

A IDEOLOGIA DO CROSSOVER E A SUA RELAÇÃO COM O GÊNERO*

ANGELA GILLIAM**

Resumo

Este artigo discute o conceito de crossover, um componente complexo da ideologia racial como vivida na cultura dos Estados Unidos, enfatizando a relação entre gênero e etnicidade. Crossover refere-se a uma substantiva transformação da música, do comportamento percebido como culturalmente significativo e da vestimenta dos músicos. A significação cultural estaria na presumida diferença de etnicidade entre o grupo do qual a música ou o músico se originam e a população alvo da transformação. Acima de tudo crossing over está adaptando uma expressão musical específica ao mercado.

Palavras-chave: gênero; raça; mercado de consumo; música; crossover.

* Recebido para publicação em agosto de 1996. Texto apresentado no Simpósio *Música e Poder*, realizado na Escola de Música da Universidade de Washington, Auditório Brechemin, 5 de Maio de 1991.

** The Evergreen State College, Olympia, Washington. Tradução: Marko Monteiro. Revisão: Mariza Corrêa.

A ideologia do *Crossover*...

Esta apresentação está fundamentada teoricamente no conhecimento resultante do encontro entre as noções de contato cultural e troca de valores, costumes e tradições entre os povos, que são o objeto por excelência da Antropologia. Por outro lado, também foi central para a análise a questão do acesso aos recursos e ao poder nacional e internacionalmente, questão essa que muitos etnomusicólogos contemporâneos começaram a incorporar à teoria da música. Além disso, sou uma pessoa para quem a luta pela igualdade social tem sido o princípio norteador principal; concordo sem restrições com Hebdige quando ela afirma que a cultura e os seus discursos são um terreno privilegiado de conflitos entre classes sociais.

A luta entre diferentes discursos, diferentes definições e significados no interior da ideologia é, portanto, sempre, e ao mesmo tempo, uma luta no interior da significação: uma luta pela posse do signo que se estende até as áreas mais mundanas do cotidiano.¹

Os indivíduos que se utilizam do conceito de *crossover* tentam, consciente e inconscientemente, alterar os signos, objetos e realidades que governam a relação entre a sua produção - neste caso, a música - e o poder. O conceito de *crossover* pode ser de difícil compreensão para o leitor brasileiro uma vez que se trata de um componente complexo da ideologia racial tal como é vivida na cultura norte-americana. Essa cultura tem determinado que qualquer coisa branca é mais vendável para a classe média do que qualquer aspecto da cultura negra. Alguns produtos culturais, como o *rap*, se tornam atraentes para os filhos das "elites" americanas. A roupa, a música e outra parafernália podem servir como espaço cultural de oposição - as manifestações culturais de oposição à narrativa dominante através das quais os jovens americanos as confrontam em casa, na escola e na sociedade. Quando uma mercadoria se torna atraente em termos de *crossover*, isso sugere que seu espaço de oposição se dilui. Deve-se distinguir a música *crossover* da música *cover*, na qual as canções dos

¹ HEBDIGE. D. e MILLWARD. S. *Subculture: the meaning of style*. London, Methuen, 1979, p.17.

negros da classe trabalhadora eram entoadas por artistas brancos importantes, tais como Pat Boone, Eric Burdon e the Animals, the Rascals, Elvis Presley, os Beatles e outros. Esses cantores provavelmente lhes retiraram o gume de crítica social, de dor ou de cruzeza (por exemplo, a interpretação que Pat Boone fazia de *Tutti Frutti*, de Little Richard). A música *crossover*, diferentemente, é um acerto para atrair tanto a comunidade principal como as comunidades "subculturais". Isto também se refere aos filmes - e muitos produtores/diretores negros falam sobre a luta para realizar filmes que não apenas tenham penetração (*crossover*) na América branca, mas também na cultura global, que se vê a si mesma através das lentes da América branca.

O exemplo mais impressionante foi *Waiting to Exhale*, a história de quatro mulheres negras à procura da felicidade romântica que rendeu 67 milhões de dólares de bilheteria. Segundo um executivo da 20th Century Fox, distribuidora do filme, apesar de este ter uma certa audiência *crossover*, a maior parte dos espectadores eram mulheres negras.²

O período de integração inicial demonstrou a relação entre as condições sociais e a música gerada por elas. À medida em que o país torna-se novamente segregado nos anos 90, o conceito de *crossover* está mudando. Não apenas formas culturais negras, tais como os *blues*, se transformaram, como os produtores e cantores dos *blues* são agora tanto brancos como negros. Isto é exemplificado pelo eclipse de Aretha Franklin e pela ascensão de Whitney Houston.

A música de Franklin sempre se baseou na experiência que os negros tinham do centro da cidade e, especialmente, da Igreja negra. Quando ela esquece disso, tropeça. Houston é extremamente talentosa, mas a maior parte de sua música é tão cega em relação à cor, um produto tão comercializado *crossover* dos anos 80, que no seu sucesso

² FABRIKANT, Geraldine. "The Harder Struggle Faced by Makers of Black Films". *The New York Times*, 11 de novembro de 1996.

A ideologia do *Crossover*...

comercial há um vazio de espírito que zomba de suas próprias raízes negras.³

Entretanto, é fundamental compreender que o *crossover* opera num terreno visual. Numa cultura segmentada em termos de raça, gênero e classe, a cultura dos trabalhadores pode ser comercializada e o corpo investido da noção de autenticidade e inautenticidade cultural. Qual imagem é mais vendável? Isto é, o corpo de quem tem melhores possibilidades de ser idealizado e, assim, ser mais atraente para o *marketing* de massa? Isto toma ainda mais nítida a justaposição entre Aretha Franklin e Whitney Houston.

Em síntese, o consumo *crossover* significa um apelo tanto para consumidores negros como para os brancos, mas o que é mais importante, o *crossover* implica um mercado seguro, dominante, de centro e classe média. Na medida em que a arte é apropriada dessa maneira, a sociedade de classe consome as possibilidades de contestação dessa arte e sua função potencial como resistência cultural.⁴

O conceito de *crossing over* está fundamentalmente vinculado a uma sociedade na qual as desigualdades estruturais entre grupos são a norma. Isto implica uma definição compartilhada da direção tomada pela evolução cultural e pelo desenvolvimento social -em outras palavras, qual é a direção que significa progresso. Nos Estados Unidos contemporâneo, *crossover* se refere, de maneira geral, a uma transformação substantiva da música, do comportamento e dos trajes, simbólicos mas culturalmente significativos, dos músicos. A "significação cultural" está na diferença presumida entre a etnicidade do grupo do qual a música ou músico provém e a da população alvo da transformação. Acima de tudo, *crossing over* é adaptar a expressão musical da pessoa ao "mercado" presumido.

³ GEORGE, Nelson. *The Death of Rhythm and Blues*. New York, E. P. Dutton, 1988.

⁴ GEORGE, N. Op.cit.; ROOT, Deborah. *Cannibal Culture: Art, Appropriation and the Commodification of Difference*. New York, Watview Press, 1996; ROSE, Tricia, *Black Noise: 'rap' Music and Black Culture in Contemporary America*, Hannover, New Hampshire, University Press of New England, 1994.

No entanto, enquanto manifestação cultural enraizada no capitalismo e nas desigualdades econômicas e sócio-políticas que ele gera, o fenômeno do *crossover* pode ser nacional ou internacional. Todos os músicos de *world beaf* foram apanhados na armadilha de tentarem se manter fiéis às suas raízes e, ao mesmo tempo, chamarem a atenção de um público que, no mais das vezes, ignora as condições sociais que em parte contribuíram para a emergência daquela música.

Crossing over não é um processo mútuo ou recíproco. Isto é, adotar a música de um grupo subordinado não é *crossover*. Adotar o estilo musical e elementos do que alguns cientistas sociais chamam de "subcultura" pode ser uma forma de solidariedade para com trabalhadores e outros povos oprimidos. Mas os executivos que decidem muitos dos caminhos que a música popular vai trilhar olham na direção de uma suposta "alta cultura de massa" quando direcionam os músicos na hierarquia cultural que está no centro do *crossover*. O Sonho Americano do imigrante é o sonho de atravessar a fronteira (*crossoven*, escapando assim da etnicidade e do gueto. Tal conceito tem sido o preceito subjacente a várias economias oriundas do sistema de *plantation* no hemisfério ocidental. Mesmo hoje, em vários países do hemisfério, um processo conhecido como "branqueamento" no Brasil, "melhorar a raça" na Jamaica, *mejorar la raza* no México, nos oferece evidências das pressões culturais no sentido de modificar fisiologicamente gerações sucessivas, ou de transformar estilos de fala e linguagens corporais; traços lingüísticos ou paralingüísticos de origem africana ou indígena. Quando tais valores se entrecruzam com a busca internacional pela popularidade na indústria musical, a questão do poder ocupa o centro do palco.

"Em termos gerais, *crossing over* quer dizer legitimar uma cultura econômica, política ou racialmente subordinada, ante uma cultura hegemônica".⁵ Para fazer isso, executivos na indústria do entretenimento têm muitas vezes achado "necessário modificar o gênero".⁶ A população alvo não poderia ser a cultura de origem, mas um grupo externo a ela e com maior acesso a recursos de todos os tipos, assim como ao poder.

⁵ JANSON PEREZ, B. "The Political Facets of Salsa", *Popular Music* 6(2): 151, 1987.

⁶ Id., ib.

A ideologia do *Crossover*...

Para a salsa, isto significou mudar a imagem da música e daqueles que a produziam, retirando a identificação com "o 'barrio', associado à pobreza, à delinqüência e à marginalidade... e transformando-a para que ela se aproximasse da avassaladora cultura pop norte-americana".⁷

O ritmo *pop* latino norte-americano (em oposição a latino-americano) da salsa é um caso emblemático. Salsa é um estilo de música cujas raízes se encontram na música afro-cubana e nas relações sociais que a produziram. A salsa enquanto estilo nasce, de fato, depois da Revolução Cubana de 1959, que provocou a emigração dos músicos para os Estados Unidos. Naquele momento, acabou o estilo de vida que promoveu Havana como um paraíso para os músicos, que até então podiam ganhar a vida nos cassinos e grandes hotéis. Enquanto o resultado final deste estilo musical foi dar emprego para músicos latinos e latino-americanos, seu objetivo era agradar ao mercado dominante nos Estados Unidos e Europa.

Ruben Blades é um exemplo importante e complexo do fenômeno do *crossover* por várias razões. Para começar, ele teve papel central na elaboração do filme que se tornou um marco cultural sobre o assunto, intitulado *Crossover Dreams*. O filme lida com este processo ao *mesmo tempo em* que mostra um ator que tentou, ele próprio, permanecer "em oposição" ao paradigma dominante, ao se identificar com a esquerda latino-americana enquanto vivia nos Estados Unidos. Blades interpreta um músico latino de uma forma que deve, com certeza, ter sido autobiográfica. Mas o próprio Blades se tornou bem-sucedido nos termos estabelecidos pela definição de sucesso nos Estados Unidos. Ele não é mais definido apenas como latino ou como minoria. Portanto, ele fez *crossover*. No contexto do filme, a questão de gênero aparece quase como subtexto. O acesso às mulheres que não eram do grupo minoritário era um componente fundamental do processo de *crossover* para o protagonista latino masculino; sua companheira não podia acompanhá-lo. Esta realidade imediatamente evoca a questão da classe social como possível explicação. Entretanto, a limitação de classe não era a principal.. mas sim a etnicidade associada a gênero. Numa reviravolta irônica, é a

⁷ Id., ib.

mulher latina que, no filme, acaba por conseguir fazer o *crossover*, através do casamento com um dentista não latino.

O tratamento mais importante dado ao *crossover*, no qual gênero e etnicidade estão fundidos, foi na peça *Dreamgirls*. Este drama musical tem como cenário a cidade de Nova York e conta a história de um *trio* de cantoras negras. Particularmente reveladora foi a luta tanto dentro do texto quanto entre os produtores e Jennifer Holliday -a atriz, gorda, cujo canto era o mais memorável. Prevista originalmente para se retirar depois do primeiro ato, Holliday brigou por uma parte maior. A vida imitava a arte, já que a própria peça era sobre o tema do *crossover*, e um dos temas tratados ali era a inabilidade da cantora obesa de fazer o *crossover*. Apesar de não ser particularmente profunda, a peça propunha algumas questões geralmente não tocadas sobre a relação entre o *crossover* e a fisiologia; mulheres negras, peso e posição de classe.

Isto não está muito longe da história do passado do hemisfério ocidental, como um lugar onde se desenvolveram numerosas e importantes economias de *plantation*. Este passado pesa sobre as mulheres negras de forma particular. Por um lado, como Martinez-Alier observou no seu marcante trabalho *Casamento, Classe e Cor em Cuba no Século XIX*⁸, era através de seu comportamento que as mulheres negras conquistavam a honra; por outro lado, as mulheres brancas, cuja honra era atribuída *a priori*, podiam perdê-la através de seu comportamento. Acima de tudo, *crossing over* significa obter honra. A maneira mais garantida de se conquistar honra era vincular-se à igreja. Apresentações musicais eram seguras para as mulheres negras, desde que vincujadas ao divino. Na virada do século, a difícil passagem do divino para o secular levou o canto religioso do *gospel* para o *blues*. Mas o estilo de canto secular do *blues* era socialmente arriscado para as mulheres.⁹

⁸ MARTINEZ-ALIER, V. *Marriage, Class and Colour in Nineteenth Century Cuba*. Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

⁹ CHAPPLE, S. e GAROFALO, R. *Rock and Roll is Here to Par: the history and politics of the music industry*. Chicago, Nelson Hall, 1980.

A ideologia do *Crossover*...

No seu papel de objetos sexuais para o majoritariamente branco público do *rock'n'roll* pop, os grupos de garotas eram tratados da mesma maneira que as mulheres negras do *blues* o foram nos anos 30.¹⁰

Dessa forma, as mulheres negras pioneiras no canto de *b/ues* perderam a honra quando se voltaram para temas seculares. A segurança social representada pela igreja era reproduzida em outros aspectos da vida. Por exemplo, até os anos 60, em muitas partes do sul norte-americano, em estados que faziam fronteira com a chamada Linha Mason-Dixon, não era permitido às mulheres negras circular nas ruas principais das cidades durante a semana sem usar aventais. Somente no domingo elas podiam "se arrumar". De que forma foi problemática para Aretha Franklin a interseção de se deslocar da expressão musical religiosa (*spiritua/*) para temas seculares numa sociedade racista, especialmente enquanto ela tentava conciliar os diabos gêmeos de sua aceitação pelo mercado norte-americano e a sua honra obtida na igreja? A peça feita pelo grupo Negro Ensemble Theater, *The Sty o, the Blind Pig*¹¹, é a única que lida delicadamente, ao mesmo tempo que de forma dramática, com a contradição de mulheres negras que são condicionadas a procurar a sua satisfação - até mesmo sexual - em todos os aspectos da vida na experiência religiosa. A moda atual das políticas de representação e os diálogos incestuosos que os pós-modernos mantêm entre si não chegaram ao ponto de usar novas ferramentas epistemológicas para avaliar como setores subordinados enfrentam tais complexidades na sua realidade social.

Garofalo afirma que, para que a assim chamada música negra consiga operar o *crossover*, ela precisa fazê-lo "das paradas de sucesso negras para as paradas pop".¹² Isto é, que primeiro ela deve

¹⁰ Id., ib., p.275.

¹¹ DEAN, P. H. *The Sty o, the Blind Pig and Others Plays*. Indianapolis, Bobbl-Merrill. 1973.

¹² GAROFALO, R. "How Autonomous is Relative: popular music, the social formation and cultural struggle". *Popular Music* 6(1): 81, 1987.

vender bem no mercado "negro". Além disso, artistas brancos nunca fazem o *crossover*. Como Garofalo observa, esse é um "método curioso de se determinar a popularidade, mais comumente baseado na diferença racial [dos artistas] do que no estilo musical".¹³

O mercado fundamental para o *crossover* são brancos bem-sucedidos com idade entre 18 e 34 anos. Isso limita muito a gama de possibilidades de estilos musicais disponíveis no 'mercado'. "O público para diferentes estilos musicais está nitidamente (antagonicamente) dividido por fronteiras raciais e culturais".¹⁴Tais decisões são tomadas no contexto da indústria musical corporativa e não diferem muito daquelas que cercam o cinema e outras formas de mídia. De acordo com os produtores e diretores de *A Dry White Season* e *A Thousand Pieces o, Gold*, os executivos do cinema percebem que o mercado é insuficiente para produtos culturais que não estejam voltados para o centro dominante branco e para a classe média. Isso subestima a capacidade dos cidadãos norte-americanos bem informados de apreciar idéias, conceitos e culturas originais de outras sociedades. Ao mesmo tempo, isto reproduz o próprio isolamento deste grupo em relação a um amplo leque de informação mundialmente disponível. O pressuposto é de que os músicos e artistas que operam com sucesso o *crossover* eram menos desenvolvidos numa vida anterior, ou então inutilmente complexos. A busca pelo "primitivo" musical por um lado é reforçada pela suposição de que a produção cultural de povos do Terceiro Mundo não é arte ou música e sim etnografia¹⁵. A cultura da elite -*elitelore* -é definida como superior e autêntica. Mas, paradoxalmente, as manifestações culturais dos dominados representam as características distintivas da classe trabalhadora. No entanto, quando a classe dominante se apropria dessas manifestações, as torna suas, elas passam a ser dominantes. A sua função de solidariedade ou de contestação freqüentemente desaparece. O *crossover* sempre teve esses dois lados: a necessidade de polir as expressões populares para o mercado e a produção de

¹³ Id., ib.

¹⁴ Id., ib.

¹⁵ TORGOVINICK, Mariana. *Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Uves*. Chicago, University of Chicago Press, 1990.

A ideologia do *Crossover*...

versões *cover* da cultura popular por cantores mais aceitáveis pelo mercado afluyente. Por que é que foi a cultura popular e não a de elite que tanto afetou o mundo neste meio século?

Fica implícito na ideologia do *crossover* o fato de que

a segregação musical a partir de fronteiras étnicas lembra a maneira pela qual a indústria de música pop foi concebida e comercializada durante os anos 20, de forma a se conformar com os costumes segregacionistas socialmente dominantes.¹⁶

Em tal contexto sócio-histórico, o famoso comentário de Sam Phillips (considerado o descobridor de Elvis Presley) tem profundo significado: "Se eu pudesse achar um branco que cantasse como um negro, eu ganharia um milhão de dólares".¹⁷

A música que sofreu transformações em razão do mercado afluyente e amorfo não mais representa resistência e raramente está vinculada à mudança social. Isto se aplica especialmente ao fenômeno internacional do *crossover*. Têm havido algumas notáveis exceções, como Bob Marley e a música *reggae*. Mas para o escritor jamaicano Horace Campbell, o espírito anti-colonial encontrado no *reggae* não foi capaz de enfrentar adequadamente o controle corporativo internacional da indústria musical.

As pressões do individualismo capitalista, que se manifestaram nas tentativas das gravadoras e das revistas especializadas em projetar Bob Marley, levaram ao fim dos Wailers...¹⁸

¹⁶ HATCH, D. e MILLWARD, S. *From Blues to Rock: an analytical history of pop music*. Manchester, Manchester University Press, 1987. p.131.

¹⁷ Citado em PANLSON, R. *The Triumph of Vulgarity: rock music in the mirror of romanticism*. New York, Oxford University Press, 1987.

¹⁸ CAMPBELL, H. *Rasta and Resistance: (rom Marcus Garvey to Walter Rodney*. Trenton, Africa World Press, 1987, p.139.

Na relação entre a conceitualização de aldeia global e as tendências homogeneizadoras do mercado mundial para a cultura, gênero é uma questão delicada, refletindo globalmente o *status* das mulheres. A liberdade de competir no mercado global internacional exclui mulheres artistas no mundo inteiro. As mulheres ainda não falam por si mesmas na esfera pública na maioria das sociedades. Elas são representadas por homens. Assim, o *crossover* está duplamente distante, porque ele força a mediação através da esfera pública, e não através da esfera privada sobre a qual as mulheres têm algum controle. Bem poucas mulheres falam a língua do comércio e da troca internacionais.

O fenômeno do *World Beat* representa o fim mediado do isolamento norte-americano, uma tentativa de se associar ao potencial para a igualdade geopolítica. Mas, sem enfrentar riscos políticos, o mercado norte-americano cria as bases para meramente consumir a resistência coletiva musical. Ao consumi-la, ela é apropriada pelo mercado. A grande questão é até que ponto pode um músico de um setor subordinado trazer um mercado para ele/ela, forçando uma maior oportunidade de compartilhar cultura e manter a identidade nacional e etnicidade intactas. Ou isto seria privilégio exclusivo de homens europeus ou euro-americanos -pessoas como Sting, Peter Gabriel, Paul Simon, David Byrne, cuja comerciabilidade contemporânea é definida por eles estarem cercados pelo "outro"? É a etnicidade de Milton Nascimento que impede seu último disco, gravado com e em meio a povos indígenas da Amazônia, de ser explorador? O tema da ecologia? Em sua apresentação em Seattle há duas semanas, fora uma música cantada em língua indígena, ele cantou em português. Ele trouxe o mercado para ele? Tendo-se tornado relativamente rico, conseguiu ele operar o *crossover*?

Na sua conversa televisada com Bill Moyers, Bernice Reagon sugere que o *pop* é o cúmulo da música *cover* -a releitura e redistribuição das músicas de revolta para o consumo por uma classe na sociedade que tem dificuldade em aceitar que existem elementos que são problemas sociais e **coletivos** e não meramente individuais. Ao levar a sua versão da experiência religiosa negra para a aldeia global, Reagon e Sweet Honey in the Rock, o grupo de cantoras negras ao qual ela é filiada, desafiaram o confinamento das mulheres

A ideologia do *Crossover*...

negras dentro da expressão musical ritual através de uma extensão da sua relevância.

Desde que a luta pela igualdade tem sido muitas vezes apresentada pelos líderes norte-americanos como terminada e portanto ultrapassada, o *rap* tomou conta da juventude atual, em parte porque ele é 1) a única oposição articulada ao paradigma dominante, e 2) a primeira expressão musical criada por negros para negros que nunca precisou de técnicas de *cover* ou de *crossover* para ser comercializável no mercado dominante. De qualquer forma, o *rap* reflete a tendência corrente da cultura nacional em direção ao reinvestimento na misoginia e no patriarcado.

Marcus¹⁹ diz que o capital intelectual específico para a reavaliação interdisciplinar [da teoria modernista européia e norte-americana] está no desenvolvimento do feminismo tanto como *locus* de construção teórica quanto como de um movimento social. Ele ignora o fato de que o feminismo ainda não conseguiu transcender a sua identidade central de "teoria feminista branca". Superar isto de uma vez por todas significa enfrentar o desafio de Frederick Douglass às mulheres brancas no século XIX: Como pode ser efetivado o imperativo de fundir as lutas por igualdade racial e de gênero? Sem tal fusão, a cultura norte-americana idealizada permanece uma construção fictícia, perdida nas ondas de *crossovers*, num desejo incessante de achar um lugar e um espaço nos quais novos imigrantes e não-brancos possam dizer sem receio -como Langston Hughes o fez tantos anos atrás, "Eu também canto a América".²⁰

¹⁹ MARCUS, G. UThe Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. *SVA Review* 6(1): 4, 1990.

²⁰ HUGHES, L. *Select Poems of Langston Hughes*. New York, Knopf, 1959.

Angela Gilliam

THE IDEOLOGY OF CROSS-OVER AND ITS RELATIONSHIP WITH GENDER.

Abstract

This paper discusses the concept of crossover, a complex component of racial ideology as lived in the United States culture, paying attention to the relation between gender and ethnicity. Crossover refers to a substantive transformation of music and the perceived-yet-culturally-significant behavior and dress of musicians. The cultural signification lies in the presumed different ethnicity between the group from which the music or musician comes and the target population of the transformation. Above all, crossing over is adapting one's musical expression to a perceived market.