



CONTRIBUIÇÃO DA CULTURA AFRO-AMERICANA À FILOSOFIA

CONTRIBUTION OF AFRICAN-AMERICAN CULTURE TO PHILOSOPHY

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/198431781632020010>

Christian Béthune

Université de Saint-Étienne

christianbethune@aol.com | [ORCID](#)

RESUMO

As músicas provenientes do campo jazzístico contagiaram a cultura mundial. Contudo, de forma excepcional, a cultura afro-americana se construiu do ponto de vista da história dos vencidos. Essa “apoteose dos vencidos” requer uma reconsideração de nossa ontologia da arte. De fato, o autor das músicas do campo jazzístico desaparece em benefício da tradição e a invenção se articula sobre a imitação. Mas, por meio da invocação (*tropo*) da “chamada e resposta”, o indivíduo se encontra absorvido no coletivo: é a fronteira entre criação e contemplação que parece perder sua pertinência. Todavia, por trás deste questionamento da ontologia da arte, existe toda a dialética sujeito/objeto através da qual se articula uma filosofia ocidental. Certamente, não se trata mais de um sujeito que cria (autor) ou que contempla (espectador) uma obra. A obra como um objeto colocado face à consciência de um sujeito se reabsorve em um momento participativo, a consciência não é mais consciência *de*, nem consciência *para* alguma coisa, mas consciência *com* um mundo que se constrói.

Palavras chaves: Jazz. Ontologia da arte. Tradição. Criação. Participação.

ABSTRACT

The songs stemming from the jazz field rubbed off on the world culture. However, in an exceptional way, the African-American culture was built from the point of view of the defeated. That "apotheosis of the defeated" requires some reconsideration from our ontology of art. In fact, the composer of jazz style songs vanishes for the benefit of tradition, and invention is articulated on imitation. However, by the invocation (*trope*) of the "call and answer" form, the individual finds him or herself absorbed within the collective: it is the border between creation and contemplation, which seems to lose its relevance. However, behind this questioning of the ontology of art, there is the entire subject-object dialectic, by which a western philosophy is articulated. It is certainly no longer about a subject who creates (author) or one (viewer) that contemplates a work. The work, as an object that is placed in the face of a subject's consciousness, is reabsorbed in a participative moment, consciousness ceases to be consciousness *of* or consciousness *toward* something and becomes consciousness *with* a world that is being built.

Keywords: Jazz field. Ontology of art. Tradition. Creation. Participation.



1 INTRODUÇÃO

“O jazz – afirma com razão Pascale Cohen – propõe desafios ontológicos e conduz a uma visão de homem” (COHEN-AVENEL, 2011, p. 85). Para além da busca de novas distrações e de prazeres inéditos – após os momentos sombrios da Grande Guerra – e por trás das extravagâncias sonoras que alguns queriam ouvir enquanto “*hot music*”, ou da urgência rítmica que o jazz nos faz sentir imperiosamente - esta dimensão, ao mesmo tempo ontológica e existencial, que o campo jazzístico trabalha em profundidade - foi sem dúvida implicitamente percebida desde suas primeiras manifestações. Sem premeditação, sem projeto teórico declarado, o jazz, subjacente a sua aparente leveza, nos conduz implicitamente a valores fundamentais – ou seja, filosóficos – o que explica em parte porque sua emergência sobre o cenário ocidental suscitou, em um primeiro momento, polêmicas e tensões. A cultura afro-americana, considerando sua gênese - ao mesmo tempo, dolorosa e paradoxal - e sua situação particular no seio de nossa própria cultura ocidental – que, por força das circunstâncias, passou a dela fazer parte - engaja-nos a nos descentrar filosoficamente. De fato, como sugere *LeRoi Jones* (Amiri Baraka), o universalismo reivindicado pela filosofia desde os gregos poderia ser uma questão de ponto de vista, de modo que não seria incongruente a ideia de que “o pensamento ocidental pudesse ser exótico, se nós o víssemos de um outro ponto de vista” (JONES, 1963, p. 20). Portanto, parece concebível pensar que as expressões advindas dos campos jazzísticos nos fornecem exatamente esse “outro ponto de vista”. Todavia, o que parece fundamental é que esse descentramento, ao se impor como abertura segundo uma nova perspectiva, permanece igualmente situado no interior do que se define como “Ocidente”. O campo jazzístico, em toda a variedade de expressões que ele pode originar, permanece de fato uma produção inesperada



da cultura ocidental, isso porque ele se impõe, ao mesmo tempo, como revelador de algo impensado pelo Ocidente e como um espelho onde é possível contemplar nossa própria alteridade. Isso é o que poderíamos chamar de dimensão crítica do campo jazzístico, que significa, neste caso, capaz de discriminar alguns elementos que permaneciam indistintos até então. Esse escopo crítico só pode operar na medida em que o campo jazzístico encontra-se em descompasso com certos objetivos próprios do Ocidente, mantendo-se consubstancialmente presente no que o Ocidente precisava compreender para existir. Nessas condições, o campo jazzístico teria o valor de um crivo, que permite reconsiderar o que no Ocidente foi constituído pela filosofia. Não se trata, portanto, de saber o que uma improvável filosofia do campo jazzístico seria, mas de levantar a questão: “O que o jazz traz à filosofia?”. Ou mais precisamente: “Que nova perspectiva filosófica é aberta pelo campo jazzístico?”.

2 O JAZZ: UM MOMENTO MESSIÂNICO DA CULTURA OCIDENTAL

A diferença essencial introduzida pelo conjunto de expressões originárias do campo jazzístico, é que, em uma das raras vezes na história mundial, o ponto de vista dos vencidos, juntamente com esses últimos, far-se-ão ouvir. A cultura afro-americana teria sido gerada por uma linhagem de seres humanos, que Walter Benjamin inseriria, sem dúvida alguma, entre os vencidos da história. De fato, segundo o autor das famosas “teses sobre o conceito de história”, é geralmente através dos vencedores que as tradições são formadas e os bens culturais são transmitidos.

Aqueles que reinam em um determinado momento são os herdeiros de todos os vencedores do passado. A identificação afetiva com os vencedores ocorre, portanto, sempre, em proveito daqueles que, em cada momento, detêm o poder [...] Todos aqueles que, até hoje, saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal, que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima daqueles que jazem por terra. Os despojos, como sempre de costume, são conduzidos no cortejo triunfante. Chamam-na bens culturais [...] Sua existência não

se deve apenas ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas, também, da privação anônima de seus contemporâneos. Porque não há um testemunho da cultura que não seja ao mesmo tempo um testemunho da barbárie. Essa barbárie inerente aos bens culturais afeta igualmente o processo pelo qual eles são transmitidos (BENJAMIN, 2000, p.432-433).¹

Contudo, de maneira inesperada, os afro-americanos vão afastar esta fatalidade e tomar, a seu modo, a história a contrapelo, pois, com as expressões originárias do campo jazzístico, os papéis se invertem. Pela primeira vez, são as vítimas da história, os africanos traficados, escravizados e em seguida seus descendentes submetidos às perseguições, às discriminações raciais e à segregação que, de maneira inesperada, vão se afirmar como os autênticos fundadores de uma cultura norte-americana original. Impondo-se como elemento dinâmico desta cultura recém-nascida, os afro-americanos vão popularizar sua(s) forma(s) de expressão (ões) em uma escala “cosmopolítica”². Querendo ou não, e contra todas as expectativas, o jazz terá soado como uma forma de tomada de poder cultural pela diáspora de pessoas reduzidas à escravidão, que pareciam condenados ao desprezo ou à indiferença.

As expressões originadas do campo jazzístico estão assim, sem dúvida, entre as únicas formas culturais que permitiram aos vencidos da história preservar a sua humanidade. Isso se deu por meio de um processo que tinha como objetivo lhes subtrair essa mesma humanidade e, desse modo, têm conseguido impor ao mundo a cultura que construíram a partir das condições de sua própria opressão. Lembremos simplesmente como os cantos de trabalho (*Work songs*) destinados a melhorar a produtividade dos escravos permitiram que esses últimos conquistassem

¹ A tradução em português deste trecho da tese VII, das Teses sobre o conceito de história, foi em parte traduzida com base nesta tradução francesa e em parte na tradução brasileira do livro de Michel Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de História’*. São Paulo : Boitempo Editorial, 2005, p. 70.

² É importante não confundir este termo com o de « mundialização » e lhe conferir todo o seu impacto kantiano. Cf. BÉTHUNE, 2019, capítulo 4. Um dos erros de Theodor W. Adorno sobre o jazz foi de não ter sabido distinguir o cosmopolitismo da mundialização do jazz.



a consciência coletiva de uma humanidade estética da qual pretendiam excluí-los. (BÉTHUNE, 2019).

É preciso notar que, desde o início, os afro-americanos se mostraram sensíveis à originalidade dessa dimensão inédita e desconcertante de sua cultura e que eles assumiram coletivamente a ideia de uma identificação triunfal aos vencidos da história, sobretudo na reinterpretação do evangelho:

Escutem os primeiros *spirituals*, vocês não ouvirão apenas soluços patéticos, vocês ouvirão o infortúnio infeliz... Escutando esses *spirituals* do tempo da escravidão, nos damos conta que os negros estavam em busca de um salvador. E para os negros, não apenas segundo uma concepção cristã tradicional, Jesus era um homem que havia perdido e que se transformou em um herói. Jesus foi morto e, contudo, ele voltou. Foi então importante para os negros, Jesus era um homem com o qual eles podiam se identificar (...). Os negros se identificavam com todos os vencidos, mas a grande diferença é que Jesus foi um perdedor que venceu (ROACH, 1975, p.21).

É por isso que a emergência do jazz pertence a um desses momentos privilegiados da história que Walter Benjamin qualificaria de “messiânica”. Através da cultura que eles conseguiram estabelecer, os afro-americanos de fato deram uma consistência ao oxímoro de uma “apoteose dos vencidos” e tornaram fértil o dispositivo que deveria depreciá-los. Daí esta fórmula, aparentemente paradoxal, de Max Roach:

Eu tento pensar o racismo como um horror cuja sorte se chama Louis Armstrong, Bessie Smith, Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, Charlie Parker... Esses criadores são produtos do racismo (ROACH, 1994, p. 16).

É preciso notar que os afro-americanos desde cedo, ainda que submetidos a condições adversas, foram sensíveis a esta dimensão inédita e paradoxal da cultura, que eles estavam elaborando sem o conhecimento de seus chamados senhores. Desde as origens, os africanos traficados tinham de fato assumido a ideia de uma identificação triunfal com os vencidos da história; essa ideia messiânica constitui o



fundamento do processo de aculturação dos escravos. Os afroamericanos deram assim corpo à utopia, pela riqueza e originalidade contagiante da cultura que eles desenvolveram.

Como forma de se conferir um lugar de destaque às possíveis contribuições do jazz para a cultura, buscou-se, na maioria das vezes, interpretar o jazz por meio de uma análise das relações entre o jazz e a música erudita³ ocidental: alguns identificaram no jazz uma espontaneidade e uma energia libertadora, outros – como Adorno – denunciaram uma lamentável “regressão da audição”. Enfim, alguns – como foi o caso de Debussy⁴, de Ansermet ou de Darihus Millaud – depois de tentarem uma incursão tímida no interior do campo jazzístico, rapidamente voltaram atrás. Situadas aparentemente sobre o plano musical, essas polêmicas, muitas vezes intensas, permitiram discernir apenas a ponta de um iceberg, cuja parte submersa se revelava de fato ser de natureza filosófica.

Para o Ocidente, o século XX testemunhou dois questionamentos importantes nos campos da música erudita e da filosofia. Na música, o sistema tonal atesta uma verdadeira falta de arejamento. Ao permanecer dentro dos limites da tonalidade, é cada vez mais difícil para os compositores inovarem e a escrita musical, apesar de algumas extravagâncias, está fadada à repetição. No que concerne à filosofia, o que poderíamos chamar de regressão infinita husserliana da intencionalidade parece encontrar seu ponto final na filosofia da consciência centrada em torno do “eu penso”; apesar dos esforços teóricos mobilizados, a fenomenologia husserliana não consegue se livrar da subjetividade; ela permanece explicitamente como uma extensão do cartesianismo. De certa maneira, esses dois constrangimentos possuem uma relação entre si. Para o músico, queira ou não, o problema é colocado em termos de subjetividade criativa: como executar uma obra original – ou seja, como ser *autor* – deslocando-se para o interior de um contexto expressivo em que

³ N do T : No original : “musique savante”, uma tradução literal seria “música sábia”.

⁴ O fato que Debussy se divertiu ao evocar o *ragtime* ou o *cake walk* demonstra a influência de um campo jazzístico antes do nascimento do jazz propriamente dito. Sobre a utilização do *cake walk* e do *ragtime* em Debussy, cf. BENJAMIN, Lassauzet, 2019.



todos os pontos parecem, de uma forma ou de outra, já estarem ligados entre si? Para os compositores do século XX, escrever uma música segundo as regras seculares da tonalidade, mesmo ampliadas, é como embaralhar as mesmas cartas sabotadas de um baralho usado; um ou dois coringas adicionados ao pacote não permitem uma transformação fundamental. Segundo a ideologia da criação artística, produzir uma obra original e criar uma música, não é redistribuir pela milésima vez as cartas de um jogo viciado, mas conseguir implementar um novo jogo; um jogo que utilizará regras inéditas e permitirá repensar a música. A exigência que formula a necessidade de ser reconhecido como *autor* é não se passar por um manipulador hábil⁵. Assim como o sujeito, segundo a filosofia ocidental, se define como um indivíduo que deve responder pelos seus atos, segundo a ontologia da arte implementada pelo Ocidente, o artista, e somente ele, deve responder por sua obra. A filosofia se estabeleceu como um discurso responsável por construir e por aprofundar a relação sujeito/objeto. Neste sentido, filosofar volta a ser descrever e analisar as modalidades pelas quais um sujeito se posiciona frente a um objeto, e a dialética se impõe como o processo pelo qual o filósofo deve estabelecer uma dicotomia entre o que Walter Benjamin chama de “as duas entidades metafísicas” do sujeito e do objeto. Refletindo, desde 1917-1918, *Sobre o programa da filosofia do porvir*, Walter Benjamin propõe-se a encontrar “um espaço totalmente neutro com relação aos conceitos estabelecidos de sujeito e de objeto”⁶. Para se manifestar como autor e se inserir em um processo original de criação, o músico erudito não pode se contentar em organizar um mundo tonal, cujos lugares já teríamos percorrido em sua maior parte. É uma questão de racionalizar⁷ o musical para

⁵ É um pouco da crítica que Adorno faz à Stravinsky.

⁶ “A tarefa futura da teoria do conhecimento é encontrar um espaço totalmente neutro para o conhecimento com relação aos conceitos estabelecidos de sujeito e objeto; dito de outra forma, descobrir o espaço autônomo e originária do conhecimento, em que o conceito não define mais de nenhuma maneira a relação entre duas entidades metafísicas.”(BENJAMIN, Walter, 2000, p. 187).

⁷N do T : No original “*arraisonner*”. Esta é a forma como os tradutores franceses traduziram o verbo “*gestell*” em Heidegger. Em francês, a palavra possui dois significados, o primeiro é o verbo relativo ao ato de obrigar um navio a parar, geralmente para controlar a sua carga, o segundo, como foi traduzido aqui, significa racionalizar.



afirmar sua autoridade⁸: o serialismo introduzido por Schönberg e aprofundado por outros será um desses instrumentos de racionalização. Trata-se, portanto, de pensar a música em termos de estrutura e garantir que “essas estruturas se submetam aos princípios da lógica formal” (BOULEZ, 1963, p. 31). Parte da música erudita do século XX será contruída com o intuito de produzir uma dissociação do sentir e do ouvir. Mas essa vontade de separar os afetos, de afastar as emoções, de ir além das injunções da memória, de se preservar das modas e opiniões etc, em nome de uma objetividade universal do ato criativo, não se verifica com o objetivo de descartar o sujeito, ela significa, antes de tudo, concebê-lo na pureza ilusória de um “eu penso” livre de seus preconceitos, de um “eu penso” transcendental e incipiente, definido como poder de estrutura e capaz de colocar um objeto original livre de qualquer engajamento mundano anterior. Não é incongruente pensar que o surgimento do jazz tenha contribuído para fortalecer esse desejo de racionalizar o musical.

3 COMUNIDADE MIMÉTICA E MÚSICOS AO TRABALHO

Apesar do entusiasmo imediatamente suscitado pelo jazz, entender o que o campo do jazz significava não foi fácil para o pensamento ocidental, o que explica, à exceção de algumas reações epidérmicas, a relutância dos filósofos em relação a essa nova forma de expressão.

A ontologia da obra de arte foi constituída a partir de uma dialética do sujeito e do objeto. Contrariamente ao homem comum, o artista não é simplesmente um sujeito que coloca em face de si um mundo, objeto de ação, mas um sujeito capaz de preencher com seus próprios objetos o mundo do qual pretende ser o criador. Como tal, o artista – e somente ele – é obrigado a responder pela coerência, riqueza e originalidade do mundo criado sob sua autoridade; nas palavras de Nelson Goodman, as obras de arte se impõem como “maneiras de criar mundos”, dos quais

⁸ N do T: Aqui o autor faz um jogo com as palavras autoridade e autoria.



os artistas são os autores. Mas, além disso, os mundos assim criados, diferentemente dos universos tecnológicos, não visam um objetivo útil ou até agradável, mas estão condenados a uma “finalidade sem fim” perfeitamente desinteressada.

Em razão de sua situação particular, os afro-americanos tiveram que considerar a afirmação de sua humanidade estética sobre outras bases. Não apenas sua individualidade como sujeito não foi reconhecida, mas a obrigação das tarefas que lhe foram impostas os impediram de se dedicar a uma atividade desinteressada, dedicada a essa finalidade sem fim, da qual procede nossa ontologia da arte.

Sabemos que, no universo do sistema de *plantation*, a música, o canto e a dança encontravam-se intimamente envolvidos em todos os aspectos da vida do escravo. Do mesmo modo que o senhor obviamente esperava que seus escravos trabalhassem e produzissem o máximo de bens negociáveis ou de serviços, ele não se espantava que eles cantassem, dançassem e tocassem músicas.

Esperávamos músicas tanto quanto trabalho da parte dos escravos. Não gostávamos de um escravo silencioso. “Faça barulho! Faça barulho!” e “Ao trabalho!” eram as palavras que os escravos ouviam se permanecessem calados [...] Geralmente ouvíamos quase toda hora cantos entre os membros de uma equipe. Era uma maneira de dizer ao supervisor (*overseer*) à distância, onde eles estavam e o que estavam fazendo (DOUGLAS, 1892, p.61).

Para o senhor, como para todos aqueles que eram responsáveis por gerir o trabalho dos escravos e de supervisionar suas condutas (*intendentes, supervisores, motoristas, etc.*), um indivíduo, uma equipe, uma assembleia (profana ou religiosa) que não cantasse, não dançasse e nem tocasse, despertava imediatamente suspeitas e era invariavelmente percebida como uma ameaça. Para o senhor, o silêncio e a imobilidade eram considerados como uma insolência ou mesmo como início de uma rebelião. Assim música, canto e dança constituíam antes de tudo uma



injunção e faziam parte diretamente da economia política da Instituição Particular⁹. Como os escravos, convocados a cantar, dançar e tocar, conseguiram transformar uma medida coercitiva em um espaço de liberdade? Tentar responder a essa pergunta é levantar um problema que toca na própria essência da expressão afro-americana.

A injunção da música e da dança começa desde o embarcamento no navio negreiro. Quando fazia bom tempo e para permitir que a tripulação limpasse o porão onde os prisioneiros se amontoavam mais de dezesseis horas por dia, os escravos eram trazidos para o convés superior, geralmente acorrentados dois a dois. Com o objetivo notadamente de exercitar essa carga humana, os cativos eram obrigados a dançar, a cantar e a tocar. Por vezes, os capitães embarcavam, com esta finalidade, alguns instrumentos africanos, frequentemente os traficantes de escravos deixavam os cativos, e sobretudo os seus cativos, trazerem um instrumento. Não apenas esses gestos forçados destinavam-se a manter a forma física dos escravos, mas havia o intuito de lhes dar sustentação moral e impedi-los de se afundarem na neurastenia ou demência e de cederem às tendências suicidas. Os teimosos que se recusavam a se mexer, que guardavam o silêncio ou que entoavam cantos considerados deprimentes eram severamente punidos.

Os africanos eram obrigados a dançar (e também a cantar, em muitos barcos). Acompanhados por instrumentos africanos (tocados frequentemente por mulheres), esse exercício poderia assumir várias formas escolhidas mais ou menos livremente e era embalado pelo chacoalhar aterrorizante das correntes (que entravava os homens de preferência). Alguns se recusavam a participar do exercício, outros o faziam com relutância. Essas reações eram invariavelmente sancionadas pelo gato¹⁰, do qual a equipe fazia uso extensivo (REDIKER, 2007, p, 238).

⁹ É desta forma que os americanos designavam pudicamente a escravidão para evitar a contradição com a Declaração da Independência.

¹⁰ O “gato de nove caudas” era um chicote com nove correias utilizado em todas as marinhas europeias (até mesmo a portuguesa) para punir os marujos renitentes ou os prisioneiros indisciplinados.



Essa injunção da dança e da música acompanhará toda a vida dos escravos: acorrentados durante a viagem até a venda, sobre o estrado onde eles serão exibidos nos leilões e a todo momento na plantação: “Era imposto aos escravos que cantassem e dançassem tanto pelo prazer de seus proprietários como para provar sua submissão e obediência obsequiosa”(HARTMAN, 1997, p.8).

Katarina Dyone Thompson percebe, nesta coerção que obriga os cativos a dançar, cantar e tocar, a origem de uma distribuição arbitrária de papéis, de acordo com a qual os africanos e seus descendentes serão sistematicamente percebidos pelos brancos como seres imaturos, pessoas despreocupadas, aos quais era atribuído o papel de artistas natos, como a única alternativa ao trabalho gratuito que eles foram obrigados a fornecer:

Mais do que o mero desejo de preservar a saúde de sua carga humana, o uso da coerção física dos prisioneiros colocou os africanos na posição de artistas¹¹ (*entertainers*) e, simultaneamente, os brancos, como espectadores (THOMPSON, 2014, p. 52).

Sabemos que, desde Aristóteles, trabalho e diversão (*anapausis*, *entertainment*) se impõem justamente como as duas polaridades da condição servil. De fato, somente o indivíduo constringido ao trabalho experimenta a necessidade de fazer pausas e de se divertir – de mudar de ares – com a finalidade de recuperar o cansaço ligado à atividade laboriosa. Contudo, o homem livre, aquele que pode se dispensar de trabalhar, não tem a mesma necessidade desses momentos de entretenimento. Ao dedicar sua vida ao lazer (*scholê*), ou seja, ao estudo, à contemplação (*théoria*), o homem livre eleva seu espírito, cultiva sua humanidade (ARISTOTE, 1970) e pode se mostrar virtuoso. De fato, segundo Aristóteles, “não é possível se dedicar ao exercício da virtude quando levamos uma vida de trabalhador ou de um homem submetido a condições aviltantes de trabalho”¹²

¹¹ N do T: no francês “amuseurs” – uma pessoa que tem a função de divertir.

¹² N do T: O termo empregado em francês, “*Homme de peine*”, refere-se, no caso, à ideia de Aristóteles relativa àquele que trabalha muito, dedicando-se a tarefas subalternas e fatigantes, seja

” (*Politique* III, 5, 1278b, 20)¹³. As ocupações “teóricas” ou práticas (ou seja, morais) exigem certamente momentos naturais de repouso, mas não de diversão. E, segundo a filosofia antiga, aquele que privilegia a diversão, mesmo tendo deixado a infância, cai em uma forma de servidão¹⁴. Esta dialética mortífera na qual a escravização de alguns se torna a condição de possibilidade da virtude e, sobretudo, da criatividade de uma elite, faz Walter Benjamin afirmar que “a barbárie está oculta no próprio conceito de cultura” (2009, p 485). Reescrevendo a história da cultura a partir de seu próprio ponto de vista – do ponto de vista dos vencidos – os escravos reorganizarão os termos dessa dialética para conquistar a humanidade que lhes foi subtraída.

Podemos imaginar a grande dificuldade de realizar essa mudança, uma vez que o simples fato de os escravos se envolverem em atividades musicais era uma maneira de aumentar a produtividade do trabalho servil. Ao mesmo tempo em que validavam, aos olhos dos senhores, a ideologia escravocrata, com o objetivo de convencer os cétricos que, sob o jugo da escravidão, os negros estavam satisfeitos com a sorte e até mesmo felizes, pois cantavam:

Alguns desses cantos permitiam regular o ritmo do trabalho, outros faziam passar o tempo e aliviavam as tarefas repulsivas, mas todos reforçavam o argumento obstinado, segundo o qual os escravos estavam felizes. Os apologistas da Instituição Particular sentiam-se obrigados a convencer o mundo todo de que os escravos não estavam apenas bem alimentados e em boa saúde, mas que eles eram os mais felizes do mundo (EPSTEIN, 2003, p.161).

Nossa questão inicial se coloca então com a mesma acuidade: como a atividade musical dos escravos, considerada uma peça central no sistema de escravidão negra, tornou-se o instrumento preferido para obter o controle de sua

por sua condição de escravo, seja para garantir sua subsistência (como o artesão ou o camponês) e que, por isso, não tem condições de se dedicar à filosofia, à moral ou à política.

¹³ N do T: O autor esclarece que a versão francesa, traduzida por J. Tricot, na qual se baseou, tem como base o texto original de Aristóteles estabelecido por Becker no século XIX.

¹⁴ As posições de Platão, Aristóteles ou dos estóicos convergem sobre este ponto.



autonomia cultural e afirmar sua humanidade? Para nos colocar em uma perspectiva proposta por Walter Benjamin, a questão pode se reformular nos seguintes termos: como a experiência traumática do trabalho escravo (*Erlebnis*) vivida pelos afroamericanos pode servir de base para a aquisição de uma experiência (*Erfahrung*) fundante de uma tradição cultural original compartilhada (*lore*)?

É preciso partir das próprias condições de produção de um sistema escravocrata para compreender o lugar dos cantos de trabalho:

Quando havia um grupo nos campos, os senhores sempre diziam que enquanto os ouvíamos cantando, sabíamos que os negros estavam trabalhando, mas quando eles se tornavam silenciosos, era necessário ir até lá para lhes recolocar ao trabalho, de fato, quando paravam de cantar, eles paravam de trabalhar¹⁵ (MELLON, 1991, p. 148).

Se o recurso ao chicote podia incitar um escravo considerado muito insolente a aumentar seus esforços, quando aplicado a todo um grupo, esse modo brutal de coerção podia ser contraprodutivo. Dada a peculiaridade funcional dos cantos adotados em coro pelas equipes aumentarem a produtividade do trabalho escravo, a maioria dos proprietários de escravos tomou medidas para apoiar esse fenômeno:

Os donos das plantações entenderam claramente a influência do puxador de canto¹⁶ no desempenho da equipe. Ele era frequentemente isento de trabalho para dedicar toda a sua energia em direção à música, era mesmo encorajado por recompensas (SOUTHERN, 1976, p. 124-125).

Do ponto de vista da organização e da rentabilidade do trabalho, as atividades musicais possuíam duas importantes vantagens. Em primeiro lugar, elas permitiam uma coordenação eficaz do esforço para a realização das tarefas coletivas. Seja remando em uma superfície de água, seja cortando um grande tronco de árvore (*cross cutting*), ou limpando um terreno em grupo, usando a enxada (*flatweeding*),

¹⁵ Depoimento de Steve Weatherby, ex-escravo, cf. MELLON, 1991, p.148.

¹⁶ N do T : No original, « chef de chœur ».

alinhando trilhos de ferrovias ou ainda, carregando uma barçaça etc., a coordenação do esforço é decisiva. Sem essa coordenação rítmica, algumas tarefas seriam praticamente impossíveis de realizar. Quando você se junta com mais quatro, seis, oito ou até mais madeireiros para cortar uma grande árvore com um machado, a pressão rítmica se torna imperativa para que os ferros dos machados não fiquem emaranhados, correndo o risco de causar sérios acidentes. Os portuários, lastreados com pesadas bolas de algodão, deviam sincronizar seus esforços quando pisavam no convés para carregar uma barçaça ou um pequeno costeiro, sem imprimir movimentos irregulares que tornariam rapidamente qualquer movimento impossível, correndo o risco de lançar um homem ao mar juntamente com a sua carga. Não há necessidade de multiplicar os exemplos¹⁷.

Mas o canto é igualmente onipresente, para os escravos, na realização de tarefas que não requerem necessariamente um alto nível de coordenação, como colher algodão, cortar a cana de açúcar, moer os cereais, descascar o milho, colocar uma cerca ou consertar uma paliçada. Aqui devemos invocar o efeito da música na tonicidade corpórea. Em seu ensaio “As formas do espaço”, Erwin Straus evoca de maneira bastante impressionante o impacto da música na caminhada:

Se nós pedimos para uma pessoa andar (*gehen*) aos sons e aos ritmos de uma música curta, ou melhor ainda, se tentarmos reviver com uma música desse tipo uma coluna esgotada por uma longa caminhada, veremos os passos cansados se animarem, a marcha se tornar mais firme e mais rápida, os corpos se endireitarem energicamente, o olhar se desprender do chão e buscar o horizonte (STRAUS, 1992, p. 32).

Em outros exemplos, como explica a filósofa Anne Boissière, para Straus, são as condições fenomenológicas e existenciais da realização do movimento que a música parece modificar em profundidade:

¹⁷ Sobre a prática do *cross cutting* cf. JACKSON, 1999, p. 31-32; sobre as dificuldades de carregar uma barçaça em equipe cf. BROWN, 2003, p. 123.



O objetivo de Straus é de mostrar que, apesar da aparente continuidade da caminhada – que continua seu curso primeiro sem música, depois com música – existem dois tipos de movimento inteiramente distintos, considerando os critérios da psicologia do movimento. A tonicidade que a música fornece é apreendido não apenas em sua capacidade de endireitar o corpo (...), mas, sobretudo, em dar uma sensação de vida ou de exaltação – *em relação ao vivido – que parece abrir um espaço que não existia anteriormente* (BOISSIÈRE, 2016, p. 75, itálico do autor).

Se, em um primeiro momento, essa transformação do espaço de trabalho pelo canto e pela música parece ser vantajosa aos proprietários de escravos que, via de regra, os encorajavam para fins de aumento de produtividade e de imagem¹⁸, podemos mostrar como essa profunda mudança do *continuum* gestual minou os fundamentos ideológicos da Instituição Particular.

Na lógica econômica da exploração escravocrata, o dia do escravo, desde o amanhecer, se anuncia em uma perspectiva rigorosamente métrica e quantificada. Os gestos de trabalho são a priori medidos em kilos de algodão a recolher ou de espigas de milho a descascar, em metros quadrados de superfície a capinar, em número de troncos a liquidar, em quantidade de cana de açúcar a cortar, em comprimento de cerca a assentar... Esse universo rigorosamente medido, esse espaço orientado para as tarefas a serem cumpridas – Deleuze e Guattari fariam de um “espaço estriado” – é pontuado por um sinal sonoro completo: sinos, sirenes, cornetas, buzinas, gongos, etc., que especificam para todos e, a todo momento, o que deve ser realizado:

Por todo o sul rural, era difícil escapar dos barulhos de sinos ressoantes, de trombetas que ecoavam (...) Geralmente, para os ex-escravos das *plantations*, a memória dos sinos e das trombetas era associada a uma experiência dolorosa (WHITE, WHITE, 2005, p. 5).

¹⁸ No entanto, em certos casos, de acordo com relatos de alguns escravos, o canto de trabalho foi totalmente banido da plantation, cf. WHITE, WHITE, 2005, p. 55.

No entanto, por meio dos *field hollers*¹⁹, com seus gritos modulados para anunciar um evento, os escravos inventaram uma sinalização rítmica e não métrica: o uso sistemático de melismas²⁰, associado ao princípio da “chamada e resposta”, é decisivo nessa conversão de um espaço-tempo “estriado”²¹ em um espaço-tempo “liso”²², pela passagem da métrica ao ritmo²³.

Da mesma forma, os cantos de trabalho vão permitir que os escravos convertam esse espaço métrico associado à exigência da produção em um espaço rítmico autônomo; um espaço liso na terminologia deleuziana²⁴. A distinção entre métrica e ritmo é, neste caso, fundamental: enquanto a métrica enquadra o espaço-tempo e fixa previamente uma grade a ser preenchida, o ritmo repete um

¹⁹ N.T.: termo que pode ser traduzido por “gritadores no campo”, ou “puxadores de canto”, cuja presença se fez sentir entre os trabalhadores do sul dos Estados Unidos para acompanhar seu trabalho. Foi descrita por Frederick Law Olmstead, em 1853, como ‘um grito musical alto e longo, que sobe e desce se quebrando em falseto’. (Tradução nossa). Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Field_holler>. Acesso em 31 mar. 2020.

²⁰ N do T : Melisma é um “efeito vocal [que] consiste em alternar a altura, ou as alturas (portanto sua frequência) pronunciando uma única sílaba/fonema. O melisma contrapõe-se ao canto silábico, ou seja, aquele que usa uma nota distinta para cada sílaba.” Cf. SOUZA, 2016, p. 64. Disponível em: <http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1412336_2016_completo.pdf>. Acesso em 31 mar. 2020.

²¹ N do T : O espaço estriado pressupõe a operação de contar para preencher. Ou seja, tenho uma forma, contabilizo a forma, e então me ponho a preencher esta forma com elementos que tornem a forma clara. Tornar a forma clara, máxima do estruturalismo musical. Deste modo, todo elemento incorporado à forma virá como marcador desta forma, ganhando significado sempre relacionado à forma. É isto que algumas leituras musicais compreendem por significado musical: a forma, ou a estrutura, é o significado. Cf. Texto base de palestra apresentada por Silvio Ferraz no // *Colóquio Deleuze-Guattari*, Rio de Janeiro, agosto de 2011. (Disponível em: <http://sferraz.mus.br/palestra_deleuzeboulez/deleuze_boulez2.html>. Acesso 31 mar. 2020.

²² N do T : O espaço liso é aquele que subentende a operação de preencher sem contar. Ou seja, o que se passa é sempre uma *mise-en-forme*, uma poiesis da forma. Neste jogo da poiesis da forma temos que a forma nasce da repetição, da repetição da própria poiesis, repetição do ato de invenção – conforme a definição de Gabriel Tarde em *Les lois de l’imitation* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1921), pensamento a partir do qual Deleuze formulará, em seu livro, *Différence et Répétition* (Paris: Minuit, 1968) sua “repetição do diferente”: repetir o diferente correspondendo assim a repetir a invenção. Disponível em : <http://sferraz.mus.br/palestra_deleuzeboulez/deleuze_boulez2.html>. Acesso 31 mar. 2020.

²³ N do T : Quando Béthune diz “os escravos inventaram uma sinalização rítmica e não métrica” com os melismas e o chamado e resposta, quer dizer que se apropriaram do pulso, do ritmo, e não da acentuação métrica da música imposta externamente pela dimensão estrutural da música, que é esse espaço estriado. Desse modo, os escravizados criavam sua própria música em cima do pulso dado no espaço liso. Cf explicação dada por Maria Teresa Loduca.

²⁴ A distinção do liso e do estriado em Deleuze é emprestada de Pierre Boulez, cf., por exemplo, *Penser la musique aujourd’hui*, op. cit., p.100.



padrão modulando-o, movendo os acentos e sujeitando a célula métrica a todos os tipos de variações. Ou seja, enquanto a métrica está dada, o ritmo permanece bastante improvisado. O ritmo constituirá uma variável de ajuste que os escravos poderão tocar com virtuosismo, em particular para regular o ritmo do trabalho. De fato, o enquadre da métrica permanece, por definição, exterior, o indivíduo deve preenchê-lo, enquanto o ritmo sempre corresponde a uma forma de interiorização. Se é possível estabelecer um diálogo rítmico entre dois, ou até vários indivíduos, a ideia de um diálogo métrico permanece muito mais difícil de imaginar. Se, na mente dos senhores e de supervisores, o trabalho dos escravos é sempre *medido*, a música permite ao escravo *ritmar* o movimento e, portanto, recuperar os gestos necessários para a realização das tarefas.

Como Straus (1992, p.31) corretamente apontou, “os movimentos induzidos pela música são de um tipo muito especial”; o canto, pelo qual o escravo ajusta sua tarefa, transforma o espaço óptico em um espaço acústico. Agora, “espaço óptico é o espaço do movimento finalizado que é dirigido e medido; o espaço acústico é o espaço da dança” (op.cit. p.31). Essa conversão do espaço de trabalho em espaço de dança tende a reorganizar toda a economia do gesto servil; permite ao escravo contrastar seu próprio espaço com o espaço medido do senhor. Erwin Straus explica o porquê:

Dança e movimento finalizado não devem ser entendidos como combinações diferentes de elementos motores idênticos; eles são distinguidos como duas formas fundamentais de movimento em geral, que se relacionam com diferentes modos do espaço. (STRAUS, 1992, p. 31.)

Mudando de plano, o movimento muda de natureza, ele perde sua finalidade, ao contrário do caminhante que deve atingir uma meta de deslocamento, o movimento do dançarino não tem nenhum outro objetivo além de se mover de um ponto de vista da estética pura.



Graça aos cantos de trabalho, as músicas e as danças, o escravo reconstrói um mundo que lhe permite, mesmo na realização da tarefa imposta, escapar clandestinamente da ordem métrica instalada sob o regime de *plantation*. Por meio dessa estratégia, o escravo se “reterritorializa”; ele consegue subverter a ideologia da dominação a partir do seu interior e atenua o choque induzido pelo sistema de economia política escravocrata. Ao contrário do que os proprietários queriam acreditar, os escravos cantavam, dançavam e tocavam não por um descuido da natureza ou um dom inato pela música. O canto, a música e a dança destacam-se como pilares de uma forma de expressão que permite ao escravo se recuperar: se recuperar certamente do cansaço, restaurando a energia do trabalhador, mas sobretudo recuperar uma humanidade que lhe foi confiscada, forjando uma tradição comum graças à qual os membros da comunidade servil poderão afirmar sua humanidade estética. É fundamental que todas as formas de expressão do escravo se refiram às práticas comuns baseadas na participação e na comunicação, e que elas girem em torno do *call-response*. Assim, antes que o jazz se imponha como uma estética da performance, a cultura afro-americana teria implementado uma estética da participação, da qual ela nunca mais vai se separar.

Inúmeras testemunhas que visitaram o sul²⁵ reconhecem, de comum acordo, o caráter desconexo e, muitas vezes, ininteligível dos cânticos profanos ou sagrados: “Eu não conseguia entender as palavras dos versos, nem as do coro”; “As palavras eram pura bobagem”; “As palavras não tinham sentido” são expressões que estão sempre presentes nos escritos das testemunhas. Uma primeira interpretação vem à mente: na medida em que esses estribilhos costumavam servir como meio de difamar um supervisor, zombar das falhas dos senhores e mesmo denunciar uma condição injusta, era essencial o uso de uma linguagem cujo conteúdo fosse incompreensível aos não iniciados. Muitos exemplos explicitam essa vontade de criptografia semântica.

²⁵ N do T: O sul dos EUA.



No entanto, parece necessário levar adiante essa análise. A participação e a comunicação, como ocorrem no jogo quase universal da chamada e resposta, característico das manifestações culturais dos escravizados, permanecem formas enraizadas no sensível e são de natureza extralinguística e pré-conceitual. O canto dos escravos sanciona uma primazia do *phônê* sobre o *logos*; e outros termos – para usar uma distinção criada por Viktor von Weizsäcker e melhor esclarecida por Erwin Straus – o “momento pático” prevalece sobre o “momento gnosiológico”. Contudo, Straus insiste, o pático estabelece uma relação com o mundo da natureza presencial que escapa à relação entre sujeito e objeto e ao objetivo intencional, características de uma apropriação cognitiva do mundo. Com o momento pático a consciência não é mais “para alguma coisa”, nem mesmo “de alguma coisa” (Husserl, Bergson, James); é consciência com alguma coisa:

Por momento pático entendemos a comunicação imediata que temos com as coisas, baseada na mudança do modo sensível de doação. Portanto, não relacionamos o momento pático – como o que se destaca expressamente – aos objetos com suas propriedades fixas ou mutáveis que poderiam nos atrair, nos assustar, nos oprimir... De fato, se nós ligarmos o momento pático aos objetos, nós vamos reintroduzi-lo no conceitual, e a distinção entre o gnosiológico e o pático seria encerrado (STRAUS, 1992, p. 21).

A precisão de Straus é interessante para nós em mais de um sentido. De fato, convertendo a dimensão métrica-gnosiológica, específica da lógica da exploração escravista, em uma dimensão rítmico-pática, os escravos des-objetificaram a natureza do trabalho que lhes era exigido. Mas, ao fazer outro esforço de produzir um gesto coletivo, os escravos des-subjetivavam o gesto laboral. Se nos colocamos do ponto de vista do objeto ou do sujeito, os escravos estão mais presentes no trabalho – e o canto é o indicativo desta presença – mas eles estão desinteressados. Pelo canto, na chamada e na resposta, o gesto do trabalho se torna uma ferramenta de individuação coletiva a partir da qual uma “comunidade mimética” é estabelecida e uma tradição é criada (*lore*).



Não é nenhuma surpresa que as *work songs* entoadas em coro pelos afro-americanos tenham permitido o desenvolvimento de uma atitude desinteressada, tão cara às teorias da arte, que surge em meio ao empreendimento do assujeitamento dos corpos e de sujeição das almas em uma busca frenética pelo lucro. Na medida em que a noção de gesto artístico – reservado às artes liberais – se constrói explicitamente em oposição ao gesto técnico – próprio às artes mecânicas –, a eficiência produtiva do gesto laboral e seu valor estético se encontram em situação de determinação recíproca, aumentando ainda mais nossa compreensão do indizível. De fato, é no momento em que eles são convocados a produzir o máximo de valor de troca possível que os afro-americanos inventam os gestos e sons, o que lhes permitirá desenvolver uma modalidade resolutamente nova de valor cultural.

REFERÊNCIAS

ARISTOTE. **La Politique**. Trad. J. Tricot. Paris: J. Vrin, 1970. (Texto estabelecido por Becker: *Politique*, III, 5, 1278a, 20).

BENJAMIN, Walter. Sur le programme de la philosophie qui vient. In: __. **Oeuvres I**, Trad. Maurice de Gandillac, par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard/Folio, 2000.

BENJAMIN, Walter. Thèses sur le concept d’histoire. In: __. **Oeuvres III**. Traduction Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard/Folio, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Paris capitale du XIX siècle**. Traduction Jean Lacoste. Paris: Cerf, 1989.

BÉTHUNE, Christian. **L’apothéose des vaincus**. Toulouse: Presse Universitaire du Midi, 2019.

BOISSIÈRE, Anne. **Chanter, Narrer Danser, Contribution à une philosophie du sentir**. Sampzon: Editions Delatour, 2016.

BOULEZ, Pierre. **Penser la musique aujourd’hui**. Mayence: Gonthier/Médiation. 1963.

BROWN, Cecil. **Stagolee Shot Billy**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.



COHEN-AVENEL, Pascale. **Si on a du jazz pas besoin de schnaps**: jazz négritude et démocratie sous la république de Weimar. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

DOUGLASS, Frederic. **Life and time of Frederick Douglass Written by Himself**. Boston: De Wolfe & Fiske, 1892.

EPSTEIN, Dena. **Sinful Tunes and Spirituals**: Black Folk Music to the Civil War. Urbana, Chicago: University of Illinois Pres, 2003.

HARTMAN, Saidiya. **Scenes of Subjection**. New York: Oxford Univesity Press, 1997.

JACKSON, Bruce. **Wake up Dead Man**. Georgia: University of Georgia Press, 1999.

JONES, Leroi. **Blues people**. New York: Melrose Music Corp, 1963.

LASSAUZET, Benjamin. **L'humour chez Claude Debussy**. Paris: Hermann, 2019.

ROACH, Max. **Jazz Magazine**. Fontainebleau. n° 238, nov. 1975, p.20-21.

ROACH, Max. **Jazz Magazine**. Fontainebleau. n°435, mar. 1994, p. 16.

MELLON, James. **Paroles d'esclaves**: Les jours du fouet. Trad. Helaina Pizar avec la collaboration de Sarah et Denis Baldwin-Beneich. Paris: Seuil, 1991.

REDIKER, Marcus. **The Slave Ship**: A Human History. New York: Penguin Books, 2007.

SOUTHERN, Eileen. **Histoire de la musique Noire américaine**. Trad. Claude Yelnik, Paris: Buchet Chastel, 1976.

STRAUS, Erwin. Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception. Traduction Michèle Gennart. In: Jean-François Courtine (Org.) **Figures de la subjectivité**: approches phénoménologiques et psychiatriques. Paris: C.N.R.S, 1992, p. 15-49.

THOMPSON, Katarina Dyone. **Ring Shout, Wheel about**: The racial politics of music and dance in North American Slavery, Chicago: University of Illinois Press, 2014.

WHITE, Shane; WHITE, Graham. **The Sound of Slavery**. Boston: Beacon Press, 2005.

Recebido em 18/04/2020
Aprovado em 17/05/2020