

## GLOBALIZACJA W MUZYCE AFROBRAZYLIJSKIEJ A TOŻSAMOŚCI DIASPORY AFRYKAŃSKIEJ W BRAZYLII

**B**adanie wpływu procesów globalizacyjnych na kształt muzyki już na samym początku wymaga precyzyjnego ustalenia, czym owe „procesy” są. Opierając się na koncepcji Arjuna Appaduraia (Appadurai, 2005), który utożsamia globalizację z nieograniczonym przepływem trendów i idei, a nie z homogenizacją kultury, nie mówimy o jednej globalizacji, ale raczej o jej wielu składowych (czy też właśnie procesach) takich jak hybrydyzacja, mediatyzacja oraz komodyfikacja. Zaproponowane przez autora podejście związane jest z akceptacją kształtowania się odmiennych od tradycyjnych form identyfikacji – tożsamość przestała być rozumiana jako zespół pewnych cech charakterystycznych dla określonej grupy. Pytanie postawione przez Kuligowskiego w *Antropologii współczesności*: „z czego obecnie buduje się etniczne tożsamości i co może być ich tworzyciel?” (Kuligowski 2007, 128-129) warto uzupełnić pytaniem: jakie znaczenie w tym procesie odgrywa muzyka? Jak zauważa muzykolog, Jocelyne Guilbault, muzyka daje szczególne możliwości rekonfiguracji elementów będących wyznacznikami tożsamości (Guilbault, 1997, 36) – preferencje muzyczne są bowiem częścią procesu, podczas którego konstytuuje się tożsamość jednostki.

Wspomniane zagadnienie jest atrakcyjnym problemem badawczym dla muzykologów, gdyż wszelakie zmiany zachodzące w muzyce są stosunkowo czytelne. Badacze przyznają, iż w dzisiejszym zglobalizowanym świecie geografia kultur muzycznych uległa przeobrażeniom. Rozwój przemysłu muzycznego wpłynął na wzmożoną konsumpcję muzyki, powodując stopniowy zanik tradycyjnego kontekstu. Intensyfikacja zjawiska wędrówki wątków kulturowych zaowocowała wieloma zapożyczeniami w obrębie poszczególnych gatunków muzycznych. Dynamizm tych

procesów stanowił podstawę dla wygenerowania się tzw. *world music*<sup>1</sup>. Odtąd ważnym celem dla muzykologów stało się badanie problemów takich jak: interakcje zachodzące pomiędzy praktykami muzycznymi uznawanymi za lokalne a trendami globalnymi (jak choćby wspomniana już wcześniej mediatyzacja czy komodyfikacja), zmiany, które zaszły w praktyce muzycznej, hybrydyzacja gatunków oraz wpływ mass mediów na kształt wykonywanej muzyki.

Egzemplifikacją dla moich rozważań są zjawiska obecne w muzyce afrobrazylijskiej. Interesować mnie będą praktyki muzyczne potomków Afrykańczyków, dla których uczestnictwo w globalnej przestrzeni muzycznej wiąże się także z reafirmacją przynależności etnicznej. W niniejszym artykule postaram się odpowiedzieć na pytania, czy hybrydyczne gatunki muzyczne obecne głównie w muzyce popularnej (m.in. *world music*) mogą stanowić wyznacznik tożsamości? Czy heterogeniczny mix<sup>2</sup> jakim jest aktualnie muzyka afrobrazylijska może wyrażać afrykańskość?

Tytułem wstępu konieczne jest krótkie wprowadzenie do zagadnienia jak rozumiane jest określenie 'muzyka afrobrazylijska'. Przyjmuje się, iż w odróżnieniu od 'muzyki brazylijskiej' jest to tradycja afrykańskiej diaspory, która za pośrednictwem muzyki, religii i języka pragnęła podtrzymywać i kultywować swą tożsamość w wielokulturowym brazylijskim społeczeństwie. Podstawowymi składowymi muzyki afrobrazylijskiej były pierwotnie muzyka towarzysząca capoeira i muzyka akompaniująca synkretycznym religijnym ceremoniom makumba (wspólna nazwa dla kultów z afrykańskim rodowodem). Włączenie muzyki afrobrazylijskiej w obręb globalnego przemysłu muzycznego doprowadziło do transformacji, o której będzie mowa w późniejszej części artykułu.

---

<sup>1</sup> Muzykolog, Deborah Pacini zauważa, iż określenie zostało ukute w latach osiemdziesiątych w kontekście muzyki pozaeuropejskiej jako ekwiwalent dla pojęć „niezachodnie” bądź „etniczne” (Pacini, 1993).

<sup>2</sup> Termin „mix” rozumiany jest tu jako dowolne połączenia różnych stylów i gatunków muzycznych, powodując generowanie się eklektycznych i niestandardowych zbitek muzycznych.

Okres niewolnictwa, uwikłanie muzyki w projekty nacjonalizacyjne przez prezydenta Getulio Vargasa (lata trzydzieste XX wieku), komercjalizacja szkół samby, w wyniku której afrykańskie tradycje zostały zawłaszczone przez dominującą klasę średnią, a także akcje afirmatywne, zintensyfikowały potrzebę kultywowania własnej tożsamości. Szkoły samby (początkowo tzw. „sąsiedzkie skupiska” powstały w kręgu mniejszości afrykańskiej w celu kultywowania rodzimych tradycji. Organizowano nieoficjalne pochody karnawałowe oraz ceremonie ku czci afrykańskich bóstw orisza. Z uwagi na włączenie szkół samby w obręb usankcjonowanych przez władze obchodów, z lokalnych formacji przeobraziły się one w kontrolowane przez klasę średnią instytucje. Konsekwencją tego kroku stało się odejście od tradycyjnych praktyk na rzecz komercyjnych i „chwytliwych” marketingowych strategii mających na celu wzbudzenie zainteresowania wśród turystów. Wpłynęło to na zmiany w obrębie uczestników (mniejsza rola potomków Afrykańczyków, stopniowa dominacja klasy średniej), oraz na modyfikacje w zakresie instrumentarium czy wykonywanego repertuaru. Próba powrotu do idei sąsiedzkich afrykańskich ugrupowań były powstałe w latach siedemdziesiątych tzw. *bloco afro* (Raphael, 1990, 76).

Rehabilitacja przeszłości stanowi charakterystyczny rys dla mniejszości etnicznych — głos zyskują zapomniani, zwyciężeni, ci, którzy wcześniej z powodu ekskluzji i marginalizacji w dominującym dyskursie znaleźli się poza jego głównym nurtem. Działania opierające się na akcjach afirmatywnych, samoidentyfikacji<sup>3</sup> i rekonstrukcji przeszłości wiążą się z ideą dekolonizacji<sup>4</sup> Pierre’a Nory (Norra, 1989),

---

<sup>3</sup> Pojęcie „samoidentyfikacja” odnosi się do określenia tożsamości przez jednostkę społeczną i świadomą identyfikacją własnego miejsca w społeczeństwie.

<sup>4</sup> Wyróżnia on trzy rodzaje dekolonizacji: międzynarodową (*international*), domową (*domestic*) i ideologiczną (*ideological*). Międzynarodowa dekolonizacja umożliwia dostęp do historycznej świadomości i rehabilitacji swojej pamięci społecznościom wcześniej represjonowanym przez państwa kolonialne. Dekolonizacja domowa pozwala rekonfigurować pamięć mniejszościom narodowo-etnicznym, które poddane były procesom asymilacji w wielokulturowych państwach. Dekolonizacja ideologiczna związana jest z upadkiem reżimów totalitarnych ograniczających odrębność mniejszości. Procesy społeczne zachodzące wśród potomków Afrykańczyków w Brazylii reprezentują

w wyniku której wśród afrykańskiej diaspory nastąpił stopniowy wzrost świadomości historycznej i rewaloryzacja dorobku kulturowego, czyli tzw. reafrykanizacja (*reafrikanização*).

Z uwagi na ograniczone możliwości uczestnictwa w brazylijskiej sferze publicznej idealnym narzędziem pozwalającym na eksplikację czarnej tożsamości<sup>5</sup> okazała się być muzyka, stając się płaszczyzną umożliwiającą manifestację swoich przekonań, emocji, stosunku do otaczającej rzeczywistości. Odwoływanie się do własnej przynależności etnicznej zaowocowało powstaniem w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zespołów *blocos afro*, takich jak Ilê Aiyê, Olodum czy Timbalada. Wspomniane grupy wyrażały zdekolonizowaną afrykańską tożsamość poprzez muzykę i teksty piosenek (mityczna wizja „biednej” Afryki), a ich działalność wiązała się z globalnym dyskursem koncentrującym się na problematyce poszukiwania własnych korzeni.

Początkowo, profil zespołów ogniskował się głównie wokół reinterpretacji własnego dziedzictwa kulturowego. Jednakże z uwagi na wzrost znaczenia przemysłu muzycznego, twórcy zaczęli aktywniej udzielać się na polu muzyki popularnej — szczególnie Olodum i Timbalada. Istotną inspiracją dla afrykańskiej diaspory okazało się wykreowane w kręgach czarnych społeczności na Jamajce reggae, które odmieniło oblicze muzyki afrobrazylijskiej. Dla afrykańskich potomków egzystujących na Jamajce reggae pierwotnie wiązało się z wyrażaniem własnej przynależności. Badacze zwracają uwagę na paralele między *bloco afro* a grupami reggae — oba zjawiska wyłoniły się za sprawą podobnych warunków społecznych (dos Santos

---

wszystkie trzy rodzaje dekolonizacji — międzynarodową (koniec portugalskiego kolonializmu w Brazylii), domową (reafirmacja własnej pamięci w wielokulturowym państwie), ideologiczną (upadek polityki nacjonalizacyjnej prezydenta Gétulio Vargasa i dyktatury wojskowej z lat 1964–1985).

<sup>5</sup> „Czarna tożsamość”, bądź „czarna przynależność” są powszechnie stosowane zarówno w literaturze anglojęzycznej (por. dos Santos Godi 2002 i Crook 1993), jak i w wypowiedziach moich informatorów. Z uwagi na to zdecydowałam się posługiwać wyżej wspomnianymi wyrażeniami.

Godi, 2002, 213–214): obydwie ruchy reprezentowały zmarginalizowaną czarną ludność, która za pomocą muzyki przeciwstawiała się społecznej niesprawiedliwości.

Z uwagi na swój peryferyjny charakter (Jamajka nie należała do kulturowego centrum) reggae początkowo sytuowano jako muzyczne peryferie — ta muzyka powstała w konkretnej społeczności, miała swój kontekst i określoną grupę odbiorców. W wyniku rozwoju „globalnej ekumeny” definiowanej przez Ulfa Hannerza (Hannerz, 2006) jako obszar ciągłych interakcji, wzajemnego przenikania się treści na polu kultury oraz transmisji trendów z peryferii do centrum (i odwrotnie) lokalne reggae zyskało światowy rozgłos. Potwierdza to założenie, iż nie tylko centra wpływają na peryferie, ale (co jednak odbywa się znacznie rzadziej) lokalności przenikają do globalnej przestrzeni kulturowej. W kontekście muzyki afrobrazylijskiej reggae zaczęło pełnić rolę „kulturowego centrum”, co zaowocowało połączeniem samby z reggae i wygenerowaniem nowej jakości określanej jako *samba-reggae* (Crock, 1993, 90–108). Kontaminacja tych dwóch nurtów przez Olodum zapewniła grupie ogromną popularność — od lat dziewięćdziesiątych jej działalność zaczęła wyraźnie zwracać się w kierunku międzynarodowego przemysłu muzycznego. Nagrania z wielkimi gwiazdami muzyki pop (m.in. z Michaeliem Jacksonem w *They don't care about us*), koncerty w USA, Azji i Europie ugruntowały jej wiodącą pozycję na światowym rynku muzycznym.

Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte były kluczowym okresem dla afrobrazylijskiego przemysłu muzycznego. Począwszy od włączenia w ten obręb reggae, nastąpiła masowa kontaminacja wszelakich muzycznych inspiracji. Pojawiły się połączenia salsy, rocka i samby, prowadząc do wykrystalizowania się hybrydycznej *axé music*<sup>6</sup>. Nie jest to nazwa konkretnego gatunku muzycznego, ale raczej prawdziwy mix, *world music*, towar eksportowy dla konsumpcyjnego świata. Transformacje na polu afrobrazylijskiej przestrzeni muzycznej nie pozostały obojętne dla jej kształtu — zespoły stopniowo zaczęły włączać instrumenty elektroniczne (redukując tym

---

<sup>6</sup> Określenie jest zbitką angielskiego ‘music’ ze słowem ‘axé’ pochodzącym z języka Yorubá i oznaczającym „życie dające siłę”.

samym tradycyjne instrumentarium), zmieniać praktykę wykonawczą (inny sposób wydobywania dźwięku, odmienne sposoby artykulacji) oraz tworzyć hybrydyczne gatunki. Jedną z przyczyn stała się chęć zaistnienia na zmediatyzowanym rynku *axé music* — włączenie w jej obręb wymagało bowiem pewnych modyfikacji w warstwie muzycznej.

Włączenie muzyki afrobrazylijskiej do globalnego przemysłu muzycznego w formie *axé music* przyczyniło się do wzrostu stopnia jej komercjalizacji — np. Olodum czy Timbalada zawdzięczają swą popularność chwytliwym hasłom propagującym afrykańskość. Nie ulega wątpliwości, iż ich muzyczne wybory to nie tylko chęć reafirmacji przeszłości, ale również przemyślany zabieg reklamowy, pozwalający sytuować daną muzykę w kontekście pewnej ideologii. Odwoływanie się do własnych korzeni, reinterpretacja dziedzictwa bywa przedmiotem manipulacji i gry interesów. Jest to atrakcyjna „treść dodana” do muzyki, która pozwala postrzegać ją jako ideologicznie zaangażowaną. Owe zaangażowanie jest sprytnym zabiegiem marketingowym, mającym na celu zainteresowanie audytorium unikatowym muzycznym produktem. Oryginalność stanowi istotny element wpływający na popularność produktu, stąd tak liczne próby bycia „nietypowym” w przemyśle muzycznym — wyraźnie widać to na przykładzie Olodum czy Timbalada.

Ich twórczość interesująco przedstawia się z punktu widzenia zjawiska hybrydyzacji, rozumianego jako kulturowe zestawienia pewnych elementów, które z historycznych bądź społecznych przyczyn zostały zaklasyfikowane jako „inne” czy też „różne od siebie”. Oznacza to symultaniczne istnienie fenomenów, które z różnych względów przyjmuje się określać jako „odmienne” (Tschernokoshewa, 2008, 14–15). W artykule „Hybrydity as a Musical Concept: Theses and Avenues of Research” autorka wyszczególnia jej dwa rodzaje:

1. Hybrydyzacja na poziomie elementów równorzędnych — zjawisko znane i powszechnie stosowane w praktyce muzycznej. Równorzędność wynika z pewnego pokrewieństwa danych składowych, oparta jest na przenikaniu się pierwiastków (mimo programowej inności) w obrębie wspólnego zbioru.

2. Hybrydyzacja pomiędzy elementami interpretowanych jako nierównorzędne. W kontekście przemysłu muzycznego to sztucznie wykreowane zestawienia i stylizacje poszczególnych grup etnicznych. Tego rodzaju połączenia wyłączają naturalny kontekst, generują twory wyizolowane od swych pierwotnych funkcji. Takie działania to także nienaturalna kreacja „inności” i egzotyki (z punktu widzenia producentów) w globalnym przemyśle muzycznym, pewna etykieta – najczęściej *world music* – mająca na celu uatrakcyjnić oferowany produkt muzyczny. W kontekście relacji mniejszości etnicznych z większością oznacza to asymetryczny stosunek sił, ze wskazaniem na większość. To również specyficzny układ mniejszości z otaczającą ich rzeczywistością, tzw. „perspektywa stereo” – mniejszość jest jednocześnie w i poza społeczeństwem, w którym żyje (*insiders and outsiders*). Taka relacja najlepiej ilustruje istotę hybrydyczności – bycie innym, jednocześnie będąc podobnym – „*to be different yet similar at the same time*” (Tschernokoshewa, 2008, 20).

W kontekście muzyki afrobrazylijskiej kategoria hybrydyzacji przejawia się w wielu aspektach, nie tylko tych związanych z muzyką popularną czy twórczością *bloco afro*. Muzyka afrobrazylijska jest mieszanką różnych tradycji afrykańskich – to wpływy nigeryjsko-benińskie i kongijsko-angolańskie, które same w sobie charakteryzują się wewnętrzną różnorodnością. Ponadto dochodzą do tego portugalskie oraz indiańskie wpływy, które odegrały istotną rolę w procesie kształtowania się tej muzyki (m.in. portugalskie pieśni kantylenowe *modinhas*). W tym przypadku hybrydyzacja obejmuje elementy równorzędne. Takim samym rodzajem hybrydyzacji jest samba z reggae – specjaliści wskazują na wspomniane już paralele między *bloco afro* a grupami reggae – to zestawienie zaowocowało nową jakością (wskazana wcześniej *samba – reggae*), nie mniej jednak dokonało się na podobnej płaszczyźnie.

Interesująco łączy się to z problematyką istnienia mniejszości etnicznych w globalnym przemyśle muzycznym. Zespoły Olodum i Timbalada przedstawiane są następująco: „autentyczne afrobrazylijskie brzmienie”, „czarna Brazylia” czy „tradycyjna muzyka brazylijska”. Nie ulega wątpliwości, iż owe etykiety u egzotyczniają muzykę sugerując „autentyczność” brzmienia w celu jej uatrakcyjnienia. Szczy-

towym stopniem hybrydyzacji jest *axé music*. To dyfuzja nierównorzędnych składowych, globalny mix muzyki popularnej (rozumianej jako pop), afrykańskiej i karaibskiej. W tym kontekście niełatwe staje się wyróżnienie cech charakterystycznych dla *axé music*. Trudność w wygenerowaniu idiomu muzycznego jest charakterystyczna w ogóle dla całej *world music* – niestandardowe zapożyczenia i zaskakujące niekiedy połączenia uniemożliwiają jej klarowną systematykę.

Mimo znacznego stopnia komercjalizacji, jej twórcy stale zwracają uwagę na rolę, jaką pełni wykonywana przez nich muzyka. Samoidentyfikacja (*self-discovery*) związana jest z uniwersalnymi pytaniami „kim jestem?”, „skąd przybywam?”. W tak zróżnicowanym i wielokulturowym kraju jak Brazylia, wyraźnie widać ścieranie się tego co lokalne, z tym, co globalne. Dlatego też kwestia samoidentyfikacji jest zjawiskiem szczególnie interesującym. W wywiadzie do filmu wyprodukowanego przez BBC twórca grupy Timbalada, Carlinhos Brown, oświadcza: „Muzyka Timbalady to połączenie wielu różnych od siebie muzycznych tradycji. Niemniej to wciąż nasza muzyka, nasze rytmy, one wyrażają nasze afrykańskie korzenie i tożsamość. Zmienił się styl i forma, ale przekaz pozostał ten sam” (Denselow, 2007). Czy rzeczywiście zglobalizowana *axé music* może być rozumiana jako muzyka mniejszości afrykańskiej? Utrzymywanie, iż muzyka afrobrazylijska jest wyznacznikiem tożsamości czy symbolem grupy etnicznej zaczyna być kwestią dyskusyjną. Jak zauważają sami artyści afrobrazylijscy, dostępność nowych technologii i wzrost świadomości wśród potomków Afrykańczyków zaowocowały zwiększeniem możliwości wyrażenia swojej czarnej tożsamości. Jednakże, jedną z konsekwencji obecności ich muzyki w przestrzeni globalnej jest wysoki stopień komercjalizacji. Nie do końca przekonująco zdają się brzmieć zapewnienia wykonawców, iż „zmienił się styl, ale przekaz jest ten sam”.

Dyskusja wokół kwestii autentyczności zglobalizowanej muzyki afrobrazylijskiej wciąż pozostaje otwarta. Tożsamość nie jest rozumiana jako statyczny twór, stale podlega redefinicjom (Lima, 2002, 229). Podobne procesy towarzyszą muzyce afrobrazylijskiej w przemyśle muzycznym – ciągłe zmiany i przeobrażenia. To, czy



muzyka będzie nazywana „afrykańską” nie jest powiązane tylko z strukturami muzycznymi, instrumentarium lub słowami. W tym kontekście odpowiedź na pytanie, czy hybrydyczne połączenia w muzyce mogą stanowić symbol scalający daną grupę nie jest jednoznaczna; z jednej strony to atrakcyjny „towar” na światowym rynku, z drugiej, według jej twórców to jeden z istotniejszych wyznaczników tożsamości dla afrykańskiej diaspory w Brazylii. Niemniej jednak w obliczu wszechobecnej wędrówki wątków kulturowych kluczowe stają się deklaracje wykonawców (Sansone, 2002, 152–153): jeśli sami zainteresowani postrzegają tworzoną przez siebie muzykę jako budulec tożsamości — to najwyraźniej tak właśnie jest.

#### Literatura:

- Appadurai, Arjun; 2005, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Zbigniew Pucek, Kraków: Universitas
- Crook, Larry; 1993, *Black Consciousness, Samba-Reggae, and the Re-Africanization of Bahian Carnival Music in Brazil*; w: *The world of music*, vol. 35, nr 2, ss. 90-108
- Denselow, Robin; 2007, *Brasil, Brasil* (film dokumentalny), BBC London
- dos Santos Godi, Antonio J.V.; 2001, *Reggae and Samba — Reggae in Bahia. A Case of Long — Distance Belonging*; w: Charles Perrone, Christopher Dunn (red.), *Brazilian Popular Music and Globalization*, Floryda: University Press of Florida, ss. 207-218
- Guilbault, Jocelyne; 1997, *Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice*; w: *Popular Music*, vol. 16, part 1, ss. 31-44
- Hannerz, Ulf; 2006, *Powiązania transnarodowe. Kultura, ludzie, miejsca*, tłum. Katarzyna Franek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Kuligowski, Wojciech; 2007, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Kraków: Universitas, ss. 128-129
- Lima, Ari; 2001, *Black or Brau: Music and Subjectivity in a Global Context*; w: Perrone, Dunn, op.cit., ss. 220-231
- Monson, Ingrid; 1999, *Riffs, Repetition, and Theories of Globalization*; w: *Ethnomusicology*, vol. 43, part 1, ss. 31-65

- Muszkalska, Bożena; 2007, Muzykologia wobec globalizacji; w: Kultura — Historia — Globalizacja”, nr 1, ss. 54-60, <http://www.khg.uni.wroc.pl/files/Microsoft%20Word%20-%20muszkalskat.pdf>, data dostępu 13.03.2012
- Nora, Pierre; 1989, Between memory and history: Les lieux de me'moire, przeł. Marc Roudebush; w: Representations, nr 26, ss. 7-24
- Pacini Hernandez, Deborah; 1993, A view from the South Spanish: Caribbean Perspectives on World Beat; w: The World of Music, vol. 35, nr 2, s. 48-69
- Raphael, Alison; 1990, From Popular Culture to Microenterprise: The History of Brazilian Samba Schools; w: Latin American Music Review, vol. 11, nr 1, ss. 73-83
- Sansone, Livio; 2001, The Localization of Global Funk in Bahia and in Rio; w: Perrone, Dunn, op.cit., ss. 136-159
- Tschernokoshewa, Elka; 2008, Hybrydity as a Musical Concept: Theses and Avenues of Research, The Human world and Musical Diversity; w: Rosemary Statelova, Angela Rodel, Lozanka Peycheva, Ivanka Vlaeva and Ventsislav Dimov (red.), Proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group „Music and Minorities” in Varna, Sofia