos músicos de jazz de outrora estudaram música (quando estudaram) depois que já dominavam a prática instrumental, isso possibilitou um avanço enorme na transposição de um sentimento específico para a execução instrumental e para as gravações. Vejamos o que guitarrista de jazz estadunidense George Benson declara em entrevista.

“Eu gastei um bocado de tempo ensinando a mim mesmo teoria e harmonia, até me sentir livre para me expressar no instrumento. Eu aprendi quais os acordes relativos e substitutos que podem ser tocados

sobre a tônica de um acorde, como E menor em relação a G, e por aí afora. Também acumulei todo esse conhecimento porque tudo o que fiz durante dez anos foi tocar jazz, todos os dias” (DENYER, 1983 p.223).

George Benson provavelmente não se sentia livre para se expressar devido às exigências técnicas do meio jazzístico de sua época, pois muitos músicos negros, apesar de grandes improvisadores, faziam questão que houvesse um refinamento técnico para fazer do jazz uma sublime arte. O trompetista Gizzy Gillespie e pianista Thelonius Monk chegavam a criar variações harmônicas mais complexas para executar juntos e eliminar da jam session músicos “sem talento” e que não conseguissem improvisar em cima dessas variações e dos compassos quebrados (DENYER, 1983).

Evidente que diversos músicos negros precisavam se equipar de diferentes técnicas musicais como um cuidado de si dentro daquilo que se propuseram a fazer, música. Era preciso se expressar no instrumento, mas também garantir a permanência da música negra como (re)existência ancestral dentro do sistema geral, que sempre foi racista. Isso leva diversos músicos negros a terem dificuldade no cenário musical, pois quando expressavam suas angústias através de outros meios fora da música eram hostilizados. Caso do baixista Charles Mingus, grande defensor dos direitos civis dos negros, chegou a declarar que se fosse um homem branco ou tivesse nascido em outro país não precisaria esperar mais de trinta anos para expressar suas ideias devido à contundência com que leva a vida³.

No caso do guitarrista Jimi Hendrix a desestabilização do cuidado de si veio na lisonjeira relação com o público, pois exigiam do músico a repetição de atitudes performáticas, mesmo sem o desejo dele. Isso dificultou a carreira de Hendrix no que diz respeito ao recolhimento para as gravações, pois cada vez mais o público exigia que ele se apresentasse ao vivo e performaticamente, caso contrário a crítica veiculava informações de que o cantor estava melancólico e por isso não extravasava a mesma alegria típica dos concertos do músico.

Quando Jimi Hendrix funda seu estúdio em Nova York, o Elétric Ladyland, já pensava muito mais em termos de gravação do que em shows, talvez como uma forma de fugir temporariamente da lisonja do público, se dedicando muito mais ao cuidado de si e ao aperfeiçoamento de técnicas musicais que ampliaria seu arcabouço de possibilidades na execução e composição de novas canções. Jimi Hendrix era um

grande improvisador, mas sabia que não bastava improvisar sem um cimento harmônico que o inspirasse e fizesse viajar na subjetividade de sua alma. Pouco antes de morrer Hendrix declara:

“O que mais me irritava é que as pessoas exigiam muitos macetes visuais de mim. Se eu não fazia isso achavam que eu estava melancólico – mas eu só posso fazer esse tipo de coisa quando estou realmente a fim. Eu queria que a música chegasse às pessoas, de forma que elas pudessem apenas se recostar, fechar os olhos e saber exatamente o que está acontecendo, sem dar atenção ao que estamos fazendo no palco. Acho que sou melhor guitarrista do que antes. Aprendi muito” (DENYER, 1983 p.84).

Importante lembrar que as técnicas de gravação da contemporaneidade se sofisticaram e se tornaram acessíveis bem recentemente, e que no início da diáspora não havia gravações, a percepção de duração subjetiva do tempo de cada música se fazia na presentificação da execução. Hoje, quando ouvimos um solo de guitarra em uma gravação, temos a compreensão de que ele não é percebido na mesma extensão de tempo a cada vez que o reproduzimos em um aparelho de som, mesmo havendo uma duração de tempo determinada, que é a duração do próprio solo na quantificação comum da métrica do tempo. Não ouvimos o mesmo solo da mesma maneira toda vez, mas as notas de uma gravação são sempre as mesmas tocadas numa mesma intensidade, que ficou no tempo passado, mas nem por isso deixam de suscitar diferentes tensões corporais, presentes em nós, criando fantasias de percepções temporais da consciência na dimensão da temporalidade de execução de cada parte que compõe o seu todo.

A percepção de uma coisa tem uma duração mutável, mas essa duração é um lapso de tempo que muitas vezes nos dão a ilusão de imutabilidade daquilo que estamos percebendo. Essas percepções são sempre colocadas para traz, fazem temporalmente parte do passado. Quando afirmamos que não ouvimos um solo de um instrumento musical da mesma maneira todas às vezes é porque as partes desse solo foram lançadas para um passado na percepção e na sucessão de tempos e sequências que se encadeiam (HUSSERL, 1994).

É dessa forma que se descreve a presentificação das situações sobrepostas, presente e passado se unem em situações onde o tempo não aparece como substância e

sim como a própria subjetividade da consciência. Passado e presente se encontram no mesmo plano dos acontecimentos onde a percepção está posta em torno da duração. Portanto, o *devir* negro está em incessável acontecimento na (re)existência da ancestralidade diaspórica no plano de imanência. Essa composição de forças atravessa o corpo negro de modo a tonificar subjetividades marcadas pela repetição e pela diferença, e a música se torna um dos principais vetores de produção de conhecimento, pois é a vazão de toda carga subjetiva produzida no âmago da alma negra.

Considerações Finais

A diáspora africana não foi um evento espontâneo no qual o negro africano deixou suas terras para habitar outros continentes. Ao contrário, a ganância de povos europeus, com o sonho do império, obrigou milhares de homens, mulheres, crianças e idosos, a se curvarem diante do poder bélico e trabalhar em prol do enriquecimento material e filosófico desses povos.

A barbaridade da escravização do continente africano, e depois a expansão imperialista para outros continentes, imprimiu no corpo negro uma subjetividade específica que nunca mais tornará a ser a mesma de antes da diáspora, pois o legado de teorias que inferiorizam os negros em relação aos brancos perdura até a atualidade, e nunca se apagará das páginas mais bizarras da história da humanidade.

Nesse sentido, a carga de subjetividade que se massifica a fim de enquadrar a população negra em estereótipos e previsibilidades, se conjuga com o cosmo numa composição de forças que pairam no ar, conduzindo a apreensão específica de sentidos que são produzidos em torno do mistério e da desconfiança em relação ao corpo negro. Essas apreensões são geradoras de indizíveis e inapreensíveis, mas perceptíveis pelas diferenças e intensidades quando são externadas.

Por esse motivo, os acontecimentos das relações cotidianas produzem no corpo negro movimentos específicos que se amplificam como improvisação dentro daquilo que se institui como cíclico no mundo, ou seja, o improvisado é a espontaneidade da alma dentro de um arcabouço conceitual que também está em movimento, mas que se apresenta com mudanças quase imperceptíveis.

A música negra diaspórica é a espontaneidade do improvisado do espírito negro que se dinamiza nas relações cotidianas, é a (re)existência do acontecimento ancestral em *devir*. Na formalização de maneiras específicas dentro da notação musical, se

buscou registrar o legado ancestral para que se traduza a possibilidade de (re)construção da memória negra na diáspora.

As formas musicais mais constantes nas músicas negras permitem o contato temporal na atemporalidade em que se pode executar, ou seja, se temos na síncope uma figura específica recorrente nas músicas negras diáspóricas, é porque podemos fazer uma viagem histórica de contato da sua construção e de duração específica da nota, conduzindo ao sentimento suscitado na execução que subverte o tempo de acordo com a intensidade impressa na composição de forças que afeta o músico nesse contato.

A música negra se institui na forma de *parrhesía*, pois é o espírito se expressando sem lisonja, é o franco falar da alma, é a produção de subjetividade através do campo de forças atuantes sobre o corpo negro. Essa produção também se pulveriza no cosmo como dissonante na tensão do campo vibratório das forças atuantes sobre a subjetividade negra, pavimentando caminhos e saberes com uma miríade de possibilidades de linhas de fuga.

Portanto, busquei ao longo desse texto expressar algumas possibilidades para pensar a construção da musicalidade negra como forma espontânea de expressão de subjetividades produzidas de acordo com a absorção da composição de forças criadas após a diáspora, em consonância com a produção de sentidos que o ocidente imprimiu sobre o corpo negro. A música é uma possibilidade de produção de conhecimentos que fortifica outros campos de saberes, é um campo amplo de saberes, agrupado entre a técnica e a espontaneidade.

Referências Bibliográficas

- BRASIL. **Lei nº. 10.639**, de 9 de Janeiro de 2003. D.O.U. de 10/01/2003.
- BRASIL. Ministério da Educação. Diretrizes Curriculares Nacionais Para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura afro-brasileira e Africana. **Parecer CNE /CP 3 / 2004**, de 10 de março de 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Graal, 2009.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DENYER, Ralph. **Toque: Curso Completo de Violão e Guitarra**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora Ltda., 1983.
- FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- HUSSERL, Edmund. **Lições Para Uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo**. Tradução, Introdução e Notas de Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1994.
- MOORE, Carlos. **Racismo e Sociedade: Novas Bases Epistemológicas para Entender o Racismo**. Belo Horizonte: Mazza, 2009.
- NOGUERA, Renato. **Denegrindo a Filosofia: o pensamento como coreografia**. Griot, v. 4 n.2, p.1-19. Dezembro. 2011.
- RAMOSE, Mogobe. Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana. **Ensaio Filosóficos**, Volume IV – Outubro/2011.
- SODRÉ, Muniz. **Samba o Dono do Corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1989.
- VASCONCELLOS, Jorge. **A Ontologia do Devir de Deleuze**. Kalagatos: Revista do Mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE. Fortaleza, v.2 n.4, Verão 2005, p.137-167.
- PETRAGILA, Marcelo S. **A Música e Sua Relação com o Ser Humano**. Botucatu/SP: OuvirAtivo, 2010.