



Ari Lima

Série  
Crítica  
Cultural

Volume 6

# *O que fazer com o cabelo de Marly?*

Estudos sobre relações  
raciais e música negra

**EdUEB**  
Editora da Universidade do Estado da Bahia

# *O que fazer com o cabelo de Marly?*

A Série Crítica Cultural, do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica) da UNEB, apresenta a produção acadêmica de seu corpo docente e discente. Temas centrais no debate sobre a cultura contemporânea, tais como raça, gênero, sexualidade, literatura não canônica, processos de letramento, espaço e territorialidade, são tratados sob o viés de variados campos disciplinares, embora o campo das Letras e Linguística predomine nos trabalhos.



## **Universidade do Estado da Bahia - UNEB**

José Bites de Carvalho

**Reitor**

Carla Liane N. dos Santos

**Vice-Reitora**



## **Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB**

**Diretora**

Sandra Regina Soares

**Conselho Editorial**

Atson Carlos de Souza Fernandes

Liege Maria Sitja Fornari

Luiz Carlos dos Santos

Maria Neuma Mascarenhas Paes

Tânia Maria Hetkowski

**Suplentes**

Edil Silva Costa

Gilmar Ferreira Alves

Leliana Santos de Sousa

Mariângela Vieira Lopes

Miguel Cerqueira dos Santos

Ari Lima

*O que fazer com o  
cabelo de Marly?*

*Estudos sobre relações raciais e música negra*

Salvador  
EDUNEB  
2017

© 2017 Autor

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.  
Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma  
idêntica, resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.  
Depósito Legal na Biblioteca Nacional  
Impresso no Brasil em 2016.

**Coordenação Editorial e Normalização**

Ricardo Baroud

**Coordenação de Design e Diagramação**

Sidney Silva

**Revisão Textual**

Jacimara Vieira dos Santos

**Capa**

George Luís

Ficha Catalográfica - Sistema de Bibliotecas da UNEB

---

Lima, Ari

O que fazer com o cabelo de Marly? estudos sobre relações raciais e música  
negra/ Ari Lima. – Salvador: EDUNEB, 2017.

224 p. – (Crítica Cultural, v. 6)

ISBN 978-85-7887-326-4

1. Cultura afro-brasileira. 2. Sociologia Relações raciais. 3. Música – Negra.

CDD: 305.896081

---

Editora da Universidade do Estado da Bahia – EDUNEB

Rua Silveira Martins, 2555 – Cabula

41150-000 – Salvador – BA

editora@listas.uneb.br

www.uneb.br

Esta Editora é filiada à



*Para meu pai Cula e minha mãe Magna,  
in memoriam. Para meus irmãos. Com  
acento maior, para minhas irmãs e,  
especialmente, para minha comadre e  
querida irmã caçula Marly!*

## SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
MÚSICA NEGRA E CABELOS CRESPOS: palavras introdutórias	15
DO SAMBA CARIOCA URBANO E INDUSTRIAL AO SAMBA NACIONAL E MESTIÇO	35
TRADIÇÃO, HISTÓRIA E ESPIRAIS DO TEMPO NO SAMBA DE RODA BAIANO	71
O FENÔMENO TIMBALADA: cultura musical afro-pop e juventude baiana negromestiça	101
BLACK OU BRAU: música e subjetividade num contexto global	133
DA ILHA DE SAPOS À ILHA DA FANTASIA: reterritorialização e identidade negra	153
FUNKEIROS, TIMBALEIROS E PAGODEIROS: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador	181
TESTEMUNHOS E NARRATIVAS BROWN: sobre a música negra e o negro no brasil	207

## PREFÁCIO

Ari Lima é um sobrevivente e um vencedor. Sobrevivente, porque resistiu ao poder estabelecido na Academia, ao mesmo tempo em que se viu envolvido por uma “vanguarda” que pretendia se afirmar provocando o deslocamento dos “estabelecidos”. Poucos se mantiveriam lúcidos diante do cerco legal e psicológico a que foi submetido. Vencedor, porque, com perseverança e talento, saiu da sua presumida subalternidade, tornando-se um intelectual reconhecido na Universidade brasileira. A atual coletânea, com artigos publicados em periódicos e/ou livros nacionais e internacionais, exemplifica em parte a sua trajetória. O que o leitor vai encontrar em todos os capítulos é um texto criativo e instigante, sem concessões aos racialistas e essencialistas, pautado no que de melhor pode a Antropologia oferecer na compreensão da música e das relações raciais no Brasil.

A ironia e sutileza do título – “O que fazer com o cabelo de Marly?” – é história pessoal e homenagem à sua família e à querida irmã, mas não só. É uma óbvia provocação em torno da racialização do corpo negro, a partir de um elemento expressivo, o cabelo, na sociedade brasileira.

No capítulo inicial, ardiloso, o autor parece indicar que a sua pretensão é fazer uma revisão da bibliografia sobre o samba no Rio de Janeiro e as suas conexões, no “etapismo” construído pelos pes-

quisadores, com a “autenticidade” do samba da Bahia. Ledo engano: o seu interesse é questionar as interpretações consolidadas em relação ao samba, quer seja a perspectiva da “negociação” ou do “protagonismo dos tambores”, geradoras de um consenso pacífico e absolutizante sobre a identidade nacional e as relações raciais no Brasil.

Em seguida, aborda a ação do Estado brasileiro, através, em especial, do IPHAN, na transformação do samba de roda em patrimônio imaterial da humanidade. A desastrosa atuação governamental se explicita em vários aspectos: colonialismo interno na coordenação da equipe de pesquisadores; invenção de critérios de autenticidade; uso arbitrário de recursos públicos; inação em relação aos produtores culturais, além de ausência de reflexão sobre as consequências da patrimonialização. Acho muito importante o seu qualificado depoimento, inclusive para que o fenômeno não se repita em outros processos.

Nos capítulos restantes, ele se utiliza das suas pesquisas com a Timbalada e Carlinhos Brown, como um mote para intrincadas questões que envolvem a música dos negros na Bahia e no Brasil. Em “*O fenômeno Timbalada*”, Ari Lima exalta a importância da música para a juventude preto-mestiça uma vez que ela socializa, aumenta a autoestima, se integra à vida da cidade. Do mesmo modo, Lima afirma que ser timbaleiro representa, à Gilberto Velho, uma forma de prestígio social: aquisição de fama e dinheiro, uma forma de viajar pelo Brasil e exterior; ter acesso a garotas brancas. No entanto, Ari Lima aponta vários aspectos que envolvem a música dos negros: reforça a ideia da “veia natural” do negro para a música; apesar do crescimento do número de músicos negros, raros os que construíram uma carreira sólida; o prestígio do músico negro não implica mobilidade vertical, superando a sua condição de classe. E para com-

pletar, ele salienta que a ironia é que o sucesso da Timbalada e dos timbaleiros esvazia a questão racial.

Com “*Black ou brau: música e subjetividade negra num contexto global*”, o autor, para situar a Timbalada e seu criador, recorre aos contrastes identitários elaborados pelo Ilê Aiyê e Olodum. Com este preâmbulo ele avança para o seu real objeto, a Timbalada e Carlinhos Brown. Apesar da admiração de Ari Lima em relação ao seu objeto, prevalece a sua condição de antropólogo. O globalizado e pós-moderno “Carlito Marrom” não se afirma como militante negro, antes prefere a sua condição de músico, em contato com audiências e artistas das mais variadas tendências. Com um discurso truncado, sem nenhum argumento de base racial, antes pautado no universalismo, ele termina por atualizar o mito da democracia racial. Isso não afasta a sua afirmação de negritude, marcada pela espetacularização e primitivismo, tão ao gosto do consumo capitalista. Porém, o que o autor quer demarcar não é a crítica às formulações de Brown, mas antes a inexistência de uma única forma de ser negro, estando as identidades sempre em processo, abertas.

Em “*Da Ilha dos Sapos à Ilha da Fantasia*”, ele salienta a transformação processada no Candeal Pequeno, com o surgimento da Timbalada. A nomenclatura derivada da fauna é esquecida, nascendo um novo espaço social, com a aura de exotismo, erotismo e mistificação. Com a Timbalada exacerbou-se o orgulho de pertencer ao local, cresceram as atividades comerciais e aumentou o poder simbólico dos moradores. Antes, estigma e vergonha, após, avanço da autoestima e sentimento comunitário.

No capítulo seguinte, tratando de “funkeiros e timbaleiros”, além de uma revisão da bibliografia sobre os jovens negros e as formas musicais, Ari Lima reitera os pressupostos analíticos que norteiam o

seu trabalho. Limitados na real aquisição de cidadania, os jovens negros brasileiros tiveram na música um mecanismo de afirmação étnica e racial, formulando projetos antirracistas e antirracistas; por outro lado, a música serviu para reatualizar os estereótipos em relação ao negro, além de limitar as expectativas dos jovens em relação à sua forma de participação nos recursos existentes na sociedade brasileira.

Ari Lima faz uma boa revisão dos trabalhos sobre o *funk* no Rio de Janeiro e na Bahia, mostrando que ele “serve para muitas coisas”: se tornou um fenômeno de mercado e de mídia; gera solidariedade, hierarquias e dissensões, com a lógica da violência ou não; embora os jovens não assumam uma identidade negra diacrítica, ele revela uma “condição de classe”, pois os seus frequentadores são basicamente jovens suburbanos, pobres, com pouca capacidade de consumo, baixa escolaridade, e pretos ou mestiços. E serve também para relativizar a ideia da hegemonia planetária da cultura juvenil anglo-saxônica.

Do mesmo modo, Ari Lima, ao tratar dos pagodeiros e timbaleiros, usando dados etnográficos do antropólogo Osmundo Pinho e seus próprios, assinala a dimensão racista da música, apoiada no primitivismo positivo essencialista, com a admissão de qualidades favoráveis geradas pela própria raça. O uso do corpo, já “canonizado” pela “mulata globeleza” tem, nesses jovens heterossexuais, uma linguagem, uma capacidade de assimilação e de sedução, além de ser uma “boa” mercadoria. Mais que nunca, se dissemina entre os jovens negros o triunfo do corpo sobre a razão, plasmado na ideologia do erótico. E, conclui, de forma irônica, dizendo que os funkeiros, pagodeiros e timbaleiros carregam “a Bahia em suas cabeças, mas também em suas genitálias”.

Por fim, o leitor vai se deliciar ou se irritar no último capítulo, onde o autor compara as trajetórias de vida e as perspectivas políti-

cas de duas figuras emblemáticas: o Brown, da Timbalada, e o Brown, do Racionais. O Carlinhos, “camaleão” musical e politicamente, midiático, inteiramente vinculado ao mercado cultural. Já o Mano, construiu uma carreira desvinculada dos circuitos tradicionais. Expressa nas suas aparições e música uma reação à supremacia branca, ao racismo e à violência policial nas periferias. Contudo, apesar de sua insurgência verbal, ao se estabelecer com uma estética rap, fortemente mercantilizada, ele se torna um ícone da cultura de massa. Assim como o Brown baiano, o Mano é uma estrela para um público jovem, inclusive branco, consumidor de símbolos negros globalizados. Ambos, através da música, expressam o caráter paradoxal, polissêmico; e a densidade de uma experiência fundamental do negro no mundo moderno.

É um trabalho que retrata com fidelidade os últimos anos do século XX e os inícios do século XXI, e assim deve ser lido, etno-história e da boa, firmada em consistente bibliografia e sólido trabalho de campo. Nos últimos dez anos a sociedade brasileira passou por significativas mudanças econômicas, sociais e culturais. Mas a compreensão dessas transformações na música e nas relações raciais fica mais fácil após a leitura deste livro.

Finalizando, expresso o meu orgulho em ter sido convidado para prefaciá-lo, pela qualidade do livro, conjugado à admiração que nutro pelo autor.

**Jeferson Bacelar**

Coordenador do Centro de Estudos Afro-Orientais  
Professor dos Programas de Pós-Graduação em  
Estudos Étnicos e Africanos e de Antropologia da  
Universidade Federal da Bahia.

## **MÚSICA NEGRA E CABELOS CRESPOS: palavras introdutórias**

Até o final dos anos 1970, eu vivi a infância e início da adolescência no Recôncavo baiano, mais precisamente em um povoado chamado Monte Recôncavo, distrito de São Francisco do Conde, localizada a 70 km da capital Salvador. Desde os anos 1950, minha cidade se transformou em uma das principais áreas de produção e exploração de petróleo e derivados. A Petrobras, empresa responsável por gerenciar esta produção e exploração, ampliou a oferta de emprego - meu pai trabalhou até à aposentadoria nesta empresa -, aumentou a riqueza material do município, modernizou nosso estilo de vida, através do intenso trânsito de pessoas, máquinas, informação e melhor facilidade de deslocamento e serviços. Mais tarde, já nos anos 1970, a Petrobras foi um suporte importante para a instalação do Polo Petroquímico de Camaçari, que geraria, num primeiro momento, mais desenvolvimento econômico na Bahia, a ampliação de riqueza material de outros municípios e novas perspectivas de empregabilidade - alguns irmãos mais velhos, cunhados e conhecidos da família ocuparam vagas de trabalho no Polo. Este crescimento econômico impactou nossa realidade social e cultural também. Antes mesmo dos anos 1970, a riqueza gerada pela industrialização favoreceu melhor acesso ao rádio, nos permitiu conhecer o cinema

– minha mãe foi proprietária de uma sala de exibição de filmes –, a música registrada em discos de vinil e executadas em “radiolas”; e a televisão que nos aproximava do Brasil e do mundo.

Por outro lado, desde aquele momento os vínculos comunitários aos poucos se tornariam mais frágeis ou mesmo desapareceriam, uma vez que as personalidades mais velhas perderiam importância, seus saberes e práticas deixariam de fazer sentido na realidade que se esboçava e muitos de nós, seus prováveis ouvintes e seguidores, migramos para Salvador, a fim de complementar os estudos ou em buscas de melhores oportunidades de vida. Ainda naquele lugar, entretanto, acompanhei e incorporei as novidades que transformariam definitivamente o sentido e a expressão da cultura negra<sup>1</sup> na cidade de Salvador e, em grande medida, em todo o Estado da Bahia. Além da música de James Brown, The Jackson Five, Marvin Gaye, Donna Summer, Michael Jackson, Gilberto Gil, Tony Tornado, Jorge Ben, Lady Zu, lembro do encantamento que exerciam sobre nós, crianças, adolescentes e jovens negros no Monte Recôncavo, o uso de camisa com gola alta – “cacharrel” –, calça colorida com bainhas muito largas – “bocas de sino” – e cintura alta, tamancos e, muito importante, o uso dos cabelos crespos altos, ouriçados, *Black*.

---

1 Ao longo deste livro, trabalharei aqui com categorias como “negro” e “cultura negra”. Esclareço desde já que não pretendo usá-las em um sentido essencialista. Deste modo, absorvo a discussão de Suárez (1991, p. 7, 13), no artigo *A Desconstrução das Categorias “Mulher” e “Negro”*, onde a autora afirma que “enquanto os homens brancos são classificados como seres culturais, as mulheres de todas as cores e os homens negros têm sido situados, em alguma medida, no campo da natureza que é o campo do ‘dado ao homem’, do subordinável, do essencialmente imutável e, portanto, impermeável ao arbítrio da história [...] A dominação exercida sobre mulheres e negros é causada por interesses práticos e configura relações sociais substantivas. Entretanto, essas relações de dominação somente podem acontecer quando existe um imaginário inteligível e persuasivo o suficiente para as pessoas poderem encontrar nele sentidos para as relações sociais das quais participam, seja enquanto dominadoras, dominadas ou, como é mais frequente, dos dois modos.”

Sem ter a devida clareza da mudança e transformação política e cultural vivida pelos negros naquele momento, sem nunca ter me deslocado além de algumas cidades do Recôncavo e Salvador, eu me sentia “pra frente” e conectado com um mundo e possibilidades existenciais muito além do meu pequeno lugar de origem. De fato, antes mesmo de afirmar um sentimento ou consciência negra, chegou-me a perspectiva de manipular e afirmar criativamente o meu corpo e minha imagem negra, desde a infância, muitas vezes negados ou constrangidos pela ideologia da “branquidade.”<sup>2</sup> A música negra era o agente propiciador disso. De fato, aquele novo poder da música, estava em consonância com a experiência cultural que tivera ali, no Monte Recôncavo. Meu ambiente doméstico e comunitário era naturalmente musical. Tive uma mãe que cantava em bailes na juventude e, depois de casada, cantava muito enquanto costurava, lavava, cozinhava, cuidava dos filhos e das plantações. Também sambava lindamente. Além disso, cresci ouvindo novenas, missas cantadas, cantigas de folgedos variados e, ocasionalmente, o curioso e temido batuque do candomblé local. Portanto, não apenas um novo aparato musical proveniente de circuitos nacionais e internacionais, alcançado nos anos 1970 através da mídia, mas também um antigo estoque musical, doméstico e comunitário, sagrado e profano foi responsável por minha formação moral, senso estético e crítico, visão de mundo e imaginação.

Eu diria que até o final dos anos 1970, o novo uso dos cabelos crespos pode ter sido nossa maior ousadia, ainda que consideremos sua disseminação entre nós menos um enfrentamento político-ideológico à branquidade e mais a incorporação de uma tendência da

---

2 Vron Ware (2004) utiliza a categoria “branquidade” para se referir a situações, práticas sociais e valores que evidenciam e naturalizam os privilégios dos sujeitos identificados como brancos em contextos sociais onde se relacionam com negros ou não-brancos.

moda jovem que se espalhou pelo mundo a partir do contexto norte-americano. De fato, a princípio, teria sido mesmo uma grande ousadia, tendo em vista os padrões estéticos dos nossos pais, tios e avós. Isto porque, por um lado, parecíamos não ter problema de identidade ou conflito de ordem étnica e racial. Éramos quase todos negros, descendentes muito próximos de africanos e ex-escravos. Nossas tradições culturais, nossos modos de vida estavam muito relacionados a uma perspectiva de mundo, afrocentrada. Os brancos eram muito poucos entre nós, além de terem adotado, em boa medida, esta perspectiva de mundo, afrocentrada. Ou seja, aparentemente era remota a percepção da diferença étnica e racial, assim como parecia remota a percepção da desigualdade social, de tensões ou conflitos por conta desta mesma diferença étnica e racial.

Neste sentido, há certa coerência nas conclusões de Sansone (2006, p. 247, 250) sobre as relações raciais em São Francisco do Conde:

A sensação que tivemos durante as entrevistas e as conversas informais é que mencionar a cor e uma possível tensão racial na região, sobretudo quando a conversa gravitou ao redor das lembranças de um passado tido como harmonioso, é como querer estragar uma comida boa [...]. A escravidão é algo que precisa ser exorcizado. [...] Tanto no mundo do açúcar como naquele do petróleo as desigualdades são verbalizadas em termos de classe de acordo com a tentativa tanto de empregados como de empregadores de omitir a questão da cor nas entrevistas e na auto-apresentação. Essa pervasiva consciência de classe anda junto com uma igualmente onipresente cultura da cor – falar o tempo todo do fenótipo, opinar a respeito, porém não necessariamente discriminando racialmente.

Acontece que se desconhecíamos ou se o povo de São Francisco do Conde ainda desconhece o discurso antirracista e o enfrentamento racial em voga em Salvador desde os anos 1970, conhecíamos uma linguagem racializada e racista. Tal linguagem hierarquizava os sujeitos, regulava as possibilidades de mobilidade social e colocava cada qual em um ponto mais ou menos próximo da condição negra inferiorizada ou da condição branca valorizada quando se considerava a variação da aparência - a combinação de cor da pele, tipo de cabelo e traços do nariz, lábios e pés. Sabíamos, por exemplo, que filhos “brancos” ou “mestiços claros” de mulheres negras eram provenientes de “barrigas limpas”. Do mesmo modo, sabíamos que numa família mestiça se esperava que os mais “clarinhos” fossem mais inteligentes e mais bonitos e que os mais negroides fossem “mal encarados”. Aliás, minhas irmãs contam que antes do meu nascimento nossa irmã mais velha e mais negroide, certa feita, foi eleita rainha do milho. Divulgado o resultado da eleição, o povo do Monte Recôncavo perguntava e reclamava “como é que pode uma rainha do milho preta?”

A propósito, Hutchinson (1957) em um estudo sobre São Francisco do Conde, realizado nos anos 1950, citado por Sansone, por um lado, corrobora o argumento sustentado desde os anos 1930 por Pierson (1971) de que a Bahia se caracterizava por ser uma sociedade multirracial de classes, fundada na desigualdade entre as classes, e não no preconceito e desigualdade racial. Por outro lado, afirma que um indivíduo de classe superior era consciente de que sua “superioridade” era proveniente de seu *status* econômico privilegiado, do tipo de trabalho que realizava, dos anos de estudo, da tradição familiar, mas também da cor da pele branca e de como a brancura sempre favorecia a mobilidade social.

Este equívoco na interpretação dos dados, cometido por Pierson, em certa medida ratificado na interpretação de Hutchinson e Sansone, foi revisto várias vezes. Azevedo (1996), por exemplo, observa enfaticamente como na Bahia dos anos 1950, uma sociedade em mudança, a classe social é condicionada pelo *status* adquirido através do letramento e do acúmulo de poder ou riqueza, mas também pelo *status* atribuído à cor. Ou seja, a classe não conferia completa autonomia à trajetória individual e de um grupo social, a cor era um atributo que remetia a um pertencimento racial, freava, impedia e qualificava a mobilidade social. Bacelar (2001, p. 100-101) alerta que em Pierson,

[...] a sociedade é analisada em termos daquilo que alguns dos seus participantes conhecem conscientemente sobre esta sociedade. Nenhuma reflexão se estabelece sobre a natureza do conhecimento, sendo a sociedade explicitada por meio de categorias 'nativas'. A investigação confunde o modo pelo qual uma sociedade se representa com a explicação sobre o modo pelo qual ela se constitui e se reproduz.

Guimarães (1999, p. 108-109) afirma que este equívoco fixou, primeiro, a ideia de que, no Brasil, não existem raças, mas cores,

[...] como se a *ideia* de raça não estivesse subjacente à de 'cor' e não pudesse ser, a qualquer momento, acionada para realimentar identidades sociais; segundo, formou-se o consenso de que, no Brasil, era a aparência física e não a origem que determinava a cor de alguém, como se houvesse algum meio preciso de definir biologicamente as raças, e todas as formas de aparências não fossem, elas mesmas, convenções; terceiro, criou-se a falsa impressão de que, no Brasil, não se poderia discriminar alguém com base na sua raça

ou na sua cor, posto que não haveria critérios inequívocos de classificação de cor; quarto, alimentou-se a ideia de que os mulatos e os negros mais claros e educados fossem sempre economicamente absorvidos, integrados cultural e socialmente, e cooptados politicamente pelo *establishment* branco; quinto, formou-se o consenso de que a ordem hierárquica racial, ainda visível no país, fosse apenas um vestígio da ordem escravocrata em extinção.

Nossos cabelos crespos, altos, *Blacks* eram, portanto, uma ousadia contra os padrões estéticos dos nossos pais, tios e avós, porém eram também uma crítica, uma contestação pouco consciente ou até inconsciente à ideologia racial que havia definido aquele antigo padrão de beleza que exigia o corte rapado, o esconder ou o alisamento dos cabelos. Nossos pais, tios e avós, por outro lado, veladamente sabiam disso e acreditavam que nossos cabelos *Blacks* dificultassem o acesso às ampliadas, porém insuficientes possibilidades de mobilidade social. Lembro, aliás, de uma frase lapidar de meu pai dirigida a mim: “um homem da sociedade, com esse cabelo meu filho!” Enfim, o cabelo crespo sempre foi um signo muito forte e problemático de transparência da cor e do pertencimento racial. A propósito, o próprio Hutchinson (1957, p. 118, tradução nossa) reconheceu isso ao afirmar sobre o contexto de São Francisco do Conde que

[...] no que diz respeito à classificação das pessoas, a cor da pele é um fator importante, mas o tipo do cabelo é igualmente importante. Se existe alguma dúvida sobre como se referir a alguém, seu tipo de cabelo é usualmente o critério decisivo.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> “In classifying people, skin color is an important factor, but hair form is equally important. If there is any question about what to call a person, his hair is usually the deciding criterion?”

O cabelo crespo do negro, portanto, nos remete ao modo como a cultura negra foi se transformando e se reinventando ao longo dos anos 1970, assim como à maneira que a música negra, em particular, expressou e sustentou este processo de transformação e reinvenção. Remete a particularidades do significado do cabelo crespo relativas ao gênero masculino ou feminino e, muito importante, àquilo que Nilma Lino Gomes (2006, p.148) compreende como “movimento de rejeição/aceitação”.

O destaque dado à beleza negra para pensar a construção da identidade é um tema um tanto quanto complexo. Para entender esse processo, somos convidados a abrir mão de radicalismos político-ideológicos que tendem a ver a ênfase na beleza como um desvio da luta anti-racista, como uma despolitização. Para avançarmos nessa discussão, é importante ponderar que, para o negro, o estético é indissociável do político. A eficácia política desse debate está não naquilo que ele aparenta ser, mas ao que ele nos remete. A beleza negra nos leva ao enraizamento dos negros no seu grupo social e racial. Ela coloca o negro e a negra no mesmo território do branco e da branca, a saber, o da existência humana. A produção de um sentimento diante de objetos que tocam a nossa sensibilidade faz parte da história de todos os grupos étnicos/raciais e, por isso, a busca da beleza e o sentimento do belo podem ser considerados como dados universais do humano. [...]. Assim, o movimento de rejeição/aceitação do cabelo crespo e do corpo negro *diz alguma coisa* sobre a existência desse sujeito. A vivência desse movimento pode ser, ao mesmo tempo, dolorosa e libertadora, consciente e inconsciente. Pode servir, até mesmo, de impulso na reversão das representações negativas construídas

sobre o negro e sua aparência no decorrer da História (GOMES, 2006, p.148).

Sobre o título desta obra, preciso explicar que “Marly” é o nome de minha irmã caçula. Fomos os dois últimos filhos - sete mulheres e cinco homens - em uma família formada por pai, mãe e agregados. Durante nossa infância, Marly e eu fomos intensos companheiros um do outro. Mais velho, fui induzido a lhe fazer companhia, protegê-la e ceder aos seus caprichos de filha caçula amada, mimada e às vezes deliciosamente perversa. Lembro que ao iniciar sua entrada na adolescência e preparação para o mundo adulto feminino, discretamente, acompanhei empolgados debates entre as mulheres adultas da casa sobre “o que fazer com o cabelo de Marly?”

Até aquele momento, Marly havia feito usos variados dos seus cabelos crespos. Às vezes puxados para trás com um coque amarrado com fitas atrás da cabeça. Outras vezes, sob pressão, usava uma, duas ou várias tranças soltas laterais ou na parte traseira da cabeça. Tal como as irmãs adultas, nunca usou os cabelos *Black*. Mas também, diferente das irmãs adultas, até então nunca houvera alisado ou aplicado química nos cabelos. A oportunidade de acompanhar aqueles debates, mais tarde, me levou a entender uma importante sutura no processo de construção, aceitação e rejeição do corpo e do cabelo negros. As dúvidas das mulheres de casa sobre “o que fazer com o cabelo de Marly” certamente foram equivalentes àquelas que tiveram as mulheres de outras casas em relação às amigas de infância de minha irmã, que vivenciaram aquele mesmo momento de transição e passagem para a condição de moça jovem, apta a desejar ou ser desejada sexualmente, aceita ou rejeitada na nova realidade social e cultural da qual faria parte. Além disso, a pergunta sobre “o que fazer com o cabelo de Marly” não havia sido feita em relação ao

meu cabelo. Logo, este questionamento e as respostas possíveis diziam respeito a uma experiência particular das mulheres negras com o cabelo que a postura *Black*, deveras masculinizada, não havia sido capaz de responder ou reencaminhar. A propósito, Gomes (2006) diz que as tranças da infância muitas vezes não são uma boa lembrança das mulheres negras adultas; e o corte, um tabu. Logo, para ser uma negra bela é preciso admitir a associação entre prazer, dor, tristeza e alegria.

[...] ainda há no imaginário das mulheres brasileiras uma cultura do cabelo longo, em que o ato de cortar o cabelo é motivo de pânico para muitas mulheres negras e brancas. Para essas, importa ter o cabelo longo, mesmo que seja danificado. Essa recusa não é só estética, mas tem relação com o significado social e sexual do cabelo, como lembra Edmund Leach (1983). Além de ser vista socialmente como mais bonita, uma mulher de cabelos longos acredita estar mais próxima de um clima de sensualidade. Quando somamos a esse significado quase universal do cabelo uma perspectiva étnica e racial, podemos inferir que, para as mulheres negras e mestiças, o cabelo longo pode apresentar um duplo simbolismo: sensualidade e aproximação do cabelo da mulher branca, visto como referencial de beleza feminina (GOMES, 2006, p. 107).

Desde os anos 1970, vários compositores e intérpretes brasileiros negros, brancos ou quase brancos recorreram à expressão musical para refletir e buscar respostas para a questão do cabelo. Entre eles, Gilberto Gil (1979) cantou o que chamou de “[...] doença de branco/ de querer cabelo liso/ já tendo cabelo louro/ cabelo duro é preciso/ que é para ser você, crioulo”.

Caetano Veloso (1979) cantou

Quando essa preta/ Começa a tratar do cabelo/ É de se olhar/ Toda trama da trança/ Transa do cabelo/ Conchas do mar/ Ela manda buscar/ Prá botar no cabelo/ Toda minúcia, toda delícia

Sandra Sá (1982) cantou, de Macau,

Meu cabelo enrolado/ Todos querem imitar/ Eles estão baratinados/ Também querem enrolar

Mais tarde, Luiz Caldas (1983) cantou uma parceria com Paulinho Camafeu em que fala da “Nega do cabelo duro/ Que não gosta de pentear/ Quando passa na baixa do tubo/ O negão começa a gritar”. Gal Costa (1990) cantou, de Jorge Ben Jor e Arnaldo Antunes,

Quem disse que cabelo não sente/ Quem disse que cabelo/ Não gosta de pente

E mais recentemente, Márcio Vítor (2004), da banda Psirico, cantou

Oh menina bonitinha do cabelo duro/ Compre um alisante pra ficar legal/ Se o alisante não der jeito nele[...]Escova, Escova, Escova/ Oi dá uma escovadinha

Esta coletânea de artigos, a rigor, não traz nenhum trabalho específico sobre o tema “cabelo crespo”. De fato, os trabalhos aqui reunidos se referem à atenção que tenho dedicado à produção musical de negros, particularmente, na cidade de Salvador. Neste sentido, não compartilho do uso da categoria “música negra” num sentido essencialista. Sobre a ideia de “música”, absorvo o ponto de vista de

Blacking (1992). Para este autor, “música” é tanto o produto de uma ação humana observável e intencional quanto um modo humano básico de pensamento através do qual uma ação humana pode ser constituída. A fonte mais acessível de informação sobre a natureza da “música”, diz Blacking, pode ser, primeiro, a variedade de sistemas musicais, estilos ou gêneros que são correntemente performados no mundo. Segundo, registros históricos, iconografia e descrição de performances. Terceiro, as diferentes percepções que as pessoas têm da música e da experiência musical, ou seja, os diferentes modos através dos quais as pessoas dão sentido aos símbolos musicais. Este sentido só pode existir compartilhadamente.

Sobre a ideia de “música negra”, uso-a, considerando que existe um imaginário inteligível e persuasivo entre negros e brancos, o qual reporta esta música a relações sociais de dominação e subordinação racial, a conteúdos diretamente vinculados ao cotidiano dos negros e à presença marcante de elementos estéticos como o ritmo, a percussão, a reciprocidade entre artista e público, a dança, a improvisação. Além disso, o traço do cabelo crespo sempre foi um aspecto marcante nas experiências e práticas musicais negras que observei e problematizei. Ou seja, tendências ou estilos musicais negros distintos – produzidos em Salvador desde os anos 1970 – também se caracterizaram por modos emblemáticos de manipular e apresentar os cabelos crespos.

Portanto, a pergunta que trouxe do meu passado – “o que fazer com o cabelo de Marly?” – enfatiza, por um lado, um diferencial de gênero nas relações raciais, mas, por outro lado, considerando a força simbólica do cabelo crespo do negro, sustenta uma pergunta monumental que o povo negro se fez e se faz após a abolição da escravidão e advento de uma potencial sociedade moderna, autodefinida como

igualitária e sem restrições étnicas e raciais: o que fazer com o cabelo, mas também o que fazer com o corpo, a consciência, a história e a condição social negra em um país que convoca ao mesmo tempo em que interdita a cidadania e condição de sujeito negro? Os sete artigos que reúnem neste livro foram publicados anteriormente em periódicos e outras coletâneas editados no Brasil ou no exterior e, em alguma medida, respondem a estas inquietações do povo negro, de Marly, das mulheres e homens de minha família e minhas próprias.

O primeiro artigo, *Do samba carioca urbano e industrial ao samba nacional e mestiço*, é decorrente da constatação de que, embora a Bahia, baianos e o samba baiano sejam recorrentemente citados na bibliografia específica, muito pouco se publicou sobre o samba na Bahia. De fato, na maioria absoluta dos trabalhos publicados, os autores escrevem tendo como lugar de referência a cidade do Rio de Janeiro. Logo, quando não abordam sambistas ou compositores nascidos ou radicados no Rio, abordam o contexto das escolas de samba cariocas ou questões relacionadas à história do samba na cidade do Rio de Janeiro. Neste artigo, portanto, apresento uma reflexão sobre a constituição de um samba carioca urbano e industrial, em seguida, retomado na história como samba nacional e mestiço ou, por assim dizer, um gênero musical brasileiro de larga repercussão e consumo. Neste sentido, tomo como referência uma recorrente bibliografia publicada sobre o samba, apresento seu modelo de abordagem, assim como questões e interpretações que norteiam uma compreensão hegemônica sobre o samba no Brasil.

O segundo artigo, *Tradição, história e espirais do tempo no samba de roda baiano*, parte de um consenso entre estudiosos de que as culturas tradicionais são inventadas, afeitas a transformações e enraizamentos intencionais, logo são de ordem da história. Tal ponto de vista contrária, entretanto, a perspectiva de agentes sociais in-

timamente vinculados a estas culturas, que tendem a considerar as tradições como lugar de cristalização do tempo e espaço, até porque, a despeito de invenções e transformações, símbolos, performances, atitudes e território reportam constantemente ao passado e reatualizam lembranças difusas. As culturas tradicionais afro-brasileiras ou negro-africanas sempre evidenciam esta contradição através de imagens de África, de performances, de representações sobre o corpo e sobre a existência afro-brasileira ou através de narrativas orais, de traços culturais e objetos materiais destacados. Neste artigo, por um lado, aponto para a invenção da tradição afro-brasileira ou negro-africana; por outro lado, sinalizo para as vicissitudes da tradição inventada quando se considera uma estrutura política e ideológica que lhe é contingente e tangencial. Por fim, indico marcas do passado e a substantividade das mesmas na atual tradição do samba baiano.

No terceiro artigo, *O Fenômeno Timbalada: cultura Musical Afro-Pop e Juventude Baiana Negromestiça*, discuto como a música se torna uma forma de socialização dos negros na Bahia, especialmente de jovens negros e mestiços cujas experiências com a música se configuram como um instrumento fundamental através do qual elaboram e reciclam identidades, almejam um pertencimento e ascensão social. Esses jovens baianos têm articulado uma consciência reflexiva, uma política de afirmação étnica, uma ética e uma estética através do universo musical ao mesmo tempo em que permanecem sobremaneira deslocados da escola laica, do trabalho regular e profissionalizado, não fixados em espaços habitacionais dignos com direito a saneamento e urbanização, com restrita capacidade de consumo de bens simbólicos e materiais produzidos pela indústria capitalista.

No quarto artigo, *Black ou brau: música e subjetividade negra num contexto global*, a banda Timbalada e seu criador, o músico

baiano Carlinhos Brown, são o ponto de partida para discutir como num contexto de globalização cultural música e subjetividade negra alteram ou complementam uma cena musical representada por outros sujeitos e segmentos musicais afro-baianos de forte personalidade e grande prestígio social. Neste caso, a música dos grupos culturais Ilê Aiyê e Olodum são referências importantes, uma vez que favorecem a compreensão do modo como o músico Carlinhos Brown e a banda Timbalada redefiniram a afirmação de conteúdos identitários, a seleção de signos atraentes tanto para o público consumidor quanto para a indústria da música e, conseqüentemente, a sedução de plateias nacionais e até mesmo globais diversificadas em termos de cor ou raça e classe.

No quinto artigo, *De ilha de sapos à ilha da fantasia: reterritorialização e identidade negra*, faço uma revisão de parte das notas de campo da minha dissertação de mestrado enfatizando, agora, a questão de como identidade negra pode ser representada através da interceptação de categorias de pertencimento territorial e práticas de reterritorialização. Neste sentido, priorizo o caráter etnográfico deste meu trabalho, através de discursos e representações dos meus interlocutores sobre o lugar onde os encontrei, o Candeal Pequeno, uma localidade no bairro de Brotas, em Salvador, onde surgiu a banda Timbalada.

No sexto artigo, *Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador*, discuto como, num contexto racializado, da associação entre juventude negra e música, surgem experiências que se desenvolvem como marcas identitárias, crítica social e ratificação de hierarquias raciais, de classe e gênero. Para tanto, trabalho com as ideias de juventude e geração como dado biológico tanto quanto social e histórico e com a ideia de música como sentido compartilhado. Além disso, rediscuto minhas notas

etnográficas e de outros autores que refletiram sobre a relação entre música e juventude negra. Concluo apontando para a importância da música como instrumento configurador de uma experiência juvenil e negra afrodiaspórica, mas também como instrumento repositivo de antigas dessemelhanças que não estão nos genes.

No sétimo artigo, *Testemunhos e narrativas Brown: sobre música negra e o negro no Brasil*, tomo como referência a obra e a personalidade do músico negro baiano Carlinhos Brown e a obra e a personalidade do músico negro paulista Mano Brown e articulo algumas ideias sobre a questão “o negro no Brasil”. Acredito que ambos os autores e obras repercutem debates clássicos como classe e cor, mas também debates que dizem respeito a novos modos de produção simbólica e cultural, a uma lógica do consumismo, à emergência das subjetividades do gênero e do corpo negro, à manifestação de identidades fragmentadas e descentradas que, em diálogo com a cultura de massa e a tradição afro-brasileira, se inserem numa ordem da modernidade contemporânea discutida por diversos pensadores. Não realizo uma análise exaustiva das obras e das personalidades de Carlinhos Brown ou Mano Brown. Minha abordagem sobre os mesmos é orientada, direta e indiretamente, pelo interesse nos temas relações raciais, negro e cultura negra e pela crítica social de vários autores citados ao longo do trabalho. Defendo que estes dois sujeitos possuem histórias de vida parecidas, nomes parecidos, são astros da música nacional, estão imiscuídos num mesmo contexto global e local moderno que define a condição de artista e de negro, porém divergem quando elaboram discursos em relação à questão racial, em suas posições políticas e no que diz respeito ao sentido da música negra. Compreendo, enfim, que se Carlinhos Brown tende para um discurso universalista, Mano Brown tende para um discurso que enfatiza a diferença racial.

Advirto ao leitor que a maioria destes artigos, em particular, aqueles que se referem ao músico Carlinhos Brown e à banda Timbalada, foram desdobramentos da minha dissertação de mestrado, *A estética da pobreza: música, política e estilo* (1995). Logo, é provável que o leitor encontre em artigos distintos trechos equivalentes, porém necessários para a melhor compreensão de contextos descritos, de questões e argumentos elaborados. Os demais artigos são desdobramentos da minha pesquisa de doutorado sobre o pagode baiano, *A experiência do samba na Bahia: práticas corporais, raça e masculinidade* (2003) – ou são o resultado de intervenções que fiz em eventos acadêmicos. Estes trabalhos foram escritos em momentos distintos da minha trajetória intelectual, apontam para sutis variações de ênfases temáticas e conceituais, mas também evidenciam continuidade, uma vez que quase todos mencionam, descrevem e problematizam contextos musicais e todos eles são reflexões sobre relações raciais, o negro e a música negra na Bahia e no Brasil.

Por fim, aproveito para agradecer ao CNPq pelo apoio durante a realização de estudos que permitiram chegar à elaboração destes artigos, às instituições públicas de ensino e pesquisa que me abrigaram, àqueles interlocutores que, envolvidos nos seus afazeres e em suas práticas musicais, pacientemente responderam às minhas questões e conversaram comigo, a todos os ex-professores, alunos, ex-alunos e colegas que de alguma maneira motivaram a realização deste livro, especialmente os colegas do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Agradeço também aos colegas e amigos Sales Augusto dos Santos e Pedro Jaime de Coelho Júnior pelas conversas inspiradoras, pelos conselhos e cuidadosas leituras preliminares. E, por fim, agradeço ao Tata Mutá Imê pela escuta inusitada e pela motivação sincera.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Arivaldo de Lima. **A estética da pobreza: música, política e estilo.** 1995. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

ALVES, Arivaldo de Lima. **A experiência do samba na Bahia: práticas corporais, raça e masculinidade.** 2003. 255 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS), Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

AZEVEDO, Thales. **As elites de cor numa cidade brasileira: um estudo de ascensão social & classes sociais e grupos de prestígio.** Salvador: EDUFBA; EGBA, 1996.

BACELAR, Jeferson. Donald Pierson e os brancos e pretos na Bahia. In: BACELAR, Jeferson. **A hierarquia das raças: negros e brancos em Salvador.** Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 89-105.

BLACKING, John. Music, culture and experience. In: BYRON, Reginald. **Music, culture & experience: selected papers of John Blacking.** Chicago; London: University of Chicago Press, 1992. p. 223-242.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra.** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil.** São Paulo: Ed. 34, 1999.

HUTCHINSON, Harry William. **Village and plantation life in Northeastern Brazil.** Seattle: University of Washington, 1957.

PIERSON, Donald. **Branços e prêtos na Bahia**. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1971.

SANSONE, Livio. Desigualdades duráveis, relações raciais e modernidades no Recôncavo: o caso de São Francisco do Conde. **Revista USP**, São Paulo, n. 68, p. 234-251, dez./fev. 2006. Racismo I.

SUÁREZ, Mireya. **Desconstrução das categorias “mulher” e “negro”**. Brasília, DF: UnB, 1991. p. 1-25. (Série Antropologia, n. 133).

WARE, Vron. **Branquidade**: identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

## **DISCOGRAFIA**

BEN JOR, Jorge; ANTUNES, Arnaldo. Cabelo. Intérprete: COSTA, Gal. In: COSTA, Gal. **Plural**. São Paulo: BMG Ariola, [1990]. 1 CD. Faixa 7.

CALDAS, Luiz; Paulinho Camafeu. Fricote. Intérprete: Luiz Caldas. In: CALDAS, Luiz. **Magia**. Salvador: WR, [1983]. 1 disco sonoro. Faixa 2.

GIL, Gilberto. Sarará miolo. Intérprete: GIL, Gilberto. **Realce**. Belo Horizonte: Warner Music Brasil, [1979]. 1 disco sonoro. Faixa 2.

MACAU. Olhos coloridos. Intérprete: SÁ, Sandra de. **Olhos coloridos**. Rio de Janeiro: RGE, [1982]. 1 disco sonoro. Faixa 1.

VELOSO, Caetano. Beleza pura. Intérprete: VELOSO, Caetano. **Cinema transcendental**. Rio de Janeiro: Polygram, [1979]. 1 disco sonoro. Faixa 3.

VÍTOR, Márcio. Escovadinha. Intérprete: Márcio Vítor. **O furacão da Bahia**: ao vivo. Salvador: Pato Discos, [2004]. 1 CD. Faixa 6.

## DO SAMBA CARIOCA URBANO E INDUSTRIAL AO SAMBA NACIONAL E MESTIÇO<sup>1</sup>

Enquanto elaborava minha tese de doutorado (ALVES, 2003), busquei saber de músicos e de seu jovem público, na periferia da cidade de Salvador, como estes compreendiam a música do pagode baiano e em que medida esta compreensão permitia também definir o pagode como um dos vários sambas existentes no Brasil e na Bahia. Meus interlocutores – músicos, cantores, dançarinos, produtores – nunca apresentaram um conceito acabado e plenamente consensual do que fosse o pagode que todos compartilhavam nos “ensaios”, no disco, no rádio ou na TV. Estimulados a falar sobre o tema, tinham algo a dizer se ao mesmo tempo falassem de si mesmos, de pessoas ausentes, de lugares, de conquistas, derrotas, de eventos festivos memoráveis, de maneiras de cantar e dançar, descrevessem “batidas” e “levadas” e, muito importante, descrevessem outros sambas. Esta forma dos meus interlocutores abordarem o samba do pagode me intrigava e desconcertava, uma vez que estava bastante preocupado em definir as fronteiras do samba na Bahia, fosse em relação ao samba carioca, fosse em relação ao próprio pagode.

Aliás, a despeito de seu maior ou menor comprometimento com a tradição do samba na Bahia,<sup>2</sup> do grau de seu valor artístico,

---

1 Este artigo foi publicado em **ArtCultura: revista de história, cultura e arte**, v. 15, n. 26, p. 121-138, jan./jun. 2013.

2 Ver INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2006.

recorrentemente questionado por seus detratores, compreendo o *pagode baiano* como um estilo contemporâneo do gênero musical *samba* constituído por uma interface de repertórios musicais – o *samba carioca urbano e industrializado*, o *pagode romântico*, a *axé music*, o *samba de roda baiano* – e extramusicais – a dança afro, a movimentação aeróbica, a dimensão espetacular da vida contemporânea, a fluidez de identidades, a ênfase na individualização, a sedução pelo consumo de bens materiais e simbólicos, o mito da democracia racial, o fetiche do corpo negro. Até o ano de 2003, quando concluí minha pesquisa de campo, a música do pagode baiano era composta por instrumentos como cavaquinho, pandeiros e tambores; pela presença vigorosa da bateria do rock; por instrumentos harmônicos como o teclado e instrumentos de sopro como sax, trompete e trombone; pelo fato de que é uma música frívola, não romântica, com letras fáceis, aparentemente desconexas e com forte apelo sexual. É concebido normalmente para ser um canto responsorial tanto quanto uma música feita para dançar, inspirada em um modelo de composição, em temáticas e movimentação corporal característica do samba de roda baiano.

Embora a Bahia, baianos e o samba baiano sejam recorrentemente citados na bibliografia específica, muito pouco se publicou sobre o samba na Bahia.<sup>3</sup> De fato, na maioria absoluta dos trabalhos publicados, os autores escrevem tendo como lugar de referência a cidade do Rio de Janeiro. Logo, quando não abordam sambistas compositores nascidos ou radicados no Rio, abordam o contexto das escolas de samba cariocas ou questões relacionadas à história do

---

3 Ver WADDEY, 2006; BROWNING, 1995; OLIVEIRA, 2001; DÖRING, 2002; NUNES, 2002; ALVES, 2003; INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2006; CRUZ, 2006; MENDES; JÚNIOR, 2008; CARMO, 2009; LIMA, 2009; LORDELO, 2009.

samba na cidade do Rio de Janeiro. Duas exceções, que confirmam uma regra, são Antonio Risério (1993) e Marielson Carvalho (2009). Seus trabalhos remetem ao contexto social e cultural da capital baiana, Salvador, e se debruçam sobre a obra de um compositor baiano, Dorival Caymmi, radicado no Rio de Janeiro desde o início da carreira até sua morte em 2008.

Deste modo, considerando os cruzamentos históricos e estéticos entre o samba na Bahia e no Rio de Janeiro, considerando a recorrência do samba carioca nas falas dos meus interlocutores, entre os pesquisadores e no mercado editorial, aqui não vou refletir sobre o samba do pagode em Salvador. Ao contrário disso, decidi revisar, ainda que parcialmente, a vasta bibliografia sobre o samba no Rio de Janeiro. Neste caso, proponho uma reflexão sobre a constituição de um samba carioca urbano e industrializado,<sup>4</sup> em seguida retomado na história como samba nacional e mestiço ou, por assim dizer, como um gênero musical brasileiro de larga repercussão e consumo.

---

4 O argumento de um “samba carioca urbano e industrializado” diz respeito às transformações históricas, sociológicas, econômicas, tecnológicas e políticas ocorridas, em particular, na cidade do Rio de Janeiro, capital da República, no final do século XIX e início do Século XX. No caso do “samba carioca urbano e industrializado”, compreendo tal samba como consequência das intensas trocas culturais entre sujeitos de origem racial, regional e de classe distinta, ocorridas numa cidade que estava afetada por uma agressiva intervenção urbanística que fez deslocar e realocar expressivos contingentes populacionais; que estava afetada pelas transformações na divisão do trabalho social, uma vez que não mais existia a força de trabalho do negro escravo; que estava também afetada pela ambiguidade da figura jurídica e moral do negro cidadão livre, ao mesmo tempo que negro vadio e contraventor; além disso, a cidade do Rio de Janeiro estava afetada por novas formas de socialização geradas pelo advento da fotografia, do cinema e, muito importante, do rádio, do registro do som em disco, do gramofone e pelas perspectivas que estas novas mídias ofereciam para a industrialização da cultura. O “samba carioca urbano e industrializado”, portanto, é a produção cultural apropriada ao novo modelo urbano, apropriada cada vez mais para o registro mecânico, para o palco, para o consumo em massa, para o lucro, para a inscrição na partitura, suporte de experiências de intensa individualização (por exemplo, o compositor de sucesso, o intérprete famoso, o produtor cultural), assim como evidencia a perda de controle ou reacomodação de alguns elementos estéticos que estiveram restritos ao contexto das comunidades negras cariocas (Ver CARVALHO, 1987; BRAGA, 2002; FENERICK, 2005; CALDEIRA, 2007).

A considerável bibliografia publicada sobre o samba carioca, quase sempre, privilegia seu aspecto textual e contextual. Normalmente, os autores se restringem à reflexão sobre a “evolução” do samba no Rio de Janeiro descrevendo etapas que começam com o entrudo, excomungado pelas elites e legalmente proibido ainda na primeira metade do século XIX; passam pelo Carnaval em salões fechados, de inspiração europeia; prosseguem com a assimilação do Carnaval pelas camadas populares e descrição das manifestações carnavalescas de rua como os corsos, cordões, blocos, grupos, ranchos; comentam a polêmica circunstância da gravação e registro autoral do primeiro samba, assim como discutem o processo de formação das escolas de samba no Rio de Janeiro. Daí, chegam à reflexão sobre o samba carioca urbano e industrial, redefinido como nacional e mestiço. Deste modo, tendem a um etapismo que defende o gênero samba como decorrência de um avanço civilizatório, evidenciado na alteração de posturas, costumes, valores, moralidade e sociabilidade. Refletem sobre a alteração provocada pelo microfone, pelo disco e pelo palco, no modo de cantar, ouvir e fruir. Defendem uma história do samba que teria se iniciado na Bahia tradicional e prosseguido no Rio de Janeiro moderno e mestiço, a partir do final do século XIX. Esta história funda um samba carioca urbano e industrial, em seguida socialmente mediado, nacional e mestiço, mas faz submergir vários outros sambas no Rio de Janeiro, em São Paulo, Sergipe, Pernambuco ou na Bahia não registrados em discos ou livros, não disseminados e compartilhados pelas elites, não submetidos aos padrões de mediação sociocultural, racial e política ocorrida no Rio de Janeiro.

As fontes normalmente consultadas e citadas pelos autores costumam também se repetir. São elas jornais do século XIX ou do

início do século XX, tais como *O Paiz*, *A Noite*, *A Manhã*, *Diário Carioca*, *Correio da Manhã*, *Mundo Sportivo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, entre outros. Além disso, recorre-se às obras de Melo Moraes Filho, Edgar de Alencar, Jota Efegê, Orestes Barbosa, Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão, Roberto Moura; à produção literária de Lima Barreto, Manuel Antônio de Almeida, João do Rio; ao acervo de canções gravadas ou registradas em jornais e, finalmente, aos depoimentos de antigos sambistas cariocas, guardiães de uma tradição do samba radicada no Rio de Janeiro, prova de um contínuo processo de interlocução entre nacional e popular, elite e povo, tradição e modernidade, negros e brancos.

Um bom exemplo disso é a pretensiosa *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998, p. 704-706). Num longo verbete, a referida obra afirma que samba, s.m. (Folclore) seria proveniente do termo quimbundo, língua africana do ramo banto, *semba* (umbigada). Este termo era empregado para designar dança de roda, popular em todo o Brasil, geralmente com dançarinos solistas que executavam quase sempre a umbigada. Os sambas mais conhecidos seriam os da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Não por acaso, a *Enciclopédia da Música Brasileira* (EMP) começa o verbete descrevendo o samba na Bahia. Sobre o samba na Bahia, a EMP faz uma breve referência, lembrando movimentos de dança hoje praticamente desconhecidos. Nenhuma referência a diferenças entre contexto urbano e rural, a situações, a compositores ou canções, a sambas ainda vigentes ou atuais como o samba chula ou o pagode baiano. Em seguida, o texto faz uma referência ainda mais breve a um samba de domínio caboclo em São Paulo e a um samba provavelmente influenciado pela quadrilha e o cateretê em Goiás. Toda a metade restante do texto do verbete é dedicada ao samba no Rio de Janeiro. A EMP afirma que a palavra

samba, nesta região, desde o início do século XIX, foi designação para qualquer tipo de baile popular. Foi também, inicialmente, dança de roda dos habitantes dos morros, que deu origem ao “samba urbano carioca” que se espalhou por todo o Brasil. Daí em diante, o texto se dedica à descrição e comentários sobre os diversos subgêneros do samba carioca urbano criados e difundidos no Rio de Janeiro.

No que diz respeito à bibliografia mais recorrente sobre o samba, subdivido a mesma em três subgrupos temáticos: 1. Títulos que versam sobre a biografia de antigos sambistas, compositores cariocas ou radicados no Rio de Janeiro desde o início do século XX; 2. Títulos que elaboram análises socioantropológicas e históricas sobre o samba carioca urbano; 3. Títulos que analisam o samba como folclore e/ou discutem aspectos formais do samba. O subgrupo temático que se refere a biografias de antigos sambistas, compositores cariocas ou radicados no Rio de Janeiro na primeira metade deste século, pode ser unificado pelo fato destas obras possuírem um caráter mais informativo, rico em detalhes, não analítico, de caráter jornalístico (BARBOSA, 1978; SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1981; SILVA; OLIVEIRA FILHO, 1983; CAMPOS et al., 1983; SILVA; GOMES, 1988; CABRAL, 1996). Neste caso, há uma abundância de dados os mais diversos, dispersos pelos capítulos, e fica evidente a paixão dos escritores pelo sambista biografado. A vida pessoal, os maiores sucessos, o estilo de vida, a vida amarga e pobre são temas indispensavelmente tratados. Nascidos no final do século XIX ou no início do século XX, dados de filiação, datas de nascimento e registro são informações imprecisas, inclusive nos relatos dos biografados – Assis Valente, compositor baiano, radicado no Rio de Janeiro, é um caso exemplar (SILVA; GOMES, 1988). Outro aspecto curioso é o fato de que nestes trabalhos a autoria aparece diretamente associada a um

estilo de vida boêmio, perigoso, insalubre e tem as ruas, os cafés, botequins e teatros do Centro do Rio de Janeiro como *locus de referência*. Logo, o samba é produto do gênio e de uma atitude hedonista e romântica de indivíduos, de uma “cultura malandra” como afirma Cláudia Neiva de Matos (1982), que teve nos sambistas Geraldo Pereira e Wilson Batista representantes dos mais destacados.

Há algumas semelhanças entre os títulos do primeiro e do segundo subgrupo (GOLDWASSER, 1975; CARVALHO, 1980; LOPES, 1981; MATOS, 1982; BORGES, 1982; MOURA, 1983; CAMPOS et al., 1983; RODRIGUES, 1984; TINHORÃO, 1991; VIANNA, 1995; BASTOS, 1996; SODRÉ, 1998; AUGRAS, 1998; SOIHET, 1998; VIANNA, 1998; CAVALCANTI, 1999; BRAGA, 2002; MOURA, 2004; FENERICK, 2005; CALDEIRA, 2007). A primeira delas diz respeito a uma ênfase em nomes e obras de compositores famosos, cariocas ou radicados no Rio de Janeiro, considerados importantes em toda a trajetória do samba no Brasil, por exemplo, Ismael Silva, Cartola, Carlos Cachça, Geraldo Pereira, Noel Rosa, Assis Valente ou Bezerra da Silva.

Além disso, na maioria dos títulos do segundo subgrupo, o samba é apresentado ora como território de tensão social, como espaço diacrítico em relação à sociedade nacional, como mecanismo controverso de mobilidade social de sambistas pobres, semianalfabetos e negros, ora como território de mediação mais branca do que negra e laboratório do caráter nacional. Também nestas obras, normalmente, há remissão às implicações culturais e econômicas da assimilação da noção de autoria em processos tradicionais de se fazer samba; ao impacto das novas tecnologias de registro, transmissão e consumo sobre o produto cultural samba; à eliminação de complementos que transformam vários sambas em simplesmente samba; à

nacionalização do samba e à oposição entre samba carioca urbano e industrial e samba baiano tradicional.

No terceiro subgrupo, os títulos se distinguem pelo trabalho de compilação dos autores que recolhem dados do “folclore” desconhecido no meio urbano (QUERINO, 1955; ALVARENGA, 1982; CARNEIRO, 1982; ANDRADE, 1975). “Folclore”, neste caso, remete a manifestações culturais variadas, de caráter assistemático, intuitivo, autêntico, a arcaísmos africanos ou indígenas imunes à historicidade, logo matéria-prima para a construção de uma “arte nacional”, “não-funcional”, “desinteressada”, “interpretativa e recriadora” dos elementos folclóricos (REILY, 1990). Estes títulos são importantes para legitimar a história etapista do samba e seu processo de modernização. Além disso, realizam um trabalho de transcrição musicológica e compreensão do samba como gênero musical através da descrição de seus aspectos musicológicos estruturais. Incluo também neste subgrupo trabalhos que primam pela descrição e análise musicológica, mas também por uma reflexão socioantropológica mais cuidadosa e sofisticada que desloca o samba da condição de folclore (ARAÚJO, 1992; SANDRONI, 2001).

A construção do samba como gênero musical, a postulação do samba carioca urbano e industrial como samba nacional mestiço e moderno, implicou, primeiro, a normatização de uma determinada história social do gênero e, segundo, do ponto de vista etnomusicológico, a demarcação das fronteiras, no Rio de Janeiro, entre o samba, seus subgêneros e outros gêneros populares que o precederam ou existiram concomitantemente. José Ramos Tinhorão (1991) e Roberto Moura (1983) são autores referenciais no que diz respeito à primeira implicação. Samuel Araújo (1992) e Carlos Sandroni (2001) o são no que diz respeito à segunda. Prevalece também nes-

tas obras o argumento de que a nacionalização e modernização do samba coincide e é decorrência de um programa de nacionalização e modernização do Brasil, incrementado pelas elites nos anos 1930, na cidade do Rio de Janeiro.

Nessa época, o consumo da cultura e arte europeia pelas elites e pelo povo dinamizou opiniões e atitudes valorativas em relação ao consumo da cultura e arte popular (FONSECA, 1996). Desta forma, são exemplares as transformações que sofreram músicas e danças, como o lundu e o maxixe, que antecederam o samba. Sobre o lundu, Tinhorão (1991) observa que até os finais do século XVIII este teria sofrido uma desfiguração por parte de compositores cultos e músicos de teatro que o adequaram como lundu-canção, dissociando-o do lundu-dança, tão “quente” e “vil” quanto os batuques dos negros. O lundu-dança seria apoiado em estribilhos curtos, eventualmente intercalados por chulas,<sup>5</sup> sempre estivera fora dos salões. Ao contrário, o lundu-canção “sofisticou” sua estrutura, aparentando-se à modinha erudita, sem deixar de lado o exotismo atribuído ao lundu-dança. Ocorre então que, no teatro, o lundu-canção se transformou em “dança maliciosa” e “texto engraçado” que reportava a relações

---

5 José Ramos Tinhorão não esclarece aqui o que é uma chula. Ralph Waddey (2006, p. 127), entretanto, ao estudar o samba de viola do Recôncavo baiano, define a chula como “[...] o texto do canto. Chulas são poemas, de extensão variável, porém mais comumente de quatro versos, e ecléticos ao extremo, tanto na forma como no assunto. A chula pode ter sentido lógico, mensagem clara, ser narrativa e linear, ou pode ser altamente simbólica, parecendo expressar uma livre associação”. Waddey (2006, p. 120) observa ainda que a chula pode ser seguida por um “relativo”, ou seja, um canto “cujo texto seria, supostamente, relevante para a chula (ou, justamente, “relativo” a ela), relevância essa que os próprios músicos reconhecem ser muitas vezes duvidosa (ou que não sabem, ou não querem, explicar). De maneira típica, o relativo consiste em dois versos, ocupando oito compassos, e é cantado uma vez, também em terças paralelas, e imediatamente repetido”. O relativo ou a chula cantada, mais movimentos de prato-e-faca e palmas encorajam o “sambador” ou “sambadora” a “sambar” ou “sapatear”. “Os movimentos dos pés, minúsculos, intrincados, rápidos, e às vezes quase imperceptíveis [...] são quase os únicos movimentos do corpo na coreografia do samba no estilo do Recôncavo adequadamente executado” (WADDEY, 2006, p. 120-121).

entre negros e brancos, ironizava a situação, os costumes dos escravos e ridicularizava o modo de falar africano, para delícia de brancos amantes de exotismos e emoções eróticas. Algo semelhante teria ocorrido com o maxixe (TINHORÃO, 1991).

Na medida em que danças e músicas negro-africanas foram sendo assimiladas no lundu-canção e no maxixe de salão, ainda que, por algum tempo, permanecessem amaldiçoadas pelos “homens de bem” e “pelas senhoras de boas famílias”, ao serem incorporadas nos salões elegantes, perdiam ou tinham atenuados seus apelos de sensualidade e erotismo. O samba carioca urbano e industrial, por sua vez, seria resultado do processo evolutivo desses primeiros gêneros, subordinado a pressões sociais e estéticas semelhantes. Ou seja, dos terreiros de baianos, das “primitivas” escolas da Praça Onze, no centro do Rio, o samba se “aprimoraria” para chegar aos “salões da sociedade”, como, a propósito, os sambistas Cartola e Carlos Cachaca (1995) ilustram num samba-canção:

### **Tempos Idos**

Os tempos idos  
Nunca esquecidos  
Trazem saudade ao recordar  
É com tristeza que relembro  
Coisas remotas que não vêm mais  
Uma escola na Praça Onze  
Testemunha ocular  
E perto dela uma balança  
Onde os malandros iam sambar.  
Depois aos poucos  
O nosso samba

Sem sentirmos se aprimorou  
Pelos salões da sociedade  
Sem cerimônia ele entrou  
Já não pertence mais à Praça  
Já não é samba de terreiro  
E glorioso ele partiu para o estrangeiro.  
E muito bem representado  
Por inspiração de geniais artistas  
O nosso samba, humilde samba  
Foi de conquistas, em conquistas  
Conseguiu penetrar no Municipal  
Depois de percorrer todo o universo  
Com a mesma roupagem que saiu daqui  
Exibiu-se pra duquesa de Kent no Itamaraty.

Temos, assim, a origem do samba carioca urbano e industrial vinculada à realidade da população negra carioca no Rio colonial, monárquico e republicano de primeira hora, assim como a uma relação íntima com a história do carnaval e com o mundo do disco e do entretenimento. Vale citar outra perspectiva de interpretação que desloca, em alguns pontos, as conclusões sobre a origem deste samba carioca. A propósito, Roberto M. Moura (2004) argumenta que o princípio do samba no Rio de Janeiro foi e continua sendo a roda de samba. Neste caso, a roda seria um espaço físico, social e simbólico fundante, que permitiu a constituição e consolidação do samba urbano e industrial, mas também de outros desdobramentos como o samba enredo, o partido-alto, o pagode.

O samba, que é tudo, que “enlaça a soma das raças Brasil”, tem um autor. Mas, ali na roda, sua autoria

se perde na afinidade em comunhão, reportando-se a cada um em particular e ao grupo como um todo. Como se os versos se perdessem no domínio popular. [...]. Ao situar a roda entre as matrizes do samba, o que se pretende afirmar é que os tipos de música acima [o autor se refere à polca, ao maxixe, ao lundu, à habanera, ao tango, citados anteriormente] foram as suas raízes estéticas – enquanto a roda foi a sua origem física. Foi na roda que aqueles gêneros se fundiram até produzirem uma outra forma musical. [...] Num primeiro momento, portanto, cabe retomar a roda de samba historicamente. Como surgiu, qual o seu berço e a sua cara. Daí que esse passeio, inevitavelmente, comece pela Praça Onze e suas redondezas. É lá que aparece, quase criminoso, um samba de raiz, onde ex-escravos e seus descendentes cantam suas dores e amores. Paralelo a ele, há o choro, seu primo-irmão, só que mais aceito pelas autoridades da época (MOURA, 2004, p. 26-27, 34-35).

A argumentação de Roberto M. Moura é curiosa. Traz uma mudança de foco, uma variação de tempo e espaço no debate sobre o samba no Rio de Janeiro. Aponta para as tensões do “mundo do samba”, para a capacidade de seus agentes em reinventar, na roda, o samba. Porém, não traz novidade em relação à compreensão do samba como fenômeno social, como perspectiva de produção cultural e popular mediada; e em relação ao seu significado como retrato da nacionalidade. O próprio autor reconhece que peca ao não limitar “física nem espacialmente o objeto de estudo”, “embola pesquisa e vivência, dados objetivos e reminiscências subjetivas” (MOURA, 2004, p. 248). É difícil discordar sobre a importância das rodas para a legitimação e revitalização do samba. Entretanto, do ponto de vista analítico, em Moura, ela não é devidamente descrita ou contextuali-

zada. Sua origem seria a Praça Onze, antiga região central do Rio de Janeiro, contudo o termo “roda” dá nome a um samba na Bahia,<sup>6</sup> é uma prática comum em várias outras manifestações culturais afro-brasileiras como a capoeira, o jongo, o candomblé e certamente era conhecida pelos negros baianos da Praça Onze antes de terem migrado para a cidade do Rio de Janeiro. A roda seria, simultaneamente, um espaço comunitário, mítico, ritualizado, desencadeador de transformações, mas o leitor não tem a devida clareza de como isso ocorre, por que isso ocorre e como isso configura o samba traduzido por um novo e velho “princípio” que acentua um propalado “mistério” (VIANNA, 1995) da nação brasileira, embora já tenha “[...] passado de português” e postule “[...] uma unidade outra, indecifrável” (BASTOS, 1996, p. 172).

O processo de criação do samba é outra questão importante e recorrente na bibliografia específica e suscita um debate sobre relações de produção e trabalho. Depois da gravação do primeiro samba “Pelo Telefone”, em 1916, cada vez mais, compositores negros foram captados como força de trabalho musical. Foram inseridos na indústria da música, transformando o que era música ritual ou “folclórica” em música urbana, comercial e de autor. O caso do sambista José Barbosa da Silva, o Sinhô, é exemplar. Sodré (1998) afirma que Sinhô reivindicava e brigava pelo reconhecimento social de canções que lançava como produções individuais e autorais, embora muitas vezes, estas obras se tratassem de temas e trabalho comunitários. Quando acusado de plágio ou usurpador de direitos alheios, justificava-se invocando um direito de caça: “Samba é como passarinho. É de quem pegar”. Sinhô e tantos outros, portanto, ao tempo que contribuíam para a consolidação de uma música popular e autoral,

---

<sup>6</sup> Ver INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2006.

também contribuíam para que, como ainda afirma Sodré, o samba fosse perdendo ou redefinindo características morfológicas como o improviso da estrofe musical, a associação à dança e, acrescento, se afastasse das supostas “raízes baianas e negras”, embora mantivesse a “síncopa negra” como elemento diacrítico.

A propósito deste debate sobre a questão de trabalho, autoria, seu valor material e simbólico, Caldeira (2007) retoma o caso Sinhô, mas também o caso Donga, que assinou o samba *Pelo Telefone*, concebido em espaço comunitário, e faz importantes observações. Diferente de Sodré, enfatiza a potencialidade que ações como a de Sinhô e Donga tinham em valorizar e afirmar as estruturas sociais e estéticas negras, em colocar o negro como interlocutor destacado num sistema social que o excluía.

O que está inscrito nesse caminho, e já no primeiro samba, não é apenas a criação de uma forma musical, mas também um fenômeno social que envolve, ao mesmo tempo, a individualização da figura do autor e a circulação da obra criada num meio social amplo, por meios mecânicos. Esse processo constrói, ao mesmo tempo, um gênero musical, um papel social e um padrão de comportamento coletivo no qual esse gênero ganha significado e música – e os autores, importância. [...]. O problema colocado pelo percurso de “Pelo Telefone” é, portanto, o da relação entre um sistema simbólico e outro social. Entre eles, mecanismos (mecânicos) de difusão e a forma de mercadoria da circulação musical, a um só tempo parte do sistema de produção e agentes do processo de construção de representações coletivas. Isso implica a visão da comunicação como um fenômeno social estruturado, no qual a esfera cultural é examinada juntamente com o sistema produtivo. [...]. Esse era o sentido não-econômico da estratégia de Donga.

O trabalho de um compositor seria validado na medida em que fosse ouvido por um público selecionado, e que levasse o autor a ter relações pessoais com esses ouvintes importantes – relações que eram entendidas como um selo de qualidade para a música. De uma forma ou de outra, essa estratégia esteve tão presente em todo o primeiro período de fixação do samba quanto a atividade industrial. (CALDEIRA, 2007, p. 23, 44).

Araújo (1992), ao estudar a realidade das escolas de samba no Rio de Janeiro, traz nuances muito importantes que ampliam o debate sobre o samba carioca urbano e industrial. O autor argumenta que o samba das escolas se fundamenta em um “trabalho acústico”. Ou seja, o samba das escolas é um “trabalho acústico” determinado por relações de trabalho entre aqueles que controlam ou tem privilégios de controle momentâneo sobre a produção e aqueles que produzem em condições muito desfavoráveis definidas pela pobreza e pela desigualdade racial. Desta forma, se evidencia valor de uso e se produz valor de troca no samba enredo. Neste sentido, Araújo descreve, faz falar e comenta uma divisão de trabalho interna ao mundo do samba enredo, suas hierarquias de ordem simbólica, estética, moral, racial e econômica. Menciona, portanto, quem produz, como produz, qual é o produto, como esta produção adquire valor de troca, quem se apropria mais ou menos da riqueza produzida, em que condições isso ocorre, como a produção circula e suas interfaces com o samba industrial. Embora também aponte para a necessária mediação e circularidade cultural no mundo do samba enredo, sugere que se esteve em um jogo de forças em que as condições de barganha eram desiguais, em que uns propunham os termos da mediação ou da negociação e outros navegavam pelo argumento alheio. De modo que,

embora o jogo pareça empatado, muitas vezes, antecipadamente se previu vencedor e derrotado.

Outro aspecto importante no debate sobre o samba é a compreensão do lugar e da relação entre Bahia e Rio de Janeiro. Como já foi dito, a reflexão sobre o samba no Brasil se localiza quase totalmente na cidade do Rio de Janeiro e à Bahia se atribui o lugar de reserva de autenticidade, germe do samba carioca e “trabalho acústico” extinto. Como decorrência disso, em várias ocasiões no passado e, vez ou outra, no presente, baianos e cariocas falam sobre a origem e disputam a propriedade da fundação do samba como gênero nacional, ratificando sua “história evolutiva”. A propósito, o sambista carioca Donga, autor do primeiro samba gravado, afirmou em entrevista que não inventou o samba, “ele já existia na Bahia, muito tempo antes de eu nascer, mas foi aqui no Rio que se estilizou.” (SODRÉ, 1998, p. 70).

Por sua vez, o cantor e compositor de MPB baiano Caetano Veloso vê o samba como um gênero *pop* domado e refinado, cuja consolidação se deu no Rio de Janeiro, porém, através de uma inflexão definitiva de músicos da Bossa Nova, em particular, o também baiano João Gilberto. Constitutivo dessa sofisticação e consolidação incrementada ao samba pelos bossa-novistas, Veloso (1997, p. 40) reencontra um “samba-samba”, um samba ainda “inteiro mesmo nas suas formas mais aparentemente descaracterizadas; um modo de, radicalizando o refinamento, reencontrar a mão do primeiro preto batendo no couro do primeiro atabaque no nascedouro do samba.” Para Caetano Veloso, este “primeiro preto” e este “primeiro atabaque” foram baianos, visto que o samba nascera com este nome, afirma categoricamente, do batuque primitivo dos terreiros da Bahia. Tais afirmações sobre o grau de correspondência do samba e logo do

samba nacional à Bahia ou ao Rio de Janeiro, na verdade, carecem de maior precisão historiográfica e problematização de prováveis evidências etnomusicológicas. Constituem-se, a meu ver, como discursos mistificadores sobre a autenticidade do samba.

Normalmente, vários autores quando especulam a origem do samba no Brasil, remetem ao termo *semba*, que na língua banto, quimbundo, encontrada na região de Angola, significa “umbigada” (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA, 1998; CARNEIRO, 1982; SODRÉ, 1998; KUBIK, 1979). Deste modo, quando se ratifica a Bahia como templo de origem do samba no Brasil, imediatamente está-se vinculando a formação do samba à presença de africanos bantos ou forte presença de uma memória cultural banto na Bahia.

Ocorre que, segundo Carlos Sandroni (2001), há indicações deste mesmo termo, samba, em diferentes pontos da América, ocasiões em que, embora não tenha dado nome a um gênero musical nacional, quase sempre está diretamente ligado ao universo socio-cultural dos negros. Além disso, o Rio de Janeiro, já no século XVIII, estabeleceu fortes relações comerciais com Luanda, atual capital de Angola (PANTOJA, 1999) e entre o período de 1830 e 1860, quando o tráfico de escravos africanos se tornou ilegal, cerca de 60% dos escravos trazidos durante este tráfico ilegal vieram do Congo-Angola, territórios de influência banto, e o Rio de Janeiro teve proeminência nesse comércio ilegal congo-angolano (AMARAL, 1999). Curiosamente, de acordo com o trabalho de Batista Siqueira (apud SANDRONI, 2001, p. 86), sobre a origem do termo samba, até o último quartel do século XIX este termo era praticamente desconhecido no Rio de Janeiro. Por outro lado, no século XIX, quando o termo samba começa a ser notificado como música e/ou dança, em-

bora na Bahia predominassem africanos sudaneses (RODRIGUES, 1988; VERGER, 1987), é a esta região que se atribuirá o nascedouro do samba. Enfim, paira uma dúvida: o samba, de origem banto, teria nascido justamente na região onde na época de seu nascimento os angolanos eram pouco expressivos? E, depois disso, este mesmo samba teria sido ensinado a africanos bantos e descendentes no Rio de Janeiro que, por sua vez, nomearam como primeiro samba uma canção, *Pelo Telefone*, que muitos têm afirmado se tratar de um maxixe? (SANDRONI, 2001).

Ora, a historiografia sobre a escravidão no Brasil (OLIVEIRA, 1997) tem apontado para o fato de que os “nomes de nação” impostos a levas de africanos trazidos como mão-de-obra escrava para o Brasil são imprecisos, aleatórios e demarcadores de distinções equivocadas e preconceituosas sobre o caráter das diferentes etnias que foram forçadamente trazidas para o Brasil. “Nomes de nação”, de fato, apresentavam um caráter genérico, abrigando africanos que pertenciam a regiões e etnias distintas embarcados para o Ocidente num mesmo ponto de aglutinação e saída de capturados. A periodização do comércio negreiro realizada por Luís Vianna Filho (1988) e Pierre Verger (1987), aliás, já indicam isso. Portanto, ainda que venhamos a defender o frágil argumento (OLIVEIRA, 1997) de que durante o Ciclo de Angola, no século XVII, tenha ocorrido o primado cultural e numérico das populações banto na Bahia, vinculando-o, por conseguinte, às práticas culturais ligadas ao samba:

Para a Bahia, como não existe grande variedade nos etnônimos aplicados pelo tráfico durante o Ciclo de Angola, o que se deduz é que uma boa parte dos cativos classificados como sendo de origem congo ou angola, não pertencia sequer a povos que viviam em áreas de influência destes reinos, mas sim a outros

reinos e “nações” do interior da África subequatorial. Isto significa que muitos comportamentos, observados e atribuídos a congos ou angolas, podiam perfeitamente fazer parte de outras matrizes culturais. Até mesmo os próprios congos e angolas podiam ter, por vezes, suas origens trocadas, a depender da região onde eram capturados ou embarcados. O que dizer então dos cabindas, denominação atribuída aos habitantes do Reino de Ngoyo, antigo território submetido ao Reino de Congo, transformado pelos negreiros em porto exportador de escravos? Seriam cabindas apenas os cativos originários do Ngoyo ou todos que eram embarcados através daquele porto? [...]. Novas dificuldades somaram-se à compreensão das especificidades destes povos, a partir do momento que, em nome de um maior entendimento sobre suas origens, os estudos sobre as populações africanas no Brasil passaram a reuni-los, indistintamente, sob a denominação de “povos bantos”, atribuindo ao conjunto destes características que pertenciam às partes. Desde que Bleck criou, em 1860, o termo “banto” para classificar um conjunto de aproximadamente 2.000 línguas africanas, este termo serviu, não raro para designar outras realidades bem distintas daquela proposta pelo seu criador. No Brasil, em todas as acepções que o termo foi utilizado, sua noção esteve sempre associada à ideia de uma certa homogeneidade, mais ou menos como se todos os “bantos”, possivelmente originários de uma mesma zona de dispersão, ao se espalharem lentamente por toda a África ao sul do equador, por um período não inferior a mil anos, tivessem guardado, além da língua, traços físicos e culturais também comuns. (OLIVEIRA, 1997, p. 54-55).

Enfim, a ontologia e o deslocamento etapista atribuído ao samba evidenciam não apenas um lugar particular para a Bahia e para

o Rio de Janeiro no processo de conformação de uma identidade nacional, mas também um lugar na memória nacional para paradigmas estereotipados do que seria uma negritude baiana e outra, carioca. Em outras palavras, se a Bahia é símbolo de pureza, autenticidade e matriz do que seria nacional, a negritude baiana ocupa um lugar na tradição ao mesmo tempo em que revigora relações sociais arcaicas e hierarquias raciais (PINHO, 1998). Se o Rio de Janeiro abrigou e expressou, de modo exemplar, o programa de modernização política, social e cultural defendido para o Brasil, a negritude carioca, ao aderir a este programa, modernizada, nacionalizada, orgulhosa do seu papel nesta trama, elaborou e apresentou uma síntese do samba que lhe deu sustentação (VIANNA, 1995; AUGRAS, 1998; GOMES, 2001) como tal. De fato, baianos e cariocas, sambistas e estudiosos do samba no Brasil incorrem numa inadequação, uma vez que em seus discursos de origem e disputa pelo samba nacional e mestiço ratificam um programa institucionalizado pelas elites, que exclui as camadas populares e negras ou as assimila para civilizá-las e modernizá-las. Defendo, então, que o samba é carioca ou baiano apenas como discurso de segunda ordem (ORTIZ, 1994), e, ao contrário disso, é negro-africano. Ou seja, é resultado da agência de produtores de culturas negro-africanas correlatas, afirmativas, específicas em suas rupturas e descontinuidades na Bahia ou no Rio de Janeiro. Esteve submetido à racialização, à a-historicidade, à estetização e ao apagamento da agência de africanos e descendentes que, no Brasil, ora se dirigiram a África como mito, ideologia, supraterritório ou transitividade, ora em direção à sua representação brasileira como “negro” subalterno.

A análise do desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro, elaborada por Carlos Sandroni (2001), vem reforçar meu argumento,

agora, em termos musicológicos. Sandroni afirma que alguns musicólogos e autores de formação variada que escrevem sobre o samba, viram na síncope ou síncopa uma característica definitiva do samba e mesmo da música popular brasileira. O sociólogo Muniz Sodré (1998), por exemplo, define a característica síncope como uma alteração rítmica que consiste no prolongamento do som de um tempo fraco para um tempo forte, e mais como a batida que falta e incita o ouvinte a preencher o tempo vazio com a movimentação corporal – palmas, meneios, balanços, danças. É verdade, afirma Sodré, que os europeus já conheciam a síncope antes do contato com África. Entretanto, ao contrário dos africanos que a incidiam no ritmo, na Europa a síncope era mais frequente na melodia.

Toda a música negra nas Américas estaria, deste modo, informada então por este elemento musicológico africano. E a dança também, uma vez que são práticas interdependentes de tal maneira que “a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical.” (SODRÉ, 1998, p. 22). Por sua vez, a síncope brasileira seria rítmico-melódica, caracterizada pela fluidez, transitividade e arbitrariedade (BEZERRA, 2000). Observa Sandroni (2001) que a síncope se tornou uma sanção musicológica, um selo de autenticidade na reflexão brasileira sobre a música no século XX. “Na síncope, é como se o douto musicólogo paulista e o malandro carioca encontrassem enfim um vocabulário comum” (SANDRONI, 2001, p. 20) que arremata a especificidade, o significado e a propriedade musicológica de uma música nacional.

No Brasil, entre o final do século XIX e início do século XX, seduzidos pela noção africana do ritmo (CHERNOFF, 1981), que confere bastante vivacidade à música, músicos de formação acadê-

mica tentaram incorporá-la e reproduzi-la em suas partituras, com os meios disponíveis no sistema musical em que foram educados:

O resultado é que os ritmos deste tipo apareceram nas partituras como deslocados, anormais, irregulares (exigindo, para sua correta execução, o recurso gráfico da ligadura e o recurso analítico da contagem) – em uma palavra, como síncope. Assim, mesmo se a noção de síncope inexistente na rítmica africana, é por síncope que, no Brasil, elementos desta última vieram a se manifestar na música escrita; ou se preferirmos, é por síncope que a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral. É nesse sentido, e só nesse, que tinham razão os que afirmavam que a origem da síncope brasileira estava na África. (SANDRONI, 2001, p. 26).

Complementa ainda Sandroni (2001, p. 26), ao afirmar que o sistema rítmico clássico europeu veio a ser questionado em seu contato com “as práticas musicais afro-brasileiras.” Aquilo que entre os europeus era permitido apenas como desvio tolerado em relação à norma, passa a ser praticado como norma no Brasil, mesmo entre músicos de formação acadêmica clássica. Configurou-se, assim, um outro sistema musical que não é mais africano nem puramente europeu, perdendo razão de ser a noção acadêmica de síncope. Enfim, “o emprego da palavra “síncope” para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão frequente que se transformou, se me perdoam a expressão, numa verdadeira “categoria nativa-importada” como o café e a manga” (SANDRONI, 2001, p. 26-27).

Em outros termos, diria que a característica “contrametricidade” transmitida pelos africanos ao samba ou à MPB, renomeada como “síncope”, é uma metáfora, uma sombra para a presença negro-africana contramétrica e descontínua no Brasil. Logo, compreendo

este samba “sincopado” como gênero musical tanto quanto como uma categoria analítica que me permite falar sobre, traduzir “experiências”, não apenas com o som, mas também experiências corporais, raciais, de gênero e sexualidade. Emerge, por conseguinte, carregado de historicidade, determinado por injunções sociais, sempre reorientado pela agência de sujeitos interessados que refletem e veem a realidade do samba, mas também a ouvem, a cantam e dançam.

### **Música negro-africana: mediação e protagonismo branco**

Enfim, o rádio, a TV, a indústria da música, críticos e artistas no Rio de Janeiro ou na Bahia, ao fazerem ecoar o programa de modernização elaborado para a nação brasileira no samba nacional e moderno, fizeram ecoar também as barreiras socioeconômicas, raciais e culturais que este mesmo programa impôs ao negro. A propósito, Roberto DaMatta (1987), na sua célebre digressão sobre a fábula das três raças, observa que no Brasil o racismo, ou melhor, a racialização das relações, se conduz para os interstícios do sistema social, onde vivem e convivem muitas categorias sociais intermediárias, perfazendo uma totalidade triangulada. Deste modo, o discurso hegemônico branco sobre a realidade nacional pode até discutir e perceber a miséria de negros e índios, mas não reconhece suas diferenças constitutivas e agência sobre a realidade – do mesmo modo, não tem abalada sua superioridade política, social e racial. Por conseguinte, se o branco permanece sempre unido no topo, o negro e o índio formam duas pernas da sociedade que estão sempre embaixo, sistematicamente emolduradas pelo branco. Assim, o triângulo original formado pelo branco, pelo negro e pelo índio pode ser sempre superposto por outros triângulos, ou seja, há sempre a possibilidade

de “intermediar”, “conciliar”, “sincretizar” posições polares do sistema, através da criação de tipos intersticiais que medeiam as posições do branco, do negro e do índio. Deste modo, o conflito, o confronto, num sistema social altamente hierarquizado e anti-igualitário, é sempre adiado.

À digressão de DaMatta, Carvalho (1988) acrescenta o argumento de que a sociedade brasileira, que inclui também os negros, sofre, no enredo da mediação, de uma dubiedade quase patológica de autoimagem. Ou seja, se, num plano racional e institucional, se identifica com símbolos europeus, por outro lado, os símbolos africanos que compõem o terreno da magia, da informalidade das relações, da música, da festa e do sexo, enfim, do “irracional”, dominam a vida psíquica nacional. Deste modo, o branco brasileiro se coloca, frente ao europeu, numa relação estruturalmente inversa àquela em que se coloca frente ao negro:

[...] a um nível se vê profundamente ligado ao negro (como conseqüência da experiência histórica e vivencial comum e da miscigenação concreta), para logo em seguida negar essa identificação, projetando toda sua fantasia numa identidade européia que, pelo menos por enquanto, ainda está muito longe de alcançar. [...] Em outras palavras, o negro simboliza, para o branco brasileiro, a sua impossibilidade de ser europeu. (CARVALHO, 1988, p.38).

No terreno do samba nacional e mestiço, a impossibilidade de ser europeu se manifestou no questionamento que, segundo Carlos Sandroni (2001), o samba teria realizado contra o sistema rítmico clássico europeu presente no Brasil. A síncope, portanto, no plano musicológico, foi e é o inevitável e dúbio discurso de mediação. No plano socioantropológico e lírico, as trajetórias de sucesso, fracasso

e ostracismo de tantos sambistas negros e, muito importante, a tristeza e a alegria, respectivamente tão marcantes no samba carioca e no samba baiano, são um segundo discurso de mediação. A propósito da tristeza no samba, vários sambistas cariocas como Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachça, Bide, Ismael Silva ou o baiano Batatinha são menestréis. Semialfabetizados ou com baixo grau de escolaridade, estes sambistas compuseram letras rebuscadas, com alto grau de elaboração poética, o que levou Borges (1982) a interpretar tal esforço como uma busca de ascensão social através da arte.

Considerando-se a pertinência de tal argumento, enfatizo que tais letras rebuscadas e poeticamente sofisticadas, reiteradamente falam de dor, desilusões amorosas, abandono social, tristeza, perdas e do tempo passado, mas nunca abertamente de desigualdade, conflito ou confronto racial. Os compositores imprimem, portanto, uma dimensão existencial universalista a imagens, representações e paisagens gestadas em contextos circunscritos, negro-africanos. Isto os coloca no âmbito de uma retórica afro-diaspórica que perpassa a literatura, a dança e, sobretudo, a música no “Atlântico negro”.<sup>7</sup> De acordo com Gilroy (2001), tal formulação é um gênero que expressa a decisão cultural de seres em estado de dor de não abordar, na história e na canção, detalhes da provação do cativo e do racismo.

No entanto, essas narrativas de amor e de perda transcodificam sistematicamente outras formas de anseio e lamentação associadas a histórias de dispersão e exílio e à rememoração do terror indizível (GILROY, 2001, p. 375).

---

<sup>7</sup> “Atlântico negro” é um cronótopo elaborado por Paul Gilroy (2001). Intencionalmente remete à imagem de navios através dos quais africanos e descendentes foram lançados e se lançaram pelos espaços entre a Europa, América, África e Caribe gerando sistemas microculturais e micropolíticos vivos que transgridem os limites e a integridade de estados-nações coloniais.

Deste modo, quero enfatizar meu argumento de que a afirmação da autenticidade do samba, sua origem baiana ou carioca pouco importa. Por outro lado, ao considerar o samba cultura negro-africana, não desprezo as evidências que o mesmo traz de que é sentido compartilhado também com os brancos. Entretanto, diferente de mediadores transculturais como Hermano Vianna (1995), enfatizo que no caso da construção do samba nacional e mestiço destaca-se não a “negociação” entre brancos e negros, mas uma mediação anticonflitiva, autoritária, ufanista e envergonhada. É este modelo de mediação, e não uma permanente “negociação”, como pensa Vianna, que faz o samba parecer nem branco nem negro, nem rico nem pobre, porém brasileiro. Do mesmo modo, é esta mesma mediação que, paradoxalmente, como observa Carlos Sandroni (2001), possibilita que, a despeito da propalada “negociação”, o samba continue eivado por uns que são “de dentro” e outros que são “de fora”, por hierarquias sociais que Vianna e também Sandroni pretendem neutralizar, mas reintroduzem sub-repticiamente.

Enfim, se o trabalho de construção do samba como gênero musical nacional e mestiço, por um lado, ataca perigosos essencialismos em torno de construções como “raça”, “música negra” ou “África”, por outro lado, tem se mostrado insuficientemente crítico em relação à permanência de estratégias de dominação e subordinação intrínsecas à música negro-africana (GILROY, 2001). Esta música, se é um campo híbrido, é também um campo minado. Muito diferente do que pensam autores como Guerreiro (2000), tal música é uma “trama” em que os tambores negro-africanos não são protagonistas, é uma “trama”, ao contrário, que faz submergir um engenhoso, autorreflexivo e contínuo programa de reinvenção de África e da condição negro-africana no Brasil. A tradução deste programa como “mediação transcultural”, seja no “espírito do carnaval”, no “es-

pírito do samba nacional” ou do “baiano cordial e mestiço” sublima horrores e desigualdades sociais generalizadas que, se não são explicitadas na vida pública e particular – nacionais – como ódio racial (SANSONE, 1999), acabam sendo consenso pacífico e absolutizante entre agentes e pensadores sociais que mutuamente permutam posições de enunciação, um determinado quadro de pensamento e agenda político-cultural.

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ALVES, Arivaldo de Lima. **A experiência do samba na Bahia: práticas corporais, raça e masculinidade**. 2003. 255 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social)–Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

AMARAL, Roquinaldo do. Brasil e Angola no tráfico ilegal de escravos, 1830-1860. In: PANTOJA, Selma; SARAIVA, José Flávio Sombra (Org.). **Angola e Brasil nas rotas do Atlântico Sul**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. p.143-194.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música Brasileira**. São Paulo; Brasília, DF: Martins Fontes; INL, 1975.

ARAÚJO, Samuel. **Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro**. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.

AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BACELAR, Jeferson; CAROSO, Carlos (Org.). **Brasil: um país de negros?**. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, 1999. p. 15-26.

BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos, seus cantores**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BASTOS, Rafael José de Menezes. A origem do samba como invenção do Brasil (por que as canções têm música?). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 11, n. 31, p. 156-177, jun. 1996.

BEZERRA, Riselia Duarte. **Sambations: samba and the politics of syncopation**. 2000. 396 f. Dissertation (Doctor in Philosophy in Dance History and Theory)– University of California, Riverside, 2000.

BORGES, Beatriz. **Samba-canção: fratura e paixão**. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Correa. **A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo**. 2002. 408 f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto do Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BROWNING, Barbara. **Samba: resistance in motion**. Bloomington: Indiana University, 1995.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba: Noel Rosa, de costas para o mar**. São Paulo: Mameluco, 2007.

CAMPOS, Alice Duarte Silva de et al. **Um certo Geraldo Pereira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. **A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo baiano**. 2009. 150 f. Dissertação (Mestrado em Música)–Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

CARNEIRO, Edison. **Folguedos tradicionais**. Rio de Janeiro: FUNARTE; INF, 1982.

CARVALHO, Luiz Fernando de. **Ismael Silva: samba e resistência**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

CARVALHO, José Jorge. Mestiçagem e segregação. **Revista Humanidades**, Brasília, v. 5, n. 17, p. 35-39. 1988.

CARVALHO, José Jorge. **Um panorama da música afro-brasileira: parte 1 dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba**. Brasília, DF: Departamento de Antropologia da UnB, 2000. p. 1-40. (Série Antropologia, 275).

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, Marielson. **Acontece que eu sou baiano: identidade e memória cultural no cancioneiro de Dorival Caymmi**. Salvador: EDUNEB, 2009.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A temática racial no carnaval carioca: o carnavalesco como mediador cultural. In: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O rito e o tempo:**

ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 25-43.

CHERNOFF, John Miller. **African rhythm and African sensibility: aesthetics and social action in African musical idioms.** Chicago: The University of Chicago, 1981.

CRUZ, Alessandra Carvalho da. **O samba na roda: samba e cultura popular em Salvador 1937-1954.** 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em História)–Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

DAMATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças ou o problema do racismo à brasileira. In: DAMATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à antropologia social.** Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p. 58-86.

DÖRING, Katharina. **O samba de roda do Sembagota: tradição e Modernidade.** Dissertação (Mestrado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Ed.; Publifolha, 1998.

FENERICK, José Adriano. **Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945).** São Paulo: Annablume; FAPESP, 2005.

FONSECA, Aleilton. **Enredo romântico, música ao fundo.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GILROY, Paul. Uma história para não se passar adiante: a memória viva e o sublime escravo. In: GILROY, Paul. **O Atlântico negro:**

modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. p. 351-416.

GOLDWASSER, Maria Julia. **O palácio do samba**: estudo antropológico da escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.

GOMES, Tiago de Melo. Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926). **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 53-83, 2001.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê Iphan**: samba de roda do Recôncavo Baiano. Brasília, DF: IPHAN, 2006.

KUBIK, Gerhard. Angolan traits in black music, games and dances of Brazil: a study of African cultural extensions overseas. **Estudos de Antropologia Cultural**, Lisboa, n. 10, p. 1-55, 1979.

LIMA, Cássio Leonardo Nobre de Souza. **Viola nos sambas do Recôncavo baiano**. 2009. 181 f. Dissertação (Mestrado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

LOPES, Nei. Fá: pagode, o samba guerrilheiro do Rio. In: VARGENS, João Baptista Medeiros (Org.). **Notas musicais cariocas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. p. 91-110.

LOPES, Nei. **O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical:** partido alto, calango, chula e outras cantorias. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LOPES, Nei. **O samba na realidade:** a utopia da ascensão social do sambista. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LORDELO, Petry Rocha. **O samba chula de cor e salteado em São Francisco do Conde/BA:** cultura populá e educação não-escolá para além da(o) capitá. 2009. 198 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar:** malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. **Chula:** comportamento traduzido em canção: a música raiz do Recôncavo baiano na formação da nacionalidade brasileira. Salvador: Edição Fundação ADM; Master, 2008.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Funarte; INM; Divisão de Música Popular, 1983.

MOURA, Roberto Murcia. **No princípio, era a roda:** um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NUNES, Erivaldo Sales. **Cultura popular no Recôncavo baiano:** a tradição e a modernização no samba de roda. 2002. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. Quem eram os “negros da Guiné”? a origem dos africanos na Bahia. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 19-20, p. 37-73, 1997.

OLIVEIRA, Sirleide Aparecida. **O pagode em Salvador**: produção e consumo nos anos noventa. 2001. 106 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia)– Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PANTOJA, Selma. Três leituras e duas cidades: Luanda e Rio de Janeiro nos Setecentos. In: PANTOJA, Selma; SARAIVA, José Flávio Sombra (Org.). **Angola e Brasil nas rotas do Atlântico Sul**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. p. 99-126.

PINHO, Osmundo de Araújo. **A Bahia no fundamental**: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 13, n. 36, p. 109-120, 1998.

QUERINO, Manuel. **A Bahia de outrora**. Salvador: Progresso, 1955.

QUERINO, Manuel. **Costumes africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

REILY, Suzel Ana. Manifestações populares: do aproveitamento à reapropriação. In: REILY, S. A.; DOULA, Sheila M. (Org.). **Encontros de pesquisadores nas Ciências Sociais**. São Paulo: USP, 1990. p. 1-31.

RISÉRIO, Antonio. **Caymmi**: uma utopia de lugar. São Paulo: Perspectiva; Salvador: Copene, 1993.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espoliação branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília, DF: UnB, 1988.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001.

SANSONE, Livio. O olhar forasteiro: seduções e ambiguidades das relações raciais no Brasil. In: SILVA, Marília Trindade. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. **Silas de Oliveira**: do jongo ao samba-enredo. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur Loureiro de. **Cartola**: os tempos idos. Rio de Janeiro: FUNARTE; INM; DMP, 1983.

SILVA, Francisco Duarte; GOMES, Dulcinéa Nunes. **Assis Valente**: a jovialidade trágica de José de Assis Valente. Rio de Janeiro: Martins Fontes; Funarte, 1988.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOIHET, Raquel. **A subversão pelo riso**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha a lambada. São Paulo: Art Ed., 1991.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX**. Salvador: Corrupio, 1987.

VIANNA FILHO, Luís. **O negro na Bahia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 1995.

VIANNA, Letícia C. R. **Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

WADDEY, Ralph. Viola de Samba e Samba de Viola no Recôncavo Baiano. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê Iphan: samba de roda do Recôncavo Baiano**. Brasília, DF: IPHAN, 2006. p. 104-153.

## **DISCOGRAFIA**

CARTOLA; CACHAÇA, Carlos. Tempos idos. Intérprete: CARTOLA. **Série Aplauso**. São Paulo: BMG Ariola, [1995]. 1 CD. Faixa 6.

## TRADIÇÃO, HISTÓRIA E ESPIRAIS DO TEMPO NO SAMBA DE RODA BAIANO<sup>1</sup>

O historiador Eric Hobsbawm (1984, p. 9) define tradição como

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

Tais práticas são sempre contextuais, ou seja, são reguladas pela agência de indivíduos e grupos sociais interessados pela ratificação de valores e normas de comportamento elaborados no tempo e no espaço. Isto quer dizer que as tradições são inventadas, que os valores e normas de comportamento que lhes correspondem – em vez de “naturais” – são um dado da história.

“Tradicional” é como normalmente tanto o senso comum quanto estudiosos costumam qualificar várias produções culturais dos negros no Brasil, tais como, as congadas, o jongo, o coco, o ma-

---

1 Uma versão deste artigo foi publicada como “ Tradition, History and Spiral of Time in the Samba de Roda of Bahia”. In: TILLIS, Antonio D. (Org.). **(Re)considering blackness in contemporary Afro-Brazilian (con)texts**. New York: Peter Lang Publishing, 2011. p. 27-45.

racatu, o candomblé, o samba de roda. São tradições ou práticas culturais, definidas por regras tácitas ou abertamente aceitas, de caráter ritual ou simbólico, inculcadas individual e coletivamente, as quais, através da repetição se prolongam no tempo e no espaço. A repetição e o prolongamento destas práticas na história nos remetem imediatamente à África. Mas o que é ou pode ser “África”?

Sem dúvida, no que diz respeito ao sentido de África, de africanos e negros no Brasil, os estudos pioneiros do médico legista Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), um dos fundadores da antropologia social no Brasil, são uma referência marcante. No final do século XIX, Nina Rodrigues identificava e descrevia marcas de África na Bahia em vestuários, costumes, línguas originais, nomeação de etnias, atitudes, moralidade e religiosidade. Observava que era chegada a hora do negro não ser visto apenas como uma máquina econômica, mas ser tomado, malgrado sua ignorância, como um objeto de ciência (RODRIGUES, 1988, p. 15). Conhecer cientificamente, mas também moral e mentalmente o negro e a África, era reconhecer “nossos limites inferiores mais baixos”, combater uma ancestralidade indesejável, compensar nossa posição desfavorável diante das civilizações e povos brancos. Nina Rodrigues alertava para o fato de que os negros se mostraram na história incapazes de se constituírem como civilização. Logo, estavam incapacitados a participar como sujeitos na elaboração de um almejado patamar civilizatório.

Assim, Nina Rodrigues (1988) expressava apreensão com **so-brevivências africanas**, ou seja, com “a sensualidade do negro” - que chegava às raias da perversão sexual na mulata, com sua “faceirice e dengues” -, com a tendência ao alcoolismo, com a recusa ao trabalho estável, com a vadiagem, com a prática homicida sem pesar, com as práticas homossexuais entre homens, com os *batuques* estrondosos,

com os *sambas*, com os colossais candomblés e seus feiticeiros animistas que povoavam as ruas, as residências, as mentes e corações, inclusive de brancos, corroendo o projeto de civilidade e eugenia da elite e de estudiosos como Nina Rodrigues (1957) que viam na raça o elemento definidor do caráter de uma nação.

Os negros e África eram, deste modo, uma realidade nacional negativa, um drama social a resolver e conter. Nina Rodrigues não via saída para se compensar a presença inferior e bestial dos negros e de África que não fosse a tutela moral, a condução intelectual, a vigilância e controle de padrões culturais e comportamentais. Propunha-lhe, portanto, “a ilusão da liberdade”.<sup>2</sup> Ou seja, afirmava que, se por um lado a inferioridade racial é um dado biológico e científico, “homens negros ou pessoas de cor” podiam se tornar dignos de merecimento, respeito e estima desde que, assimilados como indivíduos domesticados, incorporassem a ideologia, os costumes e os valores morais do mundo branco, ou seja, modulassem sua “natureza”.

Mais tarde, Melville Herskovits, um herdeiro da crítica ao evolucionismo unilinear e a teorias racistas, volta à noção de **sobrevivências** para debater e contestar o mito de África e do homem negro inferior e sem passado. Em seu livro, *The myth of the negro past* (1990), Herskovits usa a noção de **sobrevivências**, no sentido de articular a história de “africanismos” – religiosidade, dança, música, língua, costumes que diziam respeito aos negros na diáspora africana. Desta forma, Herskovits pretendia derrubar, primeiro, o mito de que o negro, em seu caráter infantil, reagia pacificamente a situações sociais não satisfatórias; segundo, o mito de que apenas os africanos mais fracos foram capturados uma vez que os mais inteligentes conseguiram escapar; terceiro, o mito de que etnicamente tão diversificados e dispersos nos países em que chegaram, os africanos foram incapazes

---

2 Ver CORRÊA, 1998.

de elaborar um denominador cultural comum; quarto, o mito de que embora negros de uma determinada tribo tivessem a oportunidade de viverem juntos, o desejo e a habilidade de manter seus padrões culturais não eram bem sucedidos diante da superioridade cultural dos seus senhores brancos; e, quinto, o mito de que o homem negro seria, deste modo, um homem sem passado, sem história. Buscando a história de africanismos, Herskovits pretendia atacar análises racistas sobre a condição social do negro nos Estados Unidos, no Caribe, no Haiti ou no Brasil, postular a continuidade cultural de africanos fora de África tanto quanto admitir a mudança e a hibridiz cultural, ou seja, a história e, logo, a invenção de tradições.

Em seguida, Roger Bastide (1985) defendeu que a escravidão destruiu a comunidade aldeã ou tribal, sua organização política, as formas de vida familiar, impedindo a subsistência das estruturas sociais nativas. Num contexto adverso, de desagregação, de subordinação econômica e social, africanos e seus descendentes tiveram que criar outras formas de solidariedade capazes de reagregar etnias e civilizações várias. No Brasil, em especial o candomblé cumpriu esse papel ao aproximar divindades de grupos étnicos, que em África eram distintos, mas vizinhos e conjugadas no Brasil se mostraram eficientes no domínio da desesperança, da dor pelos castigos e humilhações, na reconformação de atitudes afetivas, de laços de parentesco, na definição de uma corporalidade insubordinada e categorias de pensamento autônomas. Esta resposta africanizada minimizou, até reificou, a diversidade cultural africana, mas reteve o controle social branco e permitiu que, além do candomblé, formas culturais lúdicas, aparentemente restritas ao exercício e desenvolvimento da força física, como a capoeira e os diversos sambas nacionais, se transformassem em *territórios* onde se buscam imagens, símbolos e instru-

mentos de resistência afrodescendente no Brasil, onde se inventam tradições.

Neste sentido, portanto, e desde esta posição política, social e epistemológica, por um lado, é fácil admitir que as tradições inventadas transformaram África num vazio cultural, ou seja, o continente africano aparece destituído de história ou reconstituído historicamente através do viés exclusivo da “raça negra” oprimida ou da crença na existência de uma *forma* peculiar, de *conteúdos* africanos especiais e unificadores.<sup>3</sup> Por outro lado, Matory (1999, p. 61), ao refletir sobre a configuração e sentido de identidades africanas fora do continente africano, considera não apenas afinidades culturais ou potencialmente políticas persistentes, mas o trabalho cultural e institucional necessário para amalgamar “nações” africanas diaspóricas. Deste modo, enfatiza a agência – “intencionalidade e ação estratégica bem-sucedida” –, o uso criativo e seletivo da imaginação na criação de histórias do que era a “casa” ou o “lar”, na criação de novas identidades étnicas e nacionais em África ou mesmo na criação de uma nacionalidade transoceânica e afro-atlântica.

O agenciamento a que se refere Matory (1999), acredito que possa ser traduzido tanto na relação entre oralidade e escrita, descrita no candomblé baiano por Lisa E. Castillo (2008), quanto na ideia de *afrografias da memória* elaborada por Leda Maria Martins (1997) em relação às congadas de Minas Gerais. Como se sabe, o candomblé é uma religião elaborada no Brasil por africanos e descendentes, ao longo do processo de colonização e escravização do negro no Brasil. Seu fundamento é o culto em um único espaço, o terreiro de candomblé, de deuses africanos cultuados originalmente em regiões distintas, por grupos étnicos distintos. É uma religião

---

3 Ver APPIAH, 1997.

fundamentada em mitos e rituais africanos trazidos ou reatualizados no Brasil pelos africanos escravizados, mas que também esteve afeita a influências de outras experiências religiosas.<sup>4</sup> Castillo (2008) argumenta que normalmente as religiões afro-brasileiras, tal como o candomblé, são consideradas como exclusivamente orais. Entretanto, afirma a autora, que é possível identificar, ao longo da história, zonas de imbricação ou entrelugares entre a escrita e a oralidade. Uma coisa e outra, inclusive, tem sido utilizada como recurso das práticas religiosas, assim como uma coisa e outra tem sido utilizada para afirmar e transmitir conhecimentos sobre a religião dentro e fora dos terreiros. Este uso de uma coisa ou de outra costuma ser sempre contextual e está de acordo com as intenções e estratégias de ação dos sujeitos envolvidos.

Segundo Martins (1997), as congadas são práticas culturais elaboradas e mantidas por africanos e descendentes, sobretudo no Estado de Minas Gerais, em que tanto se cultuam santos católicos, padroeiros de irmandades negras, quanto se reverencia ancestrais africanos e se louva a luta contra a dominação e o apagamento da memória de África. Nas congadas, diz a autora (1997, p. 18, 170), falas, textos, narrativas, são “[...] um estilete da memória curvilínea”, quando “[...] a dicção da oralidade e a letra da escritura se entrelaçam, trançando o texto da história e da narrativa mitopoética” de modo que a narrativa histórica aparece repleta de lacunas de memória e, em vez de linear, aparece espiralada, ou seja, contada porque vivenciada. Neste sentido, a tradição guarda a palavra ancestral como um cristal, porém, através de uma espiral de transmissão, a palavra se torna

---

<sup>4</sup> Ver BASTIDE, 1985.

[...] sopro, hálito, dicção, acontecimento e *performance*, índice de sabedoria. [...] A palavra oral, assim, realiza-se como linguagem, conhecimento e fruição porque alia, em sua dicção e veridicção, a música, o gesto, a dança, o canto, e [...] exige propriedade e adequação em sua execução. (MARTINS, 1997, p. 146-147).

Neste caso há invenção de tradição, desde quando alguém conta um ponto, aumenta um ponto e faz história.

## **O samba de roda como tradição e patrimônio imaterial**

A partir deste ponto, vou me deter no samba de roda baiano, considerando-o como uma tradição inventada, como um dado da história dos afro-brasileiros e como uma prática cultural recentemente exposta às vicissitudes políticas e ideológicas de um Estado nacional que indica o interesse em corrigir o abandono e as violências cometidas contras os negros e suas manifestações culturais. Neste sentido, vou relatar e comentar uma ação recente do Estado brasileiro, que determinou a eleição, pela Unesco, do samba de roda baiano como patrimônio oral e imaterial da humanidade.

Entre os meses de julho e setembro do ano de 2004, fiz parte de uma equipe de pesquisadores, contratada pelo Ministério da Cultura (MinC), através do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), encarregada de realizar um levantamento sobre a expressão do samba de roda na região do Recôncavo, no Estado da Bahia, e elaborar um dossiê que resultou na eleição deste samba, no ano de 2005, como patrimônio oral e imaterial da humanidade junto a Unesco. O Recôncavo baiano é uma microrregião geograficamente imprecisa, porém econômica e culturalmente definida pela presença

africana, escrava e negra. Muito próximo da capital do Estado, Salvador, o Recôncavo definiu em grande medida a formação cultural e histórica desta capital. Aliás, no imaginário social, Salvador parece ser, muitas vezes, menos a capital do Estado da Bahia e mais a capital do Recôncavo. Neste sentido, embora o samba de roda – em suas múltiplas ações de cantar, tocar e dançar – surja na história cultural como um emblema de todo o Estado da Bahia, mais o seria da cidade de Salvador, e de fato o é do Recôncavo.

Nesta região, no período citado acima, fizemos inúmeras curtas viagens através de rodovias federais e estaduais, algumas vezes interrompidas pela navegação por rios ou braços do mar da Baía de Todos os Santos. Na beira das estradas, além de uma exuberante vegetação atlântica, encontramos plantações de cana-de-açúcar, dendê, bambu e mandioca. Deparamo-nos com destroços de instalações produtivas herdadas do tempo colonial, muita pobreza material, estagnação econômica, administrações municipais alheias aos dramas da população, desorganização e dispersão do povo do samba de roda. Além disso, encontramos uma população bastante homogênea no que diz respeito à condição racial negra e à pobreza que atinge modelarmente, na Bahia, os negros que não foram, no passado, contemplados com a riqueza produzida pelo açúcar e pelo fumo, e hoje, permanecem alheios à riqueza produzida no Recôncavo, pelos opulentos bolsões municipais gerados pela exploração comercial do petróleo. Constatamos também o quanto a capital do Estado, Salvador, tão intimamente relacionada ao Recôncavo, ao mesmo tempo em que muito influencia esta região, através dos meios de comunicação, de instituições e formadores de opinião, se reporta não ao real, porém a um simulacro do Recôncavo que se configura em referências a idílicas imagens do passado colonial, das festas de grande reper-

cussão como a Boa Morte, do samba de roda, tão celebrado e muito pouco conhecido, e de um povo negro “simples e espontâneo.”

Quando o Ministério da Cultura propôs a elaboração do dossiê sobre este samba, tanto nos empolgamos com a valorosa tarefa a cumprir quanto estivemos, em todo momento, incomodados diante da constatação de que, como agentes sociais, pouco tínhamos a fazer pelo samba de roda. Do mesmo modo, nos incomodavam também as evidências de que o Ministério da Cultura e mesmo a Unesco promoviam ações importantes, por um lado, mas, por outro lado, repetiam gestos protocolares incapazes de reverter radicalmente a realidade dos fatos.

Mas o que define e caracteriza fundamentalmente o samba de roda no Recôncavo baiano? Para responder esta pergunta vou recorrer a uma longa citação do texto do dossiê editado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Natural (2006, p. 23-24):

O samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, presente em todo o estado da Bahia, mas muito particularmente na Região do Recôncavo. Em sua definição mínima constitui-se da reunião, que pode ser fixada no calendário ou não, de grupo de pessoas para *performance* de um repertório musical e coreográfico, cujas características são dadas aqui de modo geral e resumido:

- Disposição dos participantes em círculo ou em formato aproximado, donde o nome de samba *de roda*.
- Presença possível de instrumentos musicais membranofones – caracteristicamente, o pandeiro; idiofones – caracteristicamente, o prato-e-faca; e cordofones – caracteristicamente, a viola. Os tocadores ficam juntos fazendo parte do círculo. Os presentes

- participam do acompanhamento musical com palmas, segundo certos padrões rítmicos em *ostinato*.
- Cantos estróficos e silábicos em língua portuguesa, de caráter responsorial e repetitivo. A estrofe principal, em certos casos, chamada de chula, pode ser cantada por um ou dois cantores com certo grau de especialização, enquanto a *resposta* ou *relativo* – trata-se de termos locais – pode ser cantada por todos os presentes ou, às vezes, por dois cantores também especializados, diferentes dos dois primeiros, com ou sem reforço das mulheres presentes. As estrofes são relativamente curtas, podendo ser de um único verso, e raramente indo além de oito versos. Há ocorrência eventual de improvisação verbal. Existe um repertório de estrofes conhecidas pelos participantes, que no caso de canto individual, e eventualmente em dupla, podem ser acionadas *ad libitum*.
  - A coreografia, sempre feita dentro da roda, pode ser muito variada, mas seu gesto mais típico é o chamado miudinho. Feito, sobretudo, da cintura para baixo, consiste num quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados no chão, com a movimentação correspondente dos quadris. Embora homens também possam dançar, há clara predominância de mulheres na dança, enquanto no toque dos instrumentos a predominância é masculina, com exceção do prato-e-faca [...].
  - O samba de roda pode acontecer dentro de casa ou ao ar livre, em um bar, uma praça ou um terreiro de candomblé. Sua performance tem caráter inclusivo, ou seja, todos os presentes, mesmo os que ali estejam pela primeira vez, são em princípio instados a participar, cantando as respostas corais, batendo palmas no ritmo e até mesmo dançando no meio da roda caso a ocasião se apresente.

Algo mais sobre o samba de roda é a constatação de que ele é mais do que música e dança, visto que se põe sobre e sob o cotidiano e mesmo sobre e sob a condição existencial daqueles sujeitos que lhe dizem respeito. De modo paradoxal, o samba de roda é arte musical, mas é também religião, moralidade, história e literatura. Em várias ocasiões teve, e tem, sua performance estruturada de acordo com o calendário de rituais afro-baianos como o caruru dos santos católicos São Cosme, São Roque, Santo Antônio ou a louvação dos Reis. Suas canções narram aventuras e dilemas pessoais, comentam o cotidiano ou a própria condição humana. Além disso, basicamente, todos aqueles que compõem ou fazem parte da memória do universo do samba de roda no Recôncavo, o fazem em decorrência da condição de subalternidade proveniente da escravidão do negro africano e do pós-escravidão no Brasil racialmente desigual e excludente. Isto fica evidente nas trajetórias dos sambadores, das sambadeiras e de seus antepassados marcadas, sempre, pela pobreza, pela inacessibilidade a direitos fundamentais tais como educação, saúde, moradia, além da espoliação e humilhação nas relações de trabalho. Do mesmo modo, este dado se apresenta nas letras e sonoridade de muitos sambas, na evocação do “sambar”, do “ir num samba”, do “fazer um samba”, do “prosear no samba” como mais do que um modo de dançar, cantar e tocar, e sim, uma válvula de escape do sistema social, cultural, moral e econômico hegemônico.

Ou seja, o samba de roda era e é uma atitude social particular, uma sofisticada elaboração reflexiva e autorreflexiva sobre as condições em que se vive e se sobrevive. Esta atitude ou “experiência” social estetizada, por sua própria natureza, esteve e continua suscetível a compreensões e apropriações exotizantes que do mesmo modo que admitem tal “experiência” como negação da subalternidade imposta

ao escravo e ao ex-escravo, a apreendem como algo exótico, como pureza estética que deve permanecer inviolável ainda que, para tanto, o samba de roda, sambadores e sambadeiras tenham que permanecer violados pela miséria, pelo esquecimento e pela espoliação de sua estética.<sup>5</sup> Melhor dizendo, o samba de roda surge desde a condição de escravo, tem sido a música do escravo e do subalterno ex-escravo, mas traz consigo a perspectiva da transformação, da libertação, da fuga da condição subalterna daquele sujeito que o conduz. Logo, traz a perspectiva do samba fugir de si mesmo, inclusive, e da pretensão de cristalizar suas formas de expressão e seu sentido no tempo e no espaço.

Considerando a necessidade de proteger o samba de roda como patrimônio oral e imaterial, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Natural (2006) apresentou um “plano de salvaguarda” a ser executado em curto, médio e longo prazo. Este “plano de salvaguarda” se baseou na evidência de fatores que têm enfraquecido e podem levar ao desaparecimento do samba de roda. Entre estes fatores, destacou-se a estagnação econômica da região do Recôncavo baiano, iniciada no início da decadência da economia do açúcar, ainda no século XIX. Isto tem provocado o êxodo de sambadores e sambadeiras para a capital do Estado e para o Sul do país. Além disso, coloca o samba de roda, tão relacionado à economia do açúcar, na condição de uma cultura do fracasso e de fracassados, logo rejeitável pelas novas gerações. Do mesmo modo, uma vez que o samba de roda é rejeitado como cultura do fracasso, que muitos sambadores e sambadeiras são obrigados a migrar, diminuem as chances de transmissão dos saberes relacionados a este samba, particularmente, o modo especial de cantar, dançar e tocar o samba chula – uma das

---

5 Ver MENDES; JÚNIOR, 2008.

modalidades mais valorizadas do samba de roda -, visto que vêm desaparecendo o canto da chula, os tocadores de viola, os fabricantes de violas e a própria viola machete, emblema do samba chula. Estas chances de transmissão se agravam também pela eclosão de outros gêneros musicais como o *reggae*, a *axé music*, o *arrocha* e até mesmo sambas eminentemente comerciais, como o *pagode baiano*, que deslocam, em relação ao samba de roda, o interesse e os sentidos da música produzida pelas novas gerações.

Neste sentido, o próprio Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Natural (IPHAN), por meio do seu Departamento de Patrimônio Imaterial e da Superintendência Regional na Bahia, se responsabilizou pela implementação do “plano de salvaguarda”, em suas primeiras etapas. Apesar dos resultados positivos do tal “plano de salvaguarda” do IPHAN, tais como: a troca de experiências entre sambadores e sambadeiras que até então desconheciam uns aos outros; o início da organização civil dos mesmos através da formação, em 2005, da Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA); o surgimento de novos grupos de samba em locais onde os sambadores e sambadeiras estavam dispersos; a circulação de vários grupos pela capital do Estado, por várias outras capitais do Brasil e até mesmo no exterior; a realização de oficinas destinadas a jovens músicos quando se ensinou a tocar a viola machete; e, por fim, a entrega pelo IPHAN do Solar Araújo Pinho, na cidade de Santo Amaro da Purificação, localizada na região do Recôncavo, como sede da ASSEBA e futuro Centro de Referência do Samba de Roda, é importante que se façam algumas ponderações sobre este “plano de salvaguarda” e a política cultural que está subjacente ao mesmo.

Em um pequeno artigo nomeado “Patrimônio, negociação e conflito”, o antropólogo Gilberto Velho (2006) comenta da dificul-

dade que teve em sensibilizar e convencer, em 1984, os membros do Conselho de Tombamento do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), atual IPHAN, da justeza em tomar o terreiro de candomblé da Casa Branca, em Salvador. Entre outras razões, porque até àquela data, a política de tombamento considerava provável patrimônio nacional edificações religiosas, militares e civis da tradição luso-brasileira e havia “[...] um certo desprezo” (VELHO, 2006, p. 239) pelas manifestações culturais que não remetessem à memória luso-brasileira. Dizia-se que “[...] não se podia tomar uma religião” (VELHO, 2006, p. 239) afro-brasileira, ou seja, cultura afro-brasileira. Do mesmo modo, não podia ser patrimônio até mesmo cultura europeia não lusa, nipônica ou indígena. Desde então, várias outros terreiros de candomblé e outras manifestações afro-brasileiras, europeias não lusas, nipônicas e indígenas foram tombadas.

O que se constata no episódio comentado por Velho é o fato de que na história recente do Brasil, a categoria “patrimônio” passou a dignificar coisas distintas no tempo e no espaço. E mais ainda, como afirma Aline S. K. B. Canani (2005), a atribuição de valor patrimonial a um bem, a partir de um órgão público, transfere uma certa sacralidade exterior a este bem. Deste modo, ainda quando se pretende alargar a consciência do que é patrimônio nacional,

Em última análise, o poder para decidir o que será registrado no livro de tomo emana do centro para a periferia, [...] ainda que com a garantia de um espaço para manifestação popular, ou periférica, durante o processo. Aquele que detém o poder de definir o que será considerado patrimônio nacional localiza-se no centro, e com esse mesmo poder ele atribui um certo caráter de sacralidade para os bens tocados por ele,

aqueles escolhidos para compor a lista do patrimônio nacional (CANANI, 2005, p. 173).

No caso do samba de roda do Recôncavo temos que, primeiro, o IPHAN designou para coordenar a elaboração do dossiê sobre o samba de roda, um pesquisador, etnomusicólogo, que embora tenha publicado um livro sobre o samba carioca moderno, dos anos 1930,<sup>6</sup> não conhecia o Recôncavo da Bahia, não conhecia o processo histórico e sociocultural desta região e muito menos as facetas do samba do Recôncavo. Ocorre, então, que embora a definição do samba de roda, apresentada pelo dossiê do IPHAN, se refira a este samba em seu caráter geral e resumido, a variação *samba chula* é destacada e “sacralizada” mais que outras, sobretudo, através do valor que se atribui à viola machete – um instrumento provavelmente de origem portuguesa, antes fabricado artesanalmente pelos próprios sambadores, com 10 cordas, com uma afinação e um modo de tocar incomum.

É fato que os sambadores reconhecem o valor do machete, como constatamos em vários depoimentos. Entretanto, estes mesmos sambadores admitem que um bom violeiro consegue, na ausência do machete, produzir uma sonoridade adequada com um outro tipo de viola. Outros, a exemplo do Mestre Nelito, radicado em Salvador, afirmam ainda que antes da viola machete ou mesmo quando ela existia, mas não se tinha acesso à mesma, tocava-se com cordas de piaçava amarradas num pedaço de pau. Muitos grupos usam, também, uma sanfona cuja sonoridade ocupa o lugar da machete. Ou seja, embora os sambadores lamentem a ausência da viola machete, muitos sequer a conheceram e mesmo aqueles que a co-

---

6 Ver SANDRONI, 2001.

nheceram não a sacralizam no nível em que ocorreu na execução do “plano de salvaguarda” do IPHAN.

A propósito, uma ação do IPHAN no sentido de revitalizar o uso da viola machete foi o estímulo para que o último tocador desta viola, encontrado no município de São Francisco do Conde, também localizado na região do Recôncavo, Sr. José Vitório dos Reis, conhecido como Zé de Lelinha, transmitisse a jovens músicos do samba de roda a técnica e o repertório da machete em oficinas. Neste sentido, o IPHAN financiou as aulas de seu Zé de Lelinha e recrutou um artesão, Sr. Antônio dos Anjos, para a fabricação de violas repassadas aos jovens interessados em aprender a tocar a machete. De fato, o número de jovens interessados foi muito pequeno. As violas fabricadas não foram reintegradas, até então, a nenhum dos grupos de samba conhecidos. Entre outras razões, o preço de cada uma delas, R\$ 400,00, é inacessível aos grupos. Muitos violeiros não demonstram interesse em aprender a tocar a machete e parecem satisfeitos com suas respectivas violas. Temos informação que, em São Francisco do Conde, alguns músicos exteriores ao samba de roda do Recôncavo, porém convencidos da sacralidade desta viola e do inusitado de sua técnica as tem adquirido. Além destes, visitantes de outras cidades ou estrangeiros, têm adquirido a viola machete como uma espécie de “souvenir” do Recôncavo. Além disso, foram registradas as aulas de seu Zé de Lelinha, mas até então estas imagens não circulam entre os sambadores e, lamentavelmente, seu Zé de Lelinha faleceu no ano de 2008.

Uma outra questão importante é que no texto do Dossiê do IPHAN, seu relator reconhece que o samba de roda é um patrimônio multifacetado e aponta para aspectos históricos, econômicos e socio-culturais complexos relacionados ao samba de roda e à necessidade

de proteção do mesmo como patrimônio oral e imaterial. Entretanto, o IPHAN se colocou como único órgão gestor do “plano de salvaguarda”, embora vários órgãos e instituições acadêmico-científicos e civis tenham sido contactados, ao longo do processo de elaboração do dossiê; e algumas instituições tenham participado ativamente da elaboração do dossiê e do “plano de salvaguarda.” Decidiu-se por uma gestão isolada e um “plano de salvaguarda” que não registrou e excluiu as vozes de instituições locais tradicionais e respeitadas que poderiam ser muito úteis na gestão de um bem tão complexo.

No que diz respeito à distribuição e veiculação do texto, do DVD e do CD resultado deste trabalho, o IPHAN privilegiou um alto investimento no acabamento destes produtos, em vez de um amplo número de cópias dos mesmos. Logo poucos têm tido acesso ao texto, ao DVD e ao CD produzidos. Na ocasião do lançamento do livro do dossiê e inauguração do Solar Araújo Pinho, em Santo Amaro da Purificação, sede da ASSEBA e do futuro Centro de Referência do Samba de Roda, o IPHAN gastou grande soma de recursos no traslado aéreo e hospedagens de grupos culturais de outros Estados, no traslado e hospedagem de pesquisadores e artistas que pouco ou nada conhecem sobre o samba de roda baiano, mas não convidou oficialmente nem assegurou o traslado de grupos de samba que foram o motivo do dossiê e muito menos dos pesquisadores que garantiram a elaboração do material apresentado.

Por fim, uma questão que vem aos poucos se esboçando desde quando se iniciou o processo de patrimonialização do samba de roda, diz respeito ao modo como seu valor simbólico passa a circular também como valor material, como mercadoria. Temos ouvido de vários sambadores que alguns deles, particularmente os violeiros, potenciais executores da sacralizada viola machete, só fazem o sam-

ba se tiver uma remuneração e se esta remuneração atender à sua expectativa. Como nos disse, recentemente, Mestre Domingos Preto, de Santiago de Iguape, distrito da cidade de Cachoeira, “[...] *depois que vocês veio a gente passou a ganhar alguma coisa, porque antes era de graça, vocês que trouxeram de lá.*” (informação verbal).

Neste caso, por um lado, percebe-se que os sambadores através do processo de patrimonialização, pouco a pouco elevam sua autoestima e se reconhecem como realmente portadores de um saber e uma tradição cultural valorosa. Isto certamente promove uma mobilização dos mais antigos e, conseqüentemente, dos jovens a favor do samba de roda. Entretanto, desprovidos, em termos materiais, de quase tudo, atentos ao fato de que este processo resulta em dividendos políticos, honoríficos, financeiros e acadêmico-científicos para todos nós, reivindicam, de algum modo, a parte que lhes cabe nisto tudo. E quando o fazem tendem a reproduzir a lógica perversa do capitalismo e de sua indústria cultural. O IPHAN, como gestor isolado do patrimônio do samba de roda, até então não problematizou a questão de como o samba de roda passa a circular num meio socio-cultural mais amplo, do mesmo modo não considerou que sua ação patrimonialista pode estar semeando o caminho para o canibalismo capitalista, para

[...] uma sincronização perversa entre comercialização da *performance* exótica e a descolonização ou resistência cultural. No momento em que o pesquisador discursa academicamente (em textos de dossiês) sobre uma determinada tradição musical, aponta de forma indireta para seu potencial uso como fonte de entretenimento. Logo, a indústria do disco se interessa em ampliar o repertório de produtos de consumo que oferece como esse novo elemento musical trazido pelo pesquisador. [...] Sucede que a nova verdade que

o pesquisador agora transmite já não é mais apenas uma verdade da política, da discriminação racial e étnica, da desigualdade de classes, do desprestígio cultural, mas também uma verdade de relações de mercado. (CARVALHO, 2004, p. 6).

Além disso, lembro que em todas as cidades e povoados em que estivemos durante a elaboração do Dossiê IPHAN, em busca do samba e da gente do samba, encontrávamos simultaneamente questões de ordem da “raça”, do gênero, da religiosidade, de política econômica e cultural que dificultavam a descrição, compreensão e elaboração de um argumento em defesa do samba de roda. Fundamentalmente, constatamos que propor salvaguardar o samba de roda, significa investir na salvaguarda daqueles que lhe dizem respeito e estão há séculos relegados ao abandono generalizado.

## **Marcas culturais e substantividade da tradição do samba baiano**

Por fim, nesta última seção, vou apontar para marcas do passado e a substantividade das mesmas na atual tradição do samba baiano. Neste sentido, vou narrar, primeiro, dados etnográficos incompletos do “Samba das Paparutas” da Ilha do Paty, distrito do município de São Francisco do Conde, a 70 km de Salvador. Em seguida, vou narrar também dados etnográficos incompletos de uma variação do samba de roda, chamada de “samba chula”. A performance destes sambas, as práticas culturais e o discurso de seus agentes, de modo efusivo, nos informam sobre a tradição do samba de roda na Bahia, ao mesmo tempo em que informam sobre o imbricamento entre tradição e história através de um tempo, melhor definido, como espiralado.

As “*paparutas são aquelas mulheres que fazem comida boa.*” (informação verbal). O samba que tocam, cantam e dançam celebra e apresenta os dotes culinários das mulheres e fazia parte do que a comunidade da ilha define como “as comédias”, levadas não se sabe ao certo por quem nem quando para o Paty. Na performance das “paparutas”, os homens tocam e as *baianas* cantam e dançam apresentando à chefa da cozinha as comidas que prepararam. Estas comidas, aliás, são aquelas herdadas dos africanos: caruru, vatapá, feijão fradinho com camarão e azeite, moquecas de peixes e mariscos, etc. São servidas por mulheres vestidas com torços coloridos, miçangas, camisas e saias rodadas, em vasilhames usados nos rituais do candomblé, tais como o alguidá de barro e a gamela de madeira talhada. O coordenador do grupo, um católico com formação em teologia, foi categórico ao nos afirmar que apesar de muita gente, “um pessoal de São Francisco”, defender que o “Samba das Paparutas” está relacionado a uma herança dos escravos africanos, “não tem nada a ver” (informação verbal). O samba teria sido inventado por eles mesmos.

Neste caso, deparamo-nos mais uma vez com aspectos recorrentes nas tradições negro-africanas do Recôncavo baiano: primeiro, o fato de que estas tradições aparecem quase sempre como um patrimônio imaterial preservado e transmitido por um grupo familiar ou uma linhagem em que as mulheres negras exercem um papel destacado na preservação e transmissão de memória. Isto é curioso porque as mulheres não costumam “puxar” o canto de um samba, tocar viola ou pandeiro. Normalmente, se restringem à resposta ao canto masculino, às palmas e à entrada na roda para sambar. Aquelas que ultrapassam suas funções femininas sempre têm uma personalidade incomum, que se impõe pela atitude voluntariosa, por grande capacidade de agregação e liderança, pelo domínio do canto, de um

grande repertório de sambas e o toque de instrumentos normalmente tocados pelos homens.

Diferentes dos homens, que enriquecem a vida no samba pela facilidade em transitar de uma cidade a outra, de uma localidade a outra, de um samba a outro, a entrada, a permanência e a riqueza destas mulheres no samba de roda se confunde ou é definida pelo papel de mãe, de esposa, de sacerdotisa no candomblé ou de devota católica dedicada. Deste modo, estas mulheres têm grande importância na sustentação dos vínculos do samba de roda para além das fronteiras da sua arte propriamente dita e da roda de samba. Cuidam dos maridos, dos filhos, de outros homens e mulheres que fazem o samba e daqueles que dão “licença ao samba”: os Orixás, os Voduns, os Inquices africanos, os Caboclos sincréticos e africanizados ou os protetores cristãos, católicos, Santo Antônio, São Cosme, Santa Bárbara e São Roque. Enfim, são responsáveis por estabelecer e manter a ligação das pessoas e das coisas umas às outras.

No caso da Ilha do Paty, as falas das mulheres indicam que o grupo familiar responsável pelo “Samba das Paparutas” deve ter sido formado por negros africanos ou descendentes de africanos livres ou ex-escravos. A memória que se preserva é difusa, apresentada em mais de uma versão. Alguns aspectos desta memória, tais como, a referência a ancestrais ex-escravos, a vinculação a rituais sagrados de origem ou orientação africana é silenciada ou mencionada de forma envergonhada e descontínua pelos parentes. São *afrografias da memória*. Neste caso, é fundamental atentar para a *performance* do narrador que se corporifica na voz, no gestual, na expressão dos olhos e do rosto, nos silêncios e onomatopeias.

Ocorre, em tais casos, incursões individuais, emocionais, simbólicas, raciais e materiais do presente sobre o passado, resultado de

seleções e reinterpretações culturais.<sup>1</sup> No caso específico, a expressão da tradição cultural do Paty faz sentido pleno no território em que surgiu, uma vez que neste território de origem se encontram as referências fundamentais: a igreja do santo padroeiro; a paisagem que compõe as *performances*; os resíduos da colonização e da escravidão que pespontam as falas, os gestos, as representações; África como inscrição corporal, alegoria, texto subliminar e supraterritorialidade; a condição de semi-isolamento da Ilha do Paty; os lugares onde as pessoas e os objetos circulam, impregnados da presença espiritual dos que se foram; a interação entre aquele(a) que atua e participa e aquele(a) que participa e atua, de modo que a cena performática torna-se o próprio contexto.

Ou seja, se estas tradições performáticas estão determinante-mente fundadas no território que é visível – a terra, o mar, o céu, a vegetação, a arquitetura, os objetos – e invisível – a lembrança dos ancestrais, os espíritos, os santos, os milagres, os afetos, as relações sociais engendradas no presente –, existem também em relação a territórios conhecidos ou suscitados, ao mesmo tempo em que estranhos, uma vez que o acesso aos mesmos não é determinado pela mesma pertença e referência<sup>2</sup> negra encontrada no Paty. Deste modo, ao invés de opor o tradicional ao moderno, vê a tradição como pura ou contaminada pelo moderno ou restringir a análise e interpretação aos costumes em si mesmos, como coisas da cultura, é preferível vê-los como aquilo que circula e se movimenta com e através dos sujeitos e suas ações.

No caso do “Samba das Papparutas”, por ora, especulo que seus agentes estão mergulhados simultaneamente em duas dimensões

---

1 Ver MINTZ; PRICE, 2003.

2 Ver D’ADESKY, 1997, p. 307.

temporais. Por um lado, temos uma *afrografia da memória*, que é lacunar e curvilínea, baseada no passado da criação mítica. Por outro lado, temos a evidência de transformações históricas no discurso evidenciadas pelos silêncios, pela vergonha, por códigos secretos ou velados, pela manipulação e uso do corpo negro, no registro e na execução das *performances* do samba. Ocorre, então, que do mesmo modo que se constata o respeito à tradição, através do culto aos ancestrais e continuidade de um legado cultural, isto se dá alterando a tradição através da inovação, da criatividade pessoal e das vicissitudes do espaço-tempo atual.

No “samba chula”, a chula é o canto principal desta modalidade de samba de roda baiano. Sua característica fundamental é a técnica vocal, praticamente em extinção, de cantar simultaneamente em várias tonalidades, utilizada somente por homens e raras mulheres, negros e idosos de pequenas e esquecidas cidades ou comunidades do interior da Bahia. Encontramos o samba chula, sobretudo, na microrregião do Recôncavo, mas ele está presente também na microrregião do Agreste que margeia a cidade de Feira de Santana, a cerca de 80 km de Salvador. A arte e a figura humana de diversos mestres deste samba no Recôncavo e no Agreste nos mostram, por um lado, como a economia, o modelo de relações sociais, a presença africana, escrava e negra, definiram este samba mesmo em microrregiões diferentes. E é curioso como o samba chula e os mestres do Recôncavo parecem mais expansivos e abertos enquanto o samba chula e os mestres do Agreste parecem mais contidos no modo de cantar e tocar. De fato, a paisagem árida, o solo seco, a escassez de água do Agreste, ao contrário da exuberante vegetação, de rios, do mar, do mangue e de um solo poroso do Recôncavo parecem exercer influência sobre as personalidades dos mestres, sobre seus modos de

vida e de representar a vida na arte do samba chula. Entretanto, apesar das diferenças no samba, os mestres do Agreste e do Recôncavo comungam a experiência de muita pobreza material, da estagnação econômica, da vivência em contextos onde a população é bastante homogênea no que diz respeito à condição racial negra e à memória corporal e discursiva da subalternidade.

Não é improvável, portanto, que, intimamente vinculados a esta memória, na medida em que miramos as figuras e ouvimos as vozes dos mestres, sejamos tomados por uma comoção ímpar, sejamos invadidos simultaneamente por uma enxurrada de pensamentos sobre caminhos cruzados, destinos previsíveis e travessias improváveis a propósito da história destas terras e destes sujeitos desde a colonização lusa. Deste modo, quando miramos a figura e ouvimos a voz, o canto, a música de um mestre de samba chula, parodiando uma tirana do Mestre Mané Véio, da cidade de Maragogipe, no Recôncavo, podemos dizer, “conheça que a voz é minha... conheço que esse canto é meu.” Isto porque, em tais ocasiões, mais do que diante da figura de um mestre de samba, temos a presença do movimento da história da Bahia - do Recôncavo em particular -, da reverberação do sistema de produção escravocrata em sua opulência, em sua suntuosidade, em sua maquinaria de fazer sofrer e gerar dor, gerar dinheiro e ação sobre a dor como samba. Temos a presença, diante das figuras destes mestres do samba chula, do que é arcaísmo e do que é transformação e crítica ao arcaico.

Nestas ocasiões, me disse que o samba chula foi a agência de um humano escravo. Ao mesmo tempo, me perguntava se o samba chula permanece como uma arte de um humano ainda escravo da terra porosa ou seca, do trabalho forçado, do trabalho espoliador e desumano, de um corpo ágil, porém moído, de um espírito inquieto,

porém redimido, enfim de uma vida roubada. Se assim o for, o samba chula pode ter se constituído como uma válvula de escape, como uma força centrífuga que conduzia à negação do escravo e da subalternidade. Ou talvez, pode ter se constituído como uma força centrípeta que afastava a crítica ao arcaico, à naturalização de si mesmo, à arte do samba e a um suposto atavismo do ser escravo. Neste sentido, pode-se compreender que a conversão ao samba – os mestres costumam narrar a entrada no universo do samba como uma espécie de conversão vocacionada – é um irrecusável chamado da tradição, porque no mais, novamente parodiando um mestre do Agreste, Seu Manoel de Luís, centrífugo ou centrípeta “é tudo ilusão” e o samba então se configura como esperança de liberdade.

Daí que compreendo que o samba chula também é mais do que música. Também se expõe a uma apreensão, muitas vezes, exotizante e estetizante, característica de muitos que o traduzem como arte de mercado ou objeto de estudo. Enfim, também é algo que superpõe e tangencia o cotidiano e a condição existencial do povo que lhe diz respeito e, deste modo, não elaborou, na sua história, um sistema de transmissão dissociado da vida comunitária e rasgada, da apreensão ágrafa da realidade, da conjunção entre explosão e repressão da emoção, da possibilidade, inclusive, de ser apreendido pela dor física.

O samba chula se constitui, portanto, como uma prática social e uma arte iniciática. As práticas e as artes iniciáticas podem ser afeitas, mas também avessas à transformação – desgraça e sobrevivência das mesmas. Logo, sucede que há perigo de extinção do samba chula, porque a vida que lhe está superposta e lhe tangencia, parece se extinguir nos novos tempos em que muitos dos seus procedimentos pedagógicos perderam o sentido e isto parece inconciliável. Por ou-

tro lado, afeita à transformação, a tradição do samba chula se manteve porque se transformou no tempo e no espaço, como nos revela o canto e a vida particulares dos mestres do Agreste e do Recôncavo.

Enfim, concludo afirmando que, neste momento histórico em que há visibilidade e celebração do samba de roda como patrimônio nacional e universal, reconhecemos a reincidência de atitudes arcaicas, de “trocas de cabeças”, de transferência de prestígio e autoridade a outros, através do trabalho e criação dos mesmos que ali estão há cinco séculos. Ou seja, este momento de grande visibilidade e celebração é uma circunstância de inovação, mas também de reprodução do óbvio. Também, neste momento, em vez de definitivamente colocar uma tradição popular e subalterna, o samba de roda, sobretudo como uma questão de ordem de uma política pública e cultural, o recolocou na condição de objeto puramente científico e estético.

Acredito que é chegada a hora de se colocar uma tradição popular e subalterna, o samba de roda, sobretudo, como uma questão de ordem de uma política pública e cultural, deslocando-o da condição de objeto puramente científico, estético ou de mercado. Também é chegada a hora de se compreender que o samba de roda não é um relicário, embora se reporte ao passado e a lembranças difusas. Tal constatação contraria e condena ao erro toda uma vertente de pesquisadores que olhou para as culturas tradicionais como se ali tempo e espaço estivessem cristalizados. Deste modo, para além do impacto com o vigor estético do samba de roda, continuaremos intrigados e instigados pela singularidade de noções como tempo, tradição, território e memória, que, tal como um paradoxo, podem ser tanto a desgraça quanto o *anima* desta gente que tem o samba como uma tábula da trajetória de quase cinco séculos de colonização.

## REFERÊNCIAS

- APPIAH, Kwame Anthony. A invenção da África. In: APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 19-51.
- BASTIDE, Roger. **As religiões Africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1985.
- BRANDÃO, Maria de Azevedo. Introdução: cidade e Recôncavo da Bahia. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo. **Recôncavo da Bahia: sociedade e economia em transição**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998. p. 28-58.
- BRUNER, Edward M. Experience and its expressions. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward M. (Ed.). **The anthropology of experience**. Urbana and Chicago: University of Illinois, 1986. p. 3-30.
- CANANI, Aline Sapiezinskas Krás Borges. Herança, sacralidade e poder: sobre as diferentes categorias do patrimônio histórico e cultural no Brasil. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 163-175, jan./jun. 2005.
- CARVALHO, José Jorge de. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento**. Brasília, DF: Departamento de Antropologia/UnB, 2004. (Série Antropologia).
- CASTILLO, Lisa Earl. **Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblé da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2008.

CORRÊA, Mariza. **As ilusões da liberdade**: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil. Bragança Paulista, SP: EDUSP, 1998.

D'ADESKY, Jacques. Acesso diferenciado no modo de representação Afro-brasileira no espaço público. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 25, p. 306-315, 1997.

HERSKOVITS, Melville Jean. **The myth of the negro past**. Boston: Beacon, 1990.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Ed.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê Iphan**: samba de roda do Recôncavo Baiano. Brasília, DF, 2006.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Maza Edições, 1997.

MATORY, J. Lorand. Jeje: repensando nações e transnacionalismo. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 57-80, 1999.

MENDES, Roberto; JÚNIOR, Waldomiro. **Chula**: comportamento traduzido em canção: a música raiz do Recôncavo Baiano na formação da nacionalidade brasileira. Salvador: Fundação ADM; Máster Mind, 2008.

MINTZ, Sidney Wilfred; PRICE, Richard. O modelo do encontro. In: MINTZ, Sidney Wilfred; PRICE, Richard. **O nascimento da**

**cultura afro-americana:** uma perspectiva antropológica. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Pallas; Universidade Cândido Mendes, 2003. p. 25-41.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil.** Salvador: Livraria Progresso Ed., 1957.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **Os africanos no Brasil.** São Paulo: Ed. Nacional; Brasília, DF: UnB, 1988.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente:** transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 237-248, 2006.

## O FENÔMENO TIMBALADA: cultura musical afro-pop e juventude baiana negromestiça<sup>1</sup>

Neste artigo pretendo discutir como a música se torna uma forma de socialização dos negros na Bahia, especialmente de jovens negros e mestiços, cujas experiências com a música têm se configurado nos últimos trinta anos como um instrumento fundamental através do qual elaboram e reciclam identidades, almejam um pertencimento e ascensão social. Esses jovens baianos têm articulado uma consciência reflexiva, uma política de afirmação racial e étnica, uma ética e uma estética através do universo musical, ao mesmo tempo em que permanecem sobremaneira deslocados da escola laica, do trabalho regular e profissionalizado, não fixados em espaços habitacionais dignos, com direito a saneamento e urbanização, com restrita capacidade de consumo de bens simbólicos e materiais produzidos pela indústria capitalista.<sup>2</sup>

Desenvolvo esta reflexão a partir da banda *Timbalada* e dos músicos que a compunham, os timbaleiros, até a conclusão do meu trabalho de campo, no início de março de 1995. Assim como a maio-

---

1 Uma versão deste trabalho foi publicado em: **Ritmos em Trânsito: sócio-antropologia da Música Baiana**, 1997. p. 161-180.

2 Gilroy (1993) defende o argumento de que foi sobretudo a música, no mundo ocidental, que permitiu aos negros se vincular, resistir e desenvolver uma consciência no Ocidente. Produto da troca, do deslocamento, da assimilação, da 'simplificação' e do enrijecimento étnico, a música, segundo este autor, significou para os negros um modelo de cognição de experiências, de continuidade e ruptura em relação ao passado, no qual não estiveram separados ética, estética, política, cultura e religião.

ria das grandes bandas existentes na cidade de Salvador, a *Timbalada* é resultado de um trabalho coletivo, embora tenha sido decisivo, em seu processo de formação, o trabalho individual do seu criador, o percussionista, cantor e compositor Carlinhos Brown.

## Origem e formação da Timbalada

A banda *Timbalada* surgiu depois que Carlinhos Brown dissolveu uma formação anterior, a banda *Vai Quem Vem*. Em 1992, a *Vai Quem Vem* participou de cinco das doze faixas do disco *Brasileiro*, produzido por Sérgio Mendes. Este disco ganhou o “Grammy”, o maior prêmio da música norte-americana, e a expectativa foi de que a *Vai Quem Vem* “estourasse” no mercado nacional. O que não aconteceu. Enquanto isso, Carlinhos Brown já concebia a ideia da *Timbalada*. De repente, “quando menos se esperava”, afirmava Alexandre Guedes, 27 anos, timbaleiro veterano em 1994, a *Timbalada* se tornou a grande sensação do verão baiano de 1993, arregimentou a atenção de toda a imprensa baiana e catalisou para o Candeal Pequeno<sup>3</sup> um público jovem, curioso, originário de diversas partes da cidade e de diversos estratos sociais.

No carnaval de 1993, a canção *Canto Pro Mar*, bastante requisitada pelos fãs da *Timbalada* e excessivamente executada pelos trios elétricos, ganhou o título de melhor música do carnaval. Consequentemente, surgiu a proposta de um contrato com uma gravadora. Sem estrutura profissional para administrar o sucesso repentino e gerenciar simultaneamente dois trabalhos diferentes, o grupo decidiu adiar o projeto da *Vai Quem Vem*.

---

<sup>3</sup> Sobre a origem e formação do Candeal Pequeno, ver o artigo Da Ilha de Sapos à Ilha da Fantasia: reterritorialização e identidade Negra, publicado nesta coletânea.

Criou-se a produtora *Pracatum*, encarregada de produzir a carreira da banda e organizar uma agenda de shows pelo Norte e Sul do Brasil. A *Timbalada*, que era uma banda de rua, desde então, teve que aprender a tocar no palco e desenvolver um trabalho em estúdio. Alguns músicos da *Vai Quem Vem*, três novos vocalistas e mais outros músicos harmônicos se tornaram o corpo da *Timbalada*. A banda assinou em 1993, um contrato com a gravadora Polygram para a produção de três discos. “Timbalada” (1993), “Cada Cabeça É Um Mundo” (1994), “Andei Road” (1995) e acabou lançando, em 1996, “Mineral”, um quarto CD. A partir de 1995, a *Timbalada* iniciou a conquista de um mercado internacional, tocou no México, na Europa e no Japão.

Até o carnaval de 1995, a banda estava subdividida em três núcleos. O primeiro era a “Banda Show”, formada por 17 músicos que participavam dos discos, viajavam constantemente, tocavam nos shows mais importantes e eram visíveis na mídia. Por cada show realizado, a banda pagava 225 reais para os percussionistas, 275 para vocalistas e músicos da harmonia. A média eram dez shows por mês. Além disso, estes músicos recebiam direitos autorais por cada faixa do disco que participavam.

O segundo núcleo era a “Banda dos Quarenta”, formada por quarenta músicos que tocavam nos shows locais e substituíam os 17 músicos, enquanto a banda principal viajava. O cachê dos músicos, neste caso, era menor, não tinha um valor fixo e dependia dos valores acertados com os contratantes. O terceiro núcleo era a “Banda Arrastão”, uma espécie de exército de reserva, tanto para a “Banda dos Quarenta” quanto para a “Banda Show”. Durante o verão de 1995, eles ensaiavam três vezes por semana no Candeal, na quadra da OAS, sempre às tardes. Ganhavam uma ajuda de custo de meio salário mí-

nimo e vale transporte. No carnaval, além de um cachê de pouco mais de 100 reais, receberam uma fantasia do *Bloco Timbalada*, para desfilar; e uma outra fantasia, a qual podiam doar, vender ou usar.

Depois que a *Timbalada* alcançou o sucesso, um grande número de jovens de bairros vizinhos afluíram para o Candeal. A maior expectativa era ter a rara oportunidade de tocar na “Banda Show”. Durante o verão de 1995, juntando os três núcleos, eram duzentos músicos cadastrados. Todos eles foram às ruas tocar no carnaval. Foi uma empreitada inusitada e recordista em Salvador.

Na *Timbalada*, Carlinhos Brown elaborou um discurso etnomusical que se inseria, mas também ampliava e se desviava de outros discursos disseminados na cidade de Salvador. Tomo como marcos arbitrários de comparação o discurso do *Ilê Aiyê* e do *Olodum*, blocos afros importantes, precursores da *Timbalada* no desenvolvimento de um trabalho musical com bandas de jovens adolescentes.

A meu ver, o sucesso da *Timbalada* foi uma progressão da experiência anterior do *Ilê Aiyê* e do *Olodum*. Neste sentido, a banda se insere em uma política de valorização de estéticas populares e afro-baianas. Por exemplo, pode-se observar o valor simbólico que o timbal<sup>4</sup> adquiriu no grupo. Implicitamente, às vezes explicitamente, através do timbal se fazia remissão ao atabaque, instrumento ritualístico do Candomblé e presença obrigatória na evocação pública dos

---

4 Até o surgimento da banda *Timbalada* nenhuma outra banda musical de Salvador tinha dado tamanho destaque ao timbal. Este é um instrumento percussivo de forma cônica, industrializado, cuja membrana é feita de material sintético, muito semelhante aos três atabaques rituais tocados nos terreiros de Candomblé. Nas festas de terreiro, os atabaques, instrumentos sagrados, tocam para os deuses em um espaço reservado e destacado do barracão. Na *Timbalada*, o timbal é tocado com as mãos e tratado como se fosse uma representação ou síntese profana dos atabaques. No carnaval baiano de 1995, este instrumento foi a vedete de um trio elétrico onde ao redor dos timbales, postados num elevado, estavam os instrumentos harmônicos e elétricos que sempre tiveram mais destaque nos palcos.

deuses cultuados nesta religião. O trabalho da *Timbalada* também era coletivo, seu corpo de músicos era uma representação da jovem pobreza local. Eram quase todos negros. Havia um investimento na valorização de memória oral, assim como ocorria um resgate empírico da ancestralidade afro-baiana. Havia também um investimento na necessidade de consciência de cidadania e na elaboração de autoestima.

No *Ilê Aiyê* e no *Olodum*, comparativamente, as performances individuais dos músicos eram pouco valorizadas. Havia uma maior preocupação pela defesa do nome ou da imagem da banda. Na *Timbalada*, os vocalistas, em primeiro lugar, e depois os músicos que tocavam timbales, tinham uma visibilidade maior do que os outros músicos da banda. O método de composição que caracterizou o *Ilê Aiyê* e o *Olodum* foi a tradução musical de apostilas com dados históricos sobre culturas negras na África e nas diásporas. Formou-se nos dois grupos a ala dos compositores. Na *Timbalada*, qualquer músico podia compor e ter sua música executada pela banda.

Se existia um lugar valorizado como origem mítica, este lugar não era um espaço sagrado, ou racialmente marcado, como se dá no *Ilê Aiyê*, a apropriação do Terreiro de Mãe Hilda, no bairro do Curuzu, e de elementos estéticos e culturais instituídos como representação das origens africanas. Também não é um lugar de afirmação da história baiana ou um nicho amplamente estigmatizado como *habitat* de marginais, prostitutas e travestis, como é o caso do Maciel-Pelourinho, no Centro Histórico de Salvador, até ser revalorizado com a explosão do *Olodum*. A *Timbalada* se afirmava como originária do Candeal Pequeno. Uma comunidade por excelência onde estavam em evidência o local, a experiência mais concreta e

direta com a realidade cotidiana, seus humores e dissabores, os laços fraternos consanguíneos e de simpatia.

A *Timbalada*, embora refletisse um amplo espectro de sonoridades, afirmava ser representante da musicalidade deste lugar. Acredito que, subjetivamente, os agentes da banda quisessem reconstituir aspectos do contexto no qual essa música se desenvolveu, transformando-a em um instrumento de apropriação de cidadania coletiva, já que instaurava mecanismos de afirmação e integração de um segmento social marginalizado na sociedade mais ampla. Do mesmo modo, a *Timbalada* se desviava dos outros dois grupos na definição de estratégias contra a marginalização e compreensão da questão racial na Bahia. Tanto o *Ilê Aiyê* quanto o *Oloдум* tinham um evidente discurso de confronto da discriminação racial. O *Ilê* enfatizou a *marca* do negro de pele bem escura e cabelos crespos, criou um “mundo negro”, restrito inclusive a mestiços, utilizando a tradição afro-baiana como ideologia e mito.<sup>5</sup> O *Oloдум*, com seu discurso multirracial, explorou o valor simbólico e econômico da cultura afro-baiana e, numa postura mais ecumênica, disseminou sua luta antirracista para um público mais amplo, em novos circuitos. Diferente do *Ilê*,

---

5 O *Ilê Aiyê* usa a tradição afro-baiana para se afirmar etnicamente. Cunha (1986, p. 102) coloca que o discurso de afirmação étnica é algo autodefinido, mas também definido no exterior. “A construção da identidade étnica extrai, assim, da chamada tradição, elementos culturais que, sob a aparência de serem idênticos a si mesmos, ocultam o fato essencial de que, fora do todo em que foram criados, seu sentido se alterou. Em outras palavras, a etnicidade faz da tradição ideologia, ao fazer passar o outro pelo mesmo; e faz da tradição um mito, na medida em que os elementos culturais que se tornaram ‘outros’, pelo rearranjo e simplificação a que foram submetidos, precisamente para se tornarem diacríticos, se encontram por isso mesmo sobrecarregados de sentido. Extraídos de seu contexto original, eles adquirem significações que transbordam das primitivas”.

o *Olodum* enfatizou a *origem*<sup>6</sup> negra na Bahia. Neste caso, é negro quem se reconhece, é reconhecido ou quer ser reconhecido como tal, não apenas porque apresenta traços negroides definidos, mas porque adota a cultura negra e se solidariza com a questão do negro.

A *Timbalada*, por sua vez, enfatiza a *pessoa do indivíduo*. A propósito do debate sobre as noções de pessoa e indivíduo no Brasil, Roberto Da Matta (1978) argumenta que na sociedade brasileira convivemos com uma oposição entre as noções de pessoa e indivíduo. Esta primeira noção aparece em situações concretas e cotidianas de dificuldades, quando um outro de relacionamento muito próximo merece solidariedade e um tratamento diferencial porque seu bem-estar favorece a manutenção da totalidade social à qual agente e paciente estão presos. A segunda noção aparece diante de situações concretas, porém reguladas pelos critérios da legalidade e da burocracia, e o outro, que não é tão próximo, é ‘sujeito da lei, foco abstrato para quem as regras e a repressão foram feitas’. Também o indivíduo, ainda segundo Da Matta, aparentemente fortalecido, é capacitado a desenvolver um ‘eu individual’, repositório de emoções, sentimentos, liberdade, espaço interno e que pretende a igualdade, a solidão e o amor. Porém, este mesmo indivíduo torna-se um João-ninguém diante de um poderoso sistema de relações pessoais que o

---

6 O sociólogo Oracy Nogueira (1985), no final dos anos 1950, definiu dois termos comparativos que permitem descrever e compreender as relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos. Dizia este autor que enquanto no Brasil temos um “tipo ideal” de “preconceito de marca”, nos Estados Unidos temos um “tipo ideal” de “preconceito de origem”. “Quando o preconceito de raça se exerce em relação à aparência, isto é, quando toma por pretexto para as suas manifestações, os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque, diz-se que é de marca; quando basta a suposição de que o indivíduo descende de certo grupo étnico, para que sofra as conseqüências (sic) do preconceito, diz que é de origem” (NOGUEIRA, 1985, p. 79). No contexto baiano, de intensa variação fenotípica, compreendo que a noção de “preconceito de marca” permite melhor descrever e compreender o significado do *Ilê Aiyê*, outrossim, a noção de “preconceito de origem” permite melhor descrição e compreensão do significado do *Olodum*.

exclui, porque não o reconhece como membro de espaços de poder e prestígio.

Jessé Souza (2001) observa, entretanto, que o modelo interpretativo de Da Matta traz algumas imprecisões. Primeiro, afirma que no mesmo nunca fica claro de que modo se combinam indivíduo e pessoa, qual é o elemento dominante e qual é o subordinado. Segundo, afirma que não se sabe ao certo até onde vale e tem eficácia a dimensão impessoal do indivíduo. Terceiro, afirma ainda Souza, não há na obra de Da Matta uma referência e discussão sobre classes e grupos sociais. Logo, não fica claro qual é o conjunto de regras ou normas que explica e constitui a articulação entre pessoa e indivíduo.

Se Da Matta pretende explicar as normas e regras sociais últimas que esclarecem nossa singularidade, então a forma de articulação entre esses dois princípios tem de ser explicada. A dualidade enquanto tal é uma simples aporia. Sem estar determinada nas suas regras, ela pode ser usada *ad hoc* para o esclarecimento de um sem número de questões, ressaltando-se a importância ora de um, ora de outro princípio. Mas a questão parece-me ser: o que faz com que precisamente nesses casos tal ou qual princípio seja mais ou menos eficiente? Essa questão nunca é respondida por Da Matta. O último horizonte explicativo é sempre uma dualidade indeterminada que varia ao sabor das situações concretas examinadas. [...] A idéia (sic) de uma gramática social profunda só tem sentido se for possível determinar a hierarquia valorativa que preside a institucionalização de estímulos seletivos para a conduta dos indivíduos que a compõem. Essa seletividade, por sua vez, exige a consideração da variável do poder relativo de grupos e classes envolvidos na luta social por hegemonia ideológica e material. [...] O tema da estratificação social e a relação desta com va-

lores desempenha um papel, na melhor das hipóteses, marginal no seu esquema explicativo. Na reflexão de Da Matta encontramos apenas indivíduos e “espaços” sociais. Minha hipótese neste texto é que isso impede que ele tenha acesso à gramática social da sociedade brasileira como definida por ele próprio acima. É que, desvinculada de uma teoria da estratificação social que explique como e por que esses valores e não outros lograram institucionalizar-se, toda a temática da relação com valores torna-se externa e indeterminada. Valores passam a ser concebidos como alguma coisa que existe independente de sua institucionalização, agindo de forma misteriosa sobre indivíduos e espaços sociais. [...] A alternativa damattiana entre indivíduo e pessoa refere-se, na realidade, a dimensões distintas do mesmo conceito de indivíduo, o qual só encontra condições de desenvolvimento em sociedades modernas e complexas. (SOUZA, 2001, p. 51-52, 56).

Diante disso, ao me referir a *pessoa do indivíduo* para descrever a *Timbalada*, por um lado me inspirei em Da Matta (1978), por outro lado, considero as ponderações de Souza (2001). Ou seja, a *pessoa do indivíduo* na *Timbalada* é um músico negro ou mestiço, pobre, jovem, preso às estruturas de uma sociedade autodefinida como igualitária e não fundada na desigualdade racial, embora racialmente desigual (HASENBALG, 1979) e também preso à rede de relações comunitárias, às hierarquias e valores de uma comunidade pobre e negra. Este músico está, ao mesmo tempo, comprometido com a coletividade a que se vincula, mas exerce poder de decisão e escolha, é portador de emoções, sentimentos e ações individualizáveis, capaz de reescrever ou interferir no seu destino. Assim, na *Timbalada* se busca a sofisticação da produção musical, do músico e

de seu exercício artístico. Em vez de se pesquisar culturas africanas, pesquisam-se ritmos musicais difundidos na Bahia e sua música é para consumo de brancos, negros e mestiços, pobres e ricos.

## **A galera do batuque**

Robert (1983), embora tenha realizado um estudo sobre a juventude centrando sua observação na cidade de Londres, oferece subsídios para se pensar o mesmo tema em outras cidades do Ocidente. Segundo este autor, o *status* de jovem, na sociedade, é definido em relação à família, educação e experiência no mercado de trabalho. Afirma este autor que foi a partir da Segunda Guerra Mundial que se incrementou um mercado jovem de consumo e produção de bens. Este período foi decisivo para a consolidação de uma indústria da música, do cinema, de cosméticos, clubes e pistas de dança dirigidos exclusivamente à juventude. Estes benefícios atingiram uma parcela mais ampla de jovens ingleses, visto que, com o fim da guerra, uma parcela maior da juventude estava inserida no mercado de trabalho aumentando a capacidade de consumo. Além do rádio e do cinema, a revolução nos transportes e o advento da televisão foram fundamentais para estabelecer uma continuidade da moda e do estilo jovens. A televisão integrava os jovens, propunha modelos de comportamento e atitude. Mas a cultura juvenil, já nos anos cinquenta, era um fenômeno de classe. O mercado juvenil de lazer atingiu diferenciadamente setores socioeconômicos diversificados.

Nos anos cinquenta, cultura juvenil passa também a ser associada com delinquência. Mais independentes, os jovens se tornaram um problema muito mais visível para os adultos, uma questão de estilo para especialistas, uma preocupação de pesquisadores e do Es-

tado. Sociólogos e antropólogos, de acordo com Robert, concluíram que o mundo juvenil adolescente era uma disjunção entre mundo infantil e adulto, era também um produto da civilização industrial.

É consenso também, entre pesquisadores de outras áreas, como a Biologia e a Psicologia, que não existe uma idade precisa em que se verificaria a maturidade ou a idade adulta do adolescente. Esta seria uma fase de turbulência psicológica, quando a autoestima baixa, as opiniões são facilmente influenciáveis, favorecendo às turmas a projeção e a proteção da consciência de uma autoidentidade. Seria, entretanto, um mito crer que a adolescência é necessariamente a fase da rebelião. Está em jogo um contínuo processo de socialização e os adolescentes tendem, muitas vezes, a reproduzir a opinião dos pais ou de outras figuras referenciais. Nos anos cinquenta, afirma Robert, os estudos e a compreensão das culturas jovens estavam centrados em teorias biológicas, psicológicas ou mesmo sociológicas. Nos anos sessenta, os estudos enfatizavam excessivamente os conflitos de classe, ainda que considerassem as influências de gênero, idade, raça, local de moradia, etc.

Para desbaratar os limites desses estudos, o autor propõe o estudo do lazer e as conseqüências do seu surgimento. Nesse sentido, Robert afirma que é na juventude que se formam gostos de entretenimento e hábitos. As pesquisas sobre lazer, segundo o autor, não têm dado conta disso. Como as formas de lazer nascem para satisfazer estilos de vida? O lazer oblitera ou reflete as divisões sociais? Kenneth Robert reconhece que há uma dificuldade em definir lazer. Desse modo, estipula três elementos principais que facilitariam a compreensão e apropriação do termo. O primeiro elemento do lazer diz respeito a um tempo residual, posterior, de atos fisicamente necessários, como comer e dormir. O segundo elemento é o tipo de

atividade, jogo ou recreação, escolhida. O terceiro elemento é uma justificação suficiente da satisfação intrínseca que o lazer proporciona àquele que o pratica.

Enquanto Robert tematiza uma juventude branca e de classe média em Londres, Sansone (1991; 1993) discute variações ou redefinições de cultura negra, vivenciadas por jovens negros de classe baixa em Amsterdam, Holanda, e em duas áreas da Região Metropolitana de Salvador - um bairro da capital e a cidade de Camaçari. Em Amsterdam, de 1980 a 1990, Sansone pesquisou a cultura dos imigrantes afro-caribenhos originários do Suriname, os *creoles*. Segundo o autor, esta cultura tem passado por enormes transformações,

[...] mudando de uma cultura tradicional e um tanto provinciana para uma subcultura negra altamente sincrética - uma variante da cultura metropolitana ocidental. (SANSONE, 1991, p. 121).

Os jovens *creoles* de Amsterdam, marginalizados do mercado de trabalho, transferiram energia do trabalho para o lazer e, em menor escala, para fontes de renda alternativas, tais como bicos noturnos e prostituição.

Na Bahia, Sansone (1993) observou como a redefinição de identidade negra entre jovens negros de classe baixa ocorre em meio a uma crise ocupacional. Neste caso, a crise ocupacional condiciona tanto uma reformulação do sistema de

[...] *status* ligado à posição profissional quanto à maneira com a qual os jovens avaliam as prioridades e as estratégias de sobrevivência dos próprios pais. (SANSONE, 1993, p. 73).

Os jovens negros baianos possuem estatisticamente um grau de escolaridade maior do que o de seus pais. Eles rejeitam uma forma de inserção no mercado de trabalho ou a ascensão social baseada no jogo de cintura, na deferência aos poderosos, quer dizer brancos, na aceitação da cor preta como limite congênito à ascensão. Para muitos, o trabalho se torna coisa estranha. Sobrevivem realizando trabalhos efêmeros, autônomos, da prática de atividades muitas vezes ilícitas ou da inserção periférica no mercado da cultura afro-baiana.

No que se refere à cultura afro-carnavalesca, pode-se dizer que nos últimos trinta anos, o cenário cultural, social e econômico da Bahia sofreu alterações significativas. Um primeiro nível de transformações ocorreu nas seções de cultura da imprensa local. Se ainda hoje negros e mestiços predominam nas páginas policiais, e isto não é explicitado e problematizado pelos produtores de informação, também são negros e mestiços, principalmente durante o verão, que preenchem uma significativa parcela dos espaços dedicados a lazer e cultura nos jornais baianos. É claro que não se trata de uma tribuna para denúncia das precárias condições em que se encontra a população negro-mestiça local. O que gostaria de enfatizar é o fato de que a imagem do negro e seu produto cultural atingiram, na Bahia, uma dimensão jamais vista.

A produção, é certo, se restringe quase exclusivamente à música. Nesta área de atuação, onde as possibilidades reais e duradouras de sucesso são escassas, vários jovens negro-mestiços têm demonstrado talento, adquirido prestígio e ascendido socialmente. É inegável o alto grau de espetacularização que adquiriu a negritude

e a baianidade<sup>7</sup> dentro e fora da Bahia. Os baianos exportam já faz alguns anos, para várias cidades brasileiras – São Paulo, Recife, Fortaleza, Aracaju, Belo Horizonte, Brasília, entre outras – a tecnologia e o modelo do carnaval baiano (AGUIAR; VLAD, 1993).

É claro que isto envolve uma seleção

[...] uma escolha de grupos e indivíduos para inserção e ascensão no mundo artístico e cultural, gerando cisões e disputas na comunidade negra em função do acesso ao mercado capitalista de bens simbólicos. (BACELAR, 1989, p. 95).

Acredito também que isto provoca, ao menos parcialmente, ‘novas (dis)posições político-ideológicas e culturais do negro e das entidades negras em Salvador’, que perante a negociação e disputa por uma fatia do mercado de bens simbólicos promovem uma flutuação do referencial étnico nas representações que fazem de si próprios na Bahia (MORALES, 1991).

Assim, seja o *Ilê Aiyê*, investindo na *marca* fenotípica do negro, seja o *Olodum*, enfatizando a *origem* negra da Bahia ou seus antecessores, os blocos de índios,<sup>8</sup> está em jogo a elaboração de identidade, de um movimento contra a discriminação racial, mas fun-

---

7 Pinho (1993) identifica dois níveis, conflitantes, porém não excludentes, de consciência e apropriação de valores afro-baianos entre negro-mestiços na cidade de Salvador. Por um lado, a cultura negra é a afirmação da condição racial e/ou étnica de um setor social marginal e desprivilegiado. O candomblé, os blocos afros, a origem africana, a remissão à condição de escravo e a denúncia do racismo constituem o que se costuma chamar de negritude. Por outro lado, a relativização da condição racial, desde as diversas gradações de cor, o “axé”, a “malemolência”, o “suingue”, as negociações realizadas no cotidiano constituem o que se costuma chamar de baianidade, uma consciência mais afetiva e menos crítica.

8 Godi (1991) conta como os blocos de índio, formados por negro-mestiços no final da década de sessenta, foram uma alternativa de lazer que associou antecedentes do imaginário da cidade de Salvador - a festa do caboclo, marco histórico da soberania baiana e brasileira contra o domínio português - e a musicalidade de escolas de samba baianas em decadência com símbolos oriundos da indústria do cinema americano - filmes de *cowboys*.

damentalmente se constrói uma alternativa de entretenimento, de lazer, de parcelas da juventude negro-mestiça baiana.

Deste modo, recupero aqui uma gíria recorrente entre segmentos juvenis da cidade de Salvador – “galera”. Na verdade, o termo tem quase o mesmo valor que turma. A diferença é que turma adquiriu um valor normativo: “[...] grupo de indivíduos reunidos de propósito ou acidentalmente em torno de um interesse comum” (FERREIRA, 1999, p. 2018). Esta definição não dá conta de um caráter arrogante sugerido pelas galeras. Embora as galeras sejam agrupamentos, possuem uma existência circunstancial, efêmera, reforçam, muitas vezes, o estigma negativo que lhes é atribuído por aquele que está de fora. São projeção e proteção de consciência de identidade. Aliás, Alba Zaluar (1997) observa que se começou a falar em galeras, em francês *galères*, na década de 1970, em cidades francesas e particularmente Paris. Naquele contexto, o problema das galeras estava associado à questão nacional e étnica e, em menor grau, de classe. As galeras eram marcadas pela presença de jovens imigrantes árabes, caracterizados pelo sentimento comum de exclusão social, pela falta de organização interna, pelo descompromisso com o mundo do crime e falta de objetivos políticos claros. Se tratavam de jovens “à deriva”, “niilistas” e “autodestrutivos. No Brasil, afirma ainda Zaluar (1997), as galeras cariocas não evidenciam questões nacionais ou étnicas, mas, como na França, são organizações sem chefia instituída, sem regras explicitadas ou rituais iniciáticos, descompromissadas com o mundo organizado do crime. Possuem uma estreita relação com os bairros de origem, com o espírito de festa e rivalidade dos bailes *funk*.

No que diz respeito ao termo “batuque”, até o século XIX, o mesmo foi utilizado generalizadamente em referência às mais diversas manifestações culturais dos negros presentes nas festas

populares ou na rua. O que não se conhecia, o que não se entendia, o que se considerava ofensivo à civilização, imoral, selvagem, pecaminoso, lascivo, obsceno, perturbador da moral e dos bons costumes era classificado como “batuque”. Tão evidente, o batuque determinava, muitas vezes, a especificidade da Bahia e do Brasil para os viajantes estrangeiros (RODRIGUES, 1945; RUGENDAS, 1949; HABSBURGO, 1982; VERGER, 1981).

O termo “batuque” e suas variações: batucar, batuqueiro permanecem no imaginário brasileiro, possuem um valor negativo e estão diretamente associados aos negros.<sup>9</sup> O batuqueiro não toca um instrumento, faz barulho. Dar ritmo, percutir é a mesma coisa que tocar mal um piano e, como afirmavam os próprios timbaleiros, “ninguém ouve e passa tanto tempo batucando como os (negros) baianos”, até porque, entre outras possíveis razões, outros instrumentos como teclado, bateria, guitarra ou violão custam caro e o segmento juvenil em questão tem baixa capacidade de consumo.

Os timbaleiros formavam, então, uma galera do batuque. Desta galera, entrevistei 19 músicos pertencentes aos três núcleos da *Timbalada*. Eles estavam numa faixa etária que variava de 14 a 38 anos. Todos negros e mestiços – 90% deste total – não possuíam o antigo Primeiro Grau completo. Dos 10% restante, apenas 5% atingiu e concluiu o antigo Segundo Grau. Poucos entre eles compravam discos, mas ouviam frequentemente a programação das rádios locais. Eles tinham poucas opções de lazer além da praia, futebol e uma cerveja com os amigos. A maioria passava, desde a infância, grande

---

9 O dicionário de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999, p. 281) define batucar: “V. int. 1. Dançar e cantar o batuque. 2. Fazer barulho ritmado com pancadas. 3. Bater repetidamente com força; martelar. 4. *Bras.* Tocar piano mal. T. d. 5. *Bras.* Dar o ritmo de, percutindo”. Define também batuque: “S.m. Designação comum a certas danças africanas e brasileiras acompanhadas de cantigas e de instrumentos de percussão” e batuqueiro: “S.m. 1. *Bras.* Frequentador de batuques. 2. *Bras.* *Aquele que dança batuques.*”

parte do tempo residual fazendo batuque em latas ou qualquer outro objeto que percutisse som.

O barulho que faziam desde a infância satisfazia um estilo de vida – peito nu, bermudas, cabelos raspados ou enrolados, a dança, lupa, tênis *Reebok* e relógio *shock* –<sup>10</sup> assim como refletia uma divisão de classe. Pertencer à *Timbalada* significava uma instrumentalização do lazer em prol da consciência musical e quiçá étnica e racial. A *Timbalada*, para alguns músicos, significou ultrapassar o ‘limite da percussão’, tocar instrumentos que a princípio, por restrições econômicas ou preconceitos, estavam fora de cogitação; significou, com a variação instrumental, desenvolver na banda um trabalho de harmonia.

### **A música como “dom” ou “esforço”**

Durante o período de trabalho de campo, numa das tardes em que observava o ensaio da “Banda Arrastão” no Candeal, um fato despertou minha atenção. Um garoto, de aproximadamente cinco anos, observava atentamente a performance de Carlinhos Brown regendo os músicos. Num intervalo, o garoto se aproximou do timbal que o regente tocava, alisou a “pele” do instrumento e tentou imitar os gestos de Carlinhos Brown. Alguns riram, mas ninguém deu muita importância ao fato.

Outra revelação interessante me foi dada por Osvaldo Alves da Silva, o “Pintado do Bongô”, reconhecido como “mestre” por Carlinhos Brown:

---

10 A cantora Daniela Mercury, no disco *Música de Rua* (1995), gravou uma canção composta por Lucas Santana e Quito Ribeiro, *Domingo no Candeal*, cuja letra descreve os elementos que compõem o estilo do timbaleiro: lupa, tênis *Reebok* e relógio *shock*.

*Eu fazia pagode na porta de um baziinho chamado Surubém, no Candeadal, e Carlinhos foi chegando pra idade, só olhando. Eu: ‘Será que esse menino quer?’ Chamei ele. Ele disse que não podia ir, não, que ‘tava nu da cintura pra baixo, preso den’ de casa. Todo sábado eu fazia o pagode até que um dia ele se libertou. O pai não queria, pensava que ele ia se perder. Essa era mais preocupação dele porque eu fazia muita farrá, saía pra tocar de noite e voltava no outro dia. Carlinhos foi ficando e nos conjunto em que eu tocava, se ele não fosse, todo mundo exigia... Ele começou tocando pandeiro, tamborim, reco-reco, eu tinha esse instrumento todo, cada dia dava um, e eu sei que ele aprendeu todos, daí se desenvolveu.*

Seja no fato observado ou no depoimento de “Pintado do Bongô”, a questão que se pode levantar é como se forma um músico percussionista e o que detona seu processo de formação. Não existe escola, não existem regras sistematizadas nem um tempo regulamentar de aprendizagem ou de repasse de conhecimento. Tanto o garoto encontrado no Candeadal quanto Carlinhos Brown, quando criança, tiveram em comum a curiosidade e a capacidade de observação.

Em todas as entrevistas realizadas com músicos pertencentes aos três núcleos da *Timbalada*, foi colocada a questão de como se aprende a tocar. Algo predominante nas respostas era que essa música aparecia como jogo infantil ou adolescente. Quem tocava um timbal, um surdo, numa banda, quase sempre tocou -antes- lata na rua. Surgiu, entretanto, nas entrevistas, um outro nível de experiência com a percussão diretamente associada com o espaço mais amplo assegurado, nas grandes bandas e na mídia, pelos instrumentos percussivos.

Esta outra experiência correspondia a um grupo menor de músicos, na faixa dos 14 aos 20 anos. Eles revelaram que não sabiam tocar até terem sido incorporados pela *Timbalada*. Um amigo, um irmão que já tocava na banda, ou simplesmente a vontade de pertencer ao grupo, despertaram o interesse pela percussão. Geralmente, começavam tocando os instrumentos mais leves, aparentemente mais fáceis, os efeitos – torpedo, rocar, *cowbell* – e desenvolviam a esperança de passar a tocar o timbal, por exemplo, a grande vedete da *Timbalada*. Neste caso, os colegas mais experientes eram fundamentais para que se concretizasse a passagem. Fora dos ensaios, o aspirante trabalhava obstinadamente, para aprender as “bases”, ou seja, os toques básicos, células rítmicas, que a banda executava. Eram, portanto, os colegas que já dominavam estas bases que as passavam para os outros.

O ex-tocador de lata costumava aprender com mais facilidade. Caso correspondesse a uma faixa etária superior aos vinte anos, entrava na banda já dominando a técnica de vários instrumentos percussivos, inclusive o timbal. Aos poucos, ele passava por um processo de reciclagem em que o manejo de novos instrumentos significava uma educação da sensibilidade musical. Qualquer que fosse o núcleo – em questão – da banda, se estabelecia uma troca de informações, proveitosa. Alguns músicos revelaram, por exemplo, que assumiram, na *Timbalada*, uma postura mais crítica diante de outros músicos. Passaram a ouvir – como pesquisadores rítmicos – percussionistas brasileiros e estrangeiros. Muitos assumiram comprar um disco ou um CD, apenas para “estudar” a música executada. Distinguiam e valorizavam novidades rítmicas e a realização de fusões.

A sensibilidade educada continuamente ultrapassava, então, o espontâneo, a expressão visceral. Lancei então as seguintes questões:

a música é um dom nato ou adquirido pela dedicação? Não existia entre os músicos uma resposta consensual, a trajetória de cada um determinava o tipo de resposta. Existiam aqueles que afirmavam não “saber nada” e aprenderam a tocar através da ajuda de alguém. Assim como havia outros que diziam ter aprendido a tocar sozinhos.

Havia, entretanto, uma tendência a se acreditar que a música era um dom mais ou menos desenvolvido a partir do esforço, da obstinação e interesse pessoal. Eram também os “macetes” desenvolvidos por cada um, no dia a dia, que determinava o nível de competência do músico. Os músicos pareciam ter dificuldade em falar sobre os “macetes”. Outras vezes os expressavam no próprio instrumento utilizando poucas palavras. Em relação aos “macetes”, pude observar e concluir que uma técnica fundamental era o desenvolvimento da memória musical, outra aquisição paulatina importante era a compreensão do uso e do significado do som e do silêncio. A “base” criada para um timbal, por exemplo, se expande num tempo que inclui tocar o instrumento - produzindo sons - e tocar no vazio - produzindo silêncio ou deslocando o ar. Para perceber a extensão e a sonoridade dos toques, o músico ia pouco a pouco introjetando este tempo em todo o seu corpo. Por isso, a necessidade de tocar e dançar simultaneamente, e, recorrendo àquilo capturado pela memória, ia ajustando o uso das mãos até obter um efeito que lhe parecesse adequado.

Esta habilidade que variava de um músico para outro e tinha, algumas vezes, uma explicação de nível espiritual, ou então, uma aproximação com o candomblé, surgia como consequência definitiva para a formação do bom músico. Perguntado se seria mais fácil para alguém que aprendeu a tocar num terreiro se tornar músico de banda, Edmilson Santos, 22 anos, respondeu que:

*É sim. Se ele toca no Ketu, ele pode chegar numa banda e tocar repique que é o mesmo toque. Só não é a mesma base. Se ele toca no Angola, timbal. Se ele toca no Rum - um dos atabaques tocados nos rituais do Candomblé - ele pode até se interessar por um surdo que é quase a mesma coisa, também. No surdo, na banda, ele dobra, marca, timbal não, é a base mesmo. O Pi e o Lé - os outros dois atabaques tocados no Candomblé - dá pra timbal, dependendo se for no Angola, agora se for no Ketu pode ser uma bacurinha, um repique, um timbale.*

Tanto os timbaleiros que tocavam na “Banda Show,” quanto aqueles pertencentes aos demais núcleos, revelaram um prazer em tocar. Isto compensava, por exemplo, uma espera muitas vezes ingrata, quase inalcançável para aqueles ansiosos em tocar na “Banda Show”. Os timbaleiros achavam “bonito” tocar um timbal. Para os veteranos, principalmente se eles eram membros da banda principal, o prazer de tocar um instrumento era redimensionado pelo fato de que isto assumiu um caráter profissional, já que eram pagos por um trabalho que escolheram realizar.

---

11 A respeito das “nações” Ketu, Angola, Jeje, etc. há uma vasta bibliografia específica. Os praticantes destas religiões costumam afirmar que existem variações nos cultos e rituais praticados em cada uma delas, além disso, afirmam também que no Ketu se costuma tocar os atabaques com *aguidavi* - baqueta - , no Angola com as mãos. Lima (1984, p. 19-20) coloca que os terreiros mantêm “apesar dos mútuos empréstimos ostensivos e das influências perceptíveis no ritual como na linguagem, os padrões mais característicos e distintivos de suas culturas formadoras, como uma espécie de arquétipo da perda totalidade ontológica original. Esses padrões dominantes são como a linha mestra num processo multilinear de evolução, aceitando ou rejeitando inovações, mas retendo sempre a marca reveladora de sua origem, em meio à integração e à mudança. [...] A ‘nação’, portanto, dos antigos africanos na Bahia foi, aos poucos, perdendo sua conotação política, para se transformar num conceito quase exclusivamente teológico. ‘Nação’ passou a ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia, estes, sim, fundados por africanos angolas, congos, jejes, nagôs, sacerdotes iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar, aos grupos que formaram, a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através dos tempos e da mudança nos tempos”.

A fama que a *Timbalada* proporcionava era importante porque conferia prestígio ao músico, independente do núcleo da banda ao qual ele pertencesse. Isto não eliminava, porém, possíveis hierarquias na *Timbalada*. A fama facilitava na paquera, abria as portas fora e dentro do universo musical. Isto era novo para os timbaleiros. No retorno de uma viagem, no final de uma apresentação sempre surgiam conversas sobre aventuras amorosas. O dinheiro, ou a perspectiva de ganhá-lo, para aqueles que estavam na base da banda, era fundamental, porque permitia a aquisição de bens materiais - carro, roupas, telefone celular - que serviam como símbolos de *status*. Assim como permitia também “ajudar a mãe”, “construir ou reformar uma casa”, “comprar instrumentos musicais”, e ter o respeito e o apoio da família.

## **Corpo e pensamento**

Pareceu-me realmente significativo valorizar o termo “timbaleiro” visto que no Candeal, na mídia, na banda *Timbalada*, o mesmo era de uso recorrente. Nenhuma outra banda de percussão em Salvador conseguiu criar para seus componentes um nome tão facilmente assimilável. Era comum também encontrarmos canções gravadas pela banda ou por outros artistas baianos cujas rimas foram construídas utilizando este termo. Mas o que era um timbaleiro? Os músicos se autodefiniram:

*Você já viu que timbaleiro é pintado. É como se fosse uma tribo. Timbaleiro é como se fosse índio.* (Marilene Alves, 23 anos).

*Ser timbaleiro é ser um estudante, é você fazer parte de uma escola que você aprende a ler, escrever, aprende a fazer conta.* (Rogério G., 20 anos).

*É botar um timbal no corpo e fazer suingue e também ter o compromisso de fazer música, dançar, tocar, porque na Timbalada ninguém faz só uma coisa, é fazer um trabalho social, porque a Timbalada é um serviço de animação popular. (Alexandre Guedes, 27 anos).*

Em todas as respostas, mais ou menos explicitamente, está enfatizada no termo “timbaleiro” uma de ideia de grupo – “tribo de índio”, “escola”, “trabalho social”. Timbaleiro é aquele que pertence a um grupo entre outros grupos, um segmento fundado em laços de fraternidade e compromissos. O fraterno remete ao Candeal Pequeno. E no Candeal todos costumavam se considerar aparentados por sangue ou simpatia. Ainda que durante meu trabalho de observação, a maioria dos músicos da *Timbalada* não residisse no Candeal, este lugar permanecia socialmente como origem mítica de timbaleiros e da *Timbalada*. Estas definições dadas pelos músicos refletem também um compromisso que a *Timbalada* assumiu em interferir e melhorar o nível de vida no Candeal, assim como refletem o compromisso com a consolidação da identidade do músico “de verdade”, aquele que zela por seu instrumento, cuida dele como se fosse um filho, não toca em qualquer lugar nem por qualquer preço.

Antes da *Timbalada* já existiam outras bandas de percussão na cidade de Salvador. Era preciso criar um elemento de distinção social num universo em que constantemente proliferam movimentos semelhantes. Portanto, o termo timbaleiro era também moda, estilo e os elementos estéticos usados por Carlinhos Brown ou pelos timbaleiros se destacavam em Salvador, porque eram a síntese de uma estética negra juvenil globalizada (SANSONE, 1991; VIANNA, 1988). Mas se a definição do termo timbaleiro, interior à *Timbalada*, em grande medida, enfatizava o coletivo, o grupo, era inegável também uma outra dimensão fremente, qual seja a do indivíduo. Alguns

músicos revelaram abertamente que um *show* era o momento de “arrebentar” quando então, cada um se esmerava para executar bem o seu instrumento e marcar presença no palco.

Decorre, então, que – no primeiro nível da definição – está presente o que seria a *pessoa* no discurso elaborado e disseminado para os timbaleiros por Carlinhos Brown. Ou seja, a *pessoa* é o músico pobre, despossuído socialmente, que se autovaloriza, que “bota um timbal no corpo e dança, toca e faz suingue.”<sup>12</sup> A música, para a *pessoa*, se torna uma forma de ação, é a ruptura dos limites de ascensão e pertencimento social. Todos, presos a uma mesma totalidade social, são protegidos por esquema comum de solidariedade. Carlinhos Brown compartilha o prestígio pessoal que adquiriu, repassa conhecimento e reeduca os timbaleiros. Em troca, exige disciplina, revitaliza-se, recicla, mas preserva sua visão de mundo.

Num segundo nível da definição, está o *indivíduo*. Aí vai se depositar a noção de artista. Um ser repositório, por excelência, da emoção, individualizado ao extremo. Igual a todos os outros, independente de cor, raça, sexo ou classe, porém livre para determinar o seu destino, o sucesso.

De fato, o termo “timbaleiro” reflete uma estética negra jovem globalizada, mas o conteúdo político desta estética não se manifesta explicitamente nas falas dos músicos. Não existe, no discurso manifestado, uma afirmação positiva de uma fronteira étnica e racial. Entretanto, se provocados, os músicos se posicionavam numa zona intermediária, ambígua, faziam a apologia da diversidade. Para eles, qualquer um podia aprender a tocar timbal, mas o “*baiano tem mais*

---

<sup>12</sup> *Suingue* é um termo nativo bastante utilizado pelos músicos baianos. É difícil precisar seu significado. Segundo um informante, Toy, 20 anos, “suingue é uma coisa que mexe com seu corpo, você não precisa nem se mover, é como assim você tivesse atrás do trio elétrico e você tivesse andando assim sem sentir.”

*suingue, porque a percussão é instrumento de negro em Cuba, na Jamaica, vem da origem africana*” (informação verbal).

Até à consolidação da presença de Carlinhos Brown no mercado da música baiana, o timbal não tinha, como já afirmei anteriormente, uma presença tão marcante. Os timbaleiros repetiam que Carlinhos Brown resgatou um instrumento antes discriminado, mas nenhum deles dominava, ou pelo menos verbalizava, o significado sociopolítico de uma mudança de postura em relação à percussão “naturalmente” associada aos negros e normalmente colocada em segundo plano.

Os músicos evitavam ou tinham constrangimento em falar sobre cor. “*No Brasil não existe nem preto nem branco*” (informação verbal). Mais à vontade, era possível que se lembrassem de um amigo ou conhecido que passou em algum momento da vida por uma vexatória situação de discriminação racial.

Foi uma revelação perceber que alguns não eram músicos “de verdade” – como prescrevia o discurso oficial da banda. Havia uma expectativa muito grande – entre os músicos – de viajar, elevar a capacidade de consumo ou demonstrar que atingiram estes objetivos. Isto fazia preferir a realização de ideais aparentemente mais nobres, como ajudar os parentes ou comprar instrumentos musicais.

Embora os músicos não afirmassem explicitamente fronteiras étnicas e raciais, elas possuíam ainda um nível subliminar de representação. No relacionamento social, por exemplo, muitas vezes, eles faziam um uso genérico, indiferente a marcas fenotípicas, do signo “negão”, ou seja, pode ser “negão” um branco, um mestiço claro ou um preto. Aparecia também nos depoimentos uma distinção entre a música do *Olodum*, considerada música de protesto, que sempre tinha uma história, “*esse negócio de Zumbi e escravidão*”, e a música da *Timbalada*, considerada como “*folia mesmo, sem criticar, pra fazer*

*sucesso em qualquer lugar*”. Eles consideravam a música da *Timbalada* mais estimulante, mas reconheciam a importância do *Olodum* por falar dos pobres.

De qualquer modo, é certo que estes jovens músicos, provenientes de bairros periféricos, independentemente do grau de politização e consciência étnica e racial que possuíam, realizavam, na *Timbalada*, um deslocamento. Pelo prazer de mudar, pela assimilação de símbolos disseminados na mídia, se desfaziam de usos anteriores do cabelo, do vestuário, do gestual e desenvolviam novas técnicas de manipulação do corpo, que eram também étnicas, uma vez que compunham o repertório do então padrão de beleza negra, propagado pelos movimentos de negritude.

A *Timbalada*, além de ter gerado novas fusões rítmicas, consolidou no verão de 1993, no Candeal, um novo jeito de dançar. Era uma dança viril, muito apropriada aos rapazes. Dramáticos e sensuais, os movimentos simulavam uma luta que, às vezes, acontecia de fato. Aos poucos, os *gays* e as garotas, que participavam dos ensaios, passaram a imitar os rapazes.

É interessante observar que, a despeito da massificação do gestual, se constituiu na dança uma independência de gênero e sexualidade e se criaram formas de interação, decorrentes disso. Todos dançavam em grupos. Se os rapazes suavizavam os gestos, os *gays* e as garotas os tornavam mais rígidos. A aproximação podia ser paquera, raiva ou companheirismo. Um rapaz, um *gay* ou uma garota exprimiam, então, movimentos diretamente vinculados a uma vivência e a um uso cotidiano e particular do corpo. Eram personas (MAFFESOLI, 1987) sexuais em torno de uma dança.

Na Bahia, de um modo geral, o uso que o negro faz do corpo não é o mesmo que faz o branco. Tal uso, favorece, ao extremo,

uma visão do corpo negro como objeto estético e erótico. O negro é definido como ser sexual, sobretudo. Portanto, a enunciação, por exemplo, da frase *Black is Beautiful*, carrega conteúdos ideológicos diferentes, a depender do sujeito que a enuncia. Neste caso, raça - como também gênero e sexualidade - tende a diversificar o sentido (MERCER, 1994).

Na cultura ocidental dominante, normalmente associado à perversão, ao pecado, ao impuro, ao prazer sensível e à fraqueza do homem, o corpo quase foi banido ou teve restringida bastante sua importância como medida de conhecimento e comunicação. Na sociedade brasileira, assim como em outras sociedades do mundo, o corpo sofreu interdições que visaram, sobretudo, à organização da prática sexual, à distinção, a partir do âmbito religioso, do sexo saudável, comprometido com Deus, com a família e à manutenção da ordem social (FOUCAULT, 1988). Para os brasileiros, especialmente os negros, é no domínio erótico do corpo que muitas vezes se torna possível uma transgressão sexual e social. Aí, corpo e espírito são reunidos, tornando relativas categorias e classificações do pensamento moderno, através da articulação de uma construção simbólica distinta, porém não absolutamente apartada e original, qual seja um mundo de significados eróticos (PARKER, 1991).

Na *Timbalada*, a dança, os movimentos eróticos do corpo simulavam uma neutralização das diferenças de personas sexuais e sociais estranhas, todos quase se equivaliam. Isso só era refreado porque, a despeito da complementação de identidades e consolidação de uma representação do timbaleiro, continuava a existir uma crítica ao corpo do outro, que permitia, inclusive, a manutenção de tensões.

Os timbaleiros se satisfaziam usando seus corpos, majoritariamente negros, seminus, porque assim, afirmavam, se “[...] sente

mais à vontade”. É claro que não se desconsidera, neste caso, que estes corpos seminus entendiam a expectativas de outros. O corpo se despia para ser visto, admirado, desejado, era objeto exótico consentido. Era estratégia de sedução. Entretanto, este mesmo corpo seminu carregava nos seus traços distintivos as marcas de cerca de 400 anos de história no Brasil. Significa escravidão, pobreza e vitalidade musical. É limite fundamental para imposição de identidade, assim como primeiro nível de autoconhecimento. O corpo negro é limite de percepção material e simbólica, é limite a partir do qual se elabora a definição de si e do outro, seja coisa ou pessoa (SODRÉ, 1988).

## **Considerações finais**

Os adolescentes que faziam parte dos diversos segmentos da banda *Timbalada* estavam inseridos num universo relacional. Timbaleiro era uma representação interior à banda ratificada pela mídia e pelo público. Em alguns momentos, encontrávamos uma reprodução muito fiel, nas falas dos músicos, do discurso institucionalizado na banda. Era uma forma importante, acredito, de assegurar a identidade de timbaleiro dentro da banda, sob os olhos vigilantes dos mestres, dos instrutores e dos colegas, e fora da banda onde o *status* de cada um foi modificado. A experiência destes adolescentes da *Timbalada* resultava um investimento para a construção de uma autoestima.

É verdade que a procedência inicial dos músicos da banda Timbalada foi o Candeal Pequeno, região onde a banda surgiu. Entretanto, no momento da minha pesquisa, a maior parte de seus músicos eram originários de bairros vizinhos ao Candeal Pequeno. Para isso, foi suficiente o fato desta formação musical ter se tornado o lazer da moda, ter desenvolvido um estilo musical e de apresen-

tação muito atrativo para os jovens, assim como ter se constituído uma promessa para realização de expectativas de reconhecimento social, desejo de consumo de bens materiais e simbólicos com *status* no universo da juventude negro-mestiça baiana. Para o timbaleiro, o desejo de permanecer no grupo pode se sustentar no prazer de tocar um instrumento, na expectativa da aquisição de fama, dinheiro e, conseqüentemente, mudança de vida ou no fato de que a *Timbalada* é um canal de entretenimento juvenil.

Outra observação é que, na *Timbalada*, existia um sujeito antes e outro depois do sucesso. Ambos explicam a condição do negro na sociedade baiana e brasileira através de uma sobredeterminação da situação de classe, dissimulando a perversa condição de raça, deste segmento social. Antes do sucesso, a dificuldade de sobrevivência comum podia provocar, ocasionalmente, a relação entre pobreza e origem racial. Depois do sucesso, como se se quisesse proteger as conquistas pessoais, havia um esvaziamento da questão racial na Bahia. Se ocorria um possível fracasso individual, isto supunha uma insuficiência de trabalho, de disciplina ou de talento daquele que fracassou. O fracassado retornava até ressentido para o seu devido lugar, na comunidade pobre.

Ocorria, entretanto, uma consciência de cor na *Timbalada* que acabava por nos fazer crer que “morenos”, “escurinhos”, “pardos”, “negões” se imaginavam negros e reconheciam que a história do negro é marginal no Brasil. Mas esta consciência não se dava nos moldes prescritos por um discurso mais politizado de confrontação e oposição social. Acredito que essa consciência de cor, existia porque se explorava no grupo a consciência do corpo negro, por excelência, que usava, se possível, esta própria condição associada à música como forma de ascensão e integração social.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Josélia; VLAD, Nadja. A baianização do Brasil. **A Tarde**, Salvador, 31 maio, 1993. Caderno 2, p. 2-6.

BACELAR, J. **Etnicidade**: ser negro em Salvador. Salvador: Yanamá, 1989.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Etnicidade: da cultura residual mas irredutível. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **Antropologia do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; EDUSP, 1986. p. 97-108,

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GILROY, Paul. The black Atlantic as a counterculture of modernity. In: GILROY, Paul. **The black Atlantic**: modernity and double consciousness. New York: Verso, 1993. p. 1-40.

GODI, Antonio Jorge Victor dos Santos. De índio a negro ou o reverso. **Caderno CRH**, Salvador, v. 4, n. 0, p. 50-71, 1991. Suplemento.

HABSBURGO, Maximiliano. **Bahia 1860**: esboços de viagem. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: FCEBA, 1982.

HASENBALG, Carlos Alfredo. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

LIMA, Vivaldo da Costa. **Nações-de-candomblé**: encontro de nações-de-candomblé. Salvador: Ianamá; Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA; Centro Editorial e Didático da UFBA, 1984. p. 10-26.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1987.

MERCER, Kobena. Black hair/ style politics. In: MERCER, Kobena. **Welcome to the jungle**: new positions in black cultural Studies. New York: Routledge, 1994. p. 97-128.

MORALES, Ana Maria. Blocos negros em Salvador: reelaboração cultural e símbolos de baianidade. **Caderno CRH**, v. 4, n. 0, Salvador, p. 73-93, 1991.

NOGUEIRA, Oracy. **Tanto preto quanto branco**: estudos de relações raciais. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

PARKER, Richard Guy. **Corpos, prazeres e paixões**: a cultura sexual no Brasil contemporâneo. São Paulo: Best Seller, 1991.

PINHO, Osmundo Araujo. **O suingue da cor**: a globalização da cultura na Massaranduba (Salvador) e interpretações locais sobre diversidade étnica. 1993. 120 f. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Departamento de Antropologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1993.

ROBERT, Kenneth. Ethnic minorities. In: ROBERT, Kenneth. **Youth and leisure**. London: George Allien and Unwin, 1983. p. 145-157.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1945. v. 9.

RUGENDAS, J. M. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Martins, 1949.

SANSONE, Livio. A produção de uma cultura negra: da cultura 'creole' à subcultura negra: a nova etnicidade negra dos jovens 'creoles' surinameses de classe baixa em Amsterdam. **Estudos Afro-asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 121-134, jun. 1991.

SANSONE, Livio. Pai preto, filho negro: trabalho, cor e diferença de geração. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 73-97, dez. 1993.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

SOUZA, Jessé. A sociologia dual de Roberto Da Matta: descobrindo nossos mistérios ou sistematizando nossos auto-enganos? **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 16, n. 45, p. 47-67, 2001.

VERGER, Pierre. **Notícias da Bahia: 1850**. Salvador: Corrupio, 1981.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

ZALUAR, Alba. Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência. In: VIANNA, Hermano (Org.). **Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 17-58.

## **BLACK OU BRAU: MÚSICA E SUBJETIVIDADE NEGRA NUM CONTEXTO GLOBAL<sup>1</sup>**

Desde os anos 1970, no Estado da Bahia, a música vem provocando tamanha movimentação que transcende o próprio universo musical.<sup>2</sup> Está em jogo a afirmação de conteúdos identitários, a hegemonia por signos atraentes, tanto para o público consumidor quanto para a indústria da música e, conseqüentemente, a sedução de plateias nacionais e até mesmo globais. Resultado da assimilação de códigos musicais diversos – vindos de estilos como o funk, o rap, a salsa, o samba, o pop, a música romântica e/ou reflexiva, os ritmos do candomblé –, e extramusicais tais como um sentimentalismo individualizante, a busca por uma África pura e mítica, temas globais associados à questão racial dos negros, a exploração de linguagens corporais e a cristalização de uma identidade baiana que tem como fio condutor as manifestações culturais dos negros, esta música atrai,

---

<sup>1</sup> Artigo originalmente publicado:

LIMA, Ari. Black or brown: music and subjectivity in a global context. In: PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (Ed.). Brazilian popular music and globalization. Gainesville: University Press of Florida, 2001.

Reproduzido com a permissão da University Press of Florida. (*Reprinted with permission of the University Press of Florida*).

<sup>2</sup> Ver RISÉRIO, 1981; BACELAR, 1989, UZEL, 1991; GODI, 1991; MORALES, 1991; SANSONE; SANTOS, 1997.

na Bahia, uma majoritária juventude negro-mestiça, semiescolarizada, pobre, ávida pelo consumo de bens simbólicos e materiais. Neste artigo, a banda *Timbalada* e seu criador, o músico baiano Carlinhos Brown, são o ponto de partida para discutir como, num contexto de globalização cultural, música e subjetividade negra alteram ou complementam uma cena musical representada por outros sujeitos e segmentos musicais afro-baianos de forte personalidade e grande prestígio social.

## **Uma diáspora globalizada**

Contemporaneamente, o mundo ocidental tem vivido um fenômeno comumente chamado de “globalização”. De forte conotação econômica, a globalização compreende também importantes aspectos políticos e culturais que têm merecido a atenção dos mais diversos campos de estudo. Caracteriza este fenômeno a integração internacional do capital, o estreitamento e virtualização das fronteiras de tempo e espaço, um poder político transnacional, a intensificação de relações sociais em níveis globais através de sofisticadas redes de comunicação. Neste contexto, consumo em escala mundial, valores e símbolos locais e globais superpostos, estetização e espetacularização do cotidiano parecem estruturar uma cultura global na qual também estão incluídas a música e as subjetividades engendradas por artistas e jovens negros radicados no Estado da Bahia.

Featherstone (1994) acredita que não existe uma cultura global como algo semelhante à cultura do estado nacional. Existiria uma cultura global se pensada em termos de processos de integração e de desintegração cultural que se realizam em nível transnacional ou transsocial. Esta cultura é capaz de incorporar estados nacionais,

ao assegurar a permuta e o fluxo de mercadorias, de pessoas, de informações, conhecimentos e imagens que dão origem aos processos de comunicação que adquirem uma certa autonomia a nível global. “Terceira cultura” sujeita a fluxos culturais que não se limitam a trocas bilaterais entre estados nacionais, logo não permitem ser reduzidos a dicotomias homogeneização/heterogeneização, integração/desintegração.

Smith (1994, p. 189,192) afirma que

[...] a cultura global que está surgindo atualmente não está ligada a nenhum lugar ou período [...] Ao contrário das culturas nacionais, uma cultura global é essencialmente uma cultura sem memória [...], não responde a necessidades vivas, a nenhuma identidade em formação. Ela tem que ser agregada a muito custo, artificialmente, extraída das inúmeras identidades folclóricas e nacionais existentes, nas quais a humanidade esteve dividida durante tanto tempo. Não existem *memórias universais* que possam ser usadas para *unir* a humanidade; as experiências mais globais até o momento - só podem servir para nos lembrar das nossas divisões históricas.

Transnacional, sem *locus*, midiática, artificial e sem memória, a cultura global tem, entretanto, como perspectiva fundamental, uma lógica de consumo de bens materiais e simbólicos. Esta lógica aponta para modos socialmente estruturados de usar bens que demarcam relações sociais. O simbolismo desse consumo se evidencia não apenas no *design* e no imaginário embutido nos processos de produção e *marketing*, mas também nas associações simbólicas das mercadorias que podem ser utilizadas e renegociadas para enfatizar diferenças de estilo de vida demarcando relações sociais. Envol-

ve, nesse sentido, a evocação de sonhos, desejos, narcisismo, tanto quanto controle e descontrole de comportamentos e emoções engendrados numa estrutura gerativa subjacente e flexível que tem suporte no poder econômico, como bem aponta Mike Featherstone (1995).

No que diz respeito à(s) cultura(s) negra(s) em diáspora, Gilroy (1993), sugerindo um processo global, afirma que foi, sobretudo, a música, no mundo ocidental, que permitiu aos negros se vincular, se afirmar, resistir e desenvolver uma consciência no Ocidente. Produto da troca, do deslocamento, da assimilação, da 'simplificação' e do enrijecimento étnico, a música teria significado para os negros um modelo de cognição de experiências, de continuidade e ruptura em relação ao passado no qual estiveram presentes ética, estética, política, cultura e religião. Este movimento afro-atlântico pressupõe memória, necessidades vivas de pertencimento, constante mobilização de identidades, é revivido em enésimos fluxos locais ao mesmo tempo que transnacionais, desnacionalizados e independentes de relações sociais baseadas numa lógica de consumo.

Ocorre que são muitas as culturas negras diaspóricas que também são culturas globais nos termos que compreendem Featherstone (1994) ou Smith (1994). Ou seja, ao mesmo tempo em que ética, estética, política e religião parecem continuar vinculados em culturas negras diaspóricas, temos estas mesmas culturas associadas a uma lógica de consumo, baseada na distinção estetizada e espetacular de estilos de vida, de prestígio social e de classe. Deste modo, emergem novas etnicidades relacionais, constituidoras de um movimento que ultrapassa laços emocionais e formas tradicionais de socialização, marginal, mas também integrado na cidade e propagado através de meios técnicos, visto que comunica-se com a simbologia da moderna indústria cultural evidenciada em tendências musicais tais como

o *rap* ou o *funk* (SANSONE, 1991, 1993). Neste sentido, este movimento afro-atlântico passa a ter como centro de mediação e irradiação global a cultura negra norte-americana aportada no capitalismo hegemônico dos Estados Unidos. Assim, deixa de ser casual, quer seja na Bahia ou em Amsterdam (SANSONE, 1991), que as culturas negras produzam e se concebam tanto como valor simbólico quanto econômico e manifestem uma tendência homogeneizante.

## **Música e subjetividade**

Na Bahia, os dois processos, o diaspórico e o global, se cruzam complexamente. Acredito então que, neste contexto, a noção regular de identidade étnica perde autenticidade, transparência e autoridade. São constantes rupturas e descontinuidades que não permitem exatamente cristalizar uma “identidade negra baiana”. Assim, “ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação” (HALL, 1996, p. 68).

Neste sentido, por ora, vou considerar, então, que num processo de reflexão sobre o sentido da identidade étnica na Bahia ocorrem fluxos de subjetividades negras e os representarei por sujeitos específicos. Dos anos 1970 até os dias atuais, demarco três momentos fundamentais que, a meu ver, bem os representa. São bandas musicais e sujeitos negros diferentes e relacionais, quais sejam: a banda *Aiyê*, do bloco afro-carnavalesco *Ilê Aiyê*, dirigido por Vovô desde 1974; a banda *Olodum*, do bloco afro-carnavalesco *Olodum*, que tem como principal nome João Jorge desde 1980; e a banda *Timbalada*, dirigida

pelo músico Carlinhos Brown desde 1992. Aqui, pretendo apresentar brevemente os dois primeiros momentos e os principais sentidos e ações desencadeados através de segmentos juvenis negros que tinham e têm como líderes fundamentais Vovô do *Ilê Aiyê* e João Jorge do *Olodum*. Logo depois, pretendo construir o sujeito negro baiano Carlinhos Brown. Dedicarei mais atenção a este último primeiro porque é sobre ele que possuo maior material de pesquisa, segundo porque negro e baiano da mesma geração de Carlinhos Brown, estou mais próximo dele que dos outros dois.

Vovô é do bairro do Curuzu, João Jorge é do Maciel-Pelourinho, Carlinhos Brown é do Candeal Pequeno. Com esta afirmação quero ressaltar um primeiro aspecto incidente nos três casos em questão, que é a manipulação de mitos de origem dentro da própria cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia. Se, por um lado, todos estes bairros são nichos de pobreza, de negros analfabetos e semiescolarizados, por outro, sede do *Ilê Aiyê*, do *Olodum* e da *Timbalada*, eles são transformados em repositórios de diferentes discursos etnomusicais. Então, se o Curuzu representa a tradição afro-baiana, o Maciel-Pelourinho, uma nova identidade étnica midiática, o Candeal Pequeno é um laboratório musical.

Influenciado pelo movimento *Black Power* norte-americano, assim como pela ação contra a discriminação racial de grupos negros organizados, no bairro do Curuzu, em torno de um terreiro de candomblé e de uma mãe de santo, Mãe Hilda, o *Ilê Aiyê* pretendeu ser a África mais essencial, através da valorização de símbolos afro-baianos presentes no candomblé, da criação de um espaço onde só poderia caber o negro de fenótipo mais negroide, sensibilizado com a música de base rítmica. O discurso etno-musical do pioneiro *Ilê*

*Aiyê* inventou um “mundo negro” elaborado em oposição ao “mundo branco” racista.

O *Ilê Aiyê*, desde então, se tornou a *marca*<sup>3</sup> do negro no carnaval baiano. O negro do *Ilê*, em certa medida influenciado pelo negro americano, produto de um contexto de relações sociais racializadas, ao assumir sua aparência física, a “raça negra”, desmistificou a democracia racial baiana. Na ordem do lúdico e do estético, criou uma identidade negra antes fadada à vergonha no interior da ordem social e política (AGIER, 1992).

Vovô, um dos articuladores deste processo de enegrecimento ou reafricanização (RISÉRIO, 1981) do carnaval baiano, nascido no Curuzu, filho consanguíneo de Mãe Hilda, de cabelo bem crespo, pele bem escura e conhecedor da música rítmica do candomblé, é então um sujeito da substância étnica desta negritude que utiliza a tradição afro-baiana como ideologia e mito.<sup>4</sup>

No início dos anos 80, surgiu o *Olodum* no Maciel-Pelourinho, local, que até à chegada e o sucesso deste bloco era estigmatizado como reduto de criminosos, prostitutas e travestis. O novo bloco foi formado por antigos membros do *Ilê Aiyê* e militantes do movimento negro. Em poucos anos, o *Olodum* ocuparia um papel de destaque no carnaval baiano. A novidade foi a batida de sua ban-

---

3 A propósito do *Ilê Aiyê* como *marca*; e do *Olodum* como *origem* negra no carnaval da Bahia ver texto III.

4 O *Ilê Aiyê* usa a tradição afro-baiana para se afirmar etnicamente. Cunha (1986, p.102) coloca que o discurso de afirmação étnica é algo autodefinido, mas também definido no exterior. “A construção da identidade étnica extrai, assim, da chamada tradição, elementos culturais que, sob a aparência de serem idênticos a si mesmos, ocultam o fato essencial de que, fora do todo em que foram criados, seu sentido se alterou. Em outras palavras, a etnicidade faz da tradição ideologia, ao fazer passar o outro pelo mesmo; e faz da tradição um mito, na medida em que os elementos culturais que se tornaram ‘outros’, pelo rearranjo e simplificação a que foram submetidos, precisamente para se tornarem diacríticos, se encontram por isso mesmo sobrecarregados de sentido. Extraídos de seu contexto original, eles adquirem significações que transbordam dos primitivos.”

da – disseminando o samba-reggae, sua composição multirracial e a busca da visibilidade através do *marketing* cultural. Sem abrir mão de um discurso antirracista e de afirmação étnica e racial, o *Olodum* assumiu o desafio de criar relações com diversos grupos socioeconômicos, sabendo que não teria controle absoluto das consequências deste entrosamento. O passo seguinte foi compreender na cultura afro-baiana tanto um valor simbólico quanto um valor econômico (DANTAS, 1994).

O bloco de João Jorge se tornou uma *holding cultural* que unifica, resgata e mercantiliza cultura negra. Através da massificação da sua imagem, tornou-se mais próximo de públicos dispersos e heterogêneos. A cópia, a reprodução do estilo *Olodum* permite a integração de baianos e estrangeiros, brancos e negros, em torno de símbolos que remetem nem tanto à *marca*, mas à *origem* negra na Bahia. Ou seja, no *Olodum* é negro quem se sente e quer ser reconhecido como tal (CUNHA, 1986) e se sensibiliza com a reivindicação por cidadania para os negros. Esta integração é mais fluida, repercute um discurso politizado, porém o fragmenta. João Jorge, mais escolarizado que Vovô, fluente em inglês, desde 1990, agenciou a realização de *shows* em várias cidades europeias e nos EUA, gravações com os *pop-star* Paul Simon e Michael Jackson. Ele é o sujeito negro cidadão, que partilha uma identidade globalizada e estetizada pela mídia, crítico ao modelo hierarquizado e polar do *Ilê Aiyê*.

## **Black ou brau**

Segundo contam alguns antigos moradores, o Candeal Pequeno foi propriedade de uma família de negros africanos livres que teriam vindo para Bahia com posses, em busca de parentes expatria-

dos. Frustrados em seu objetivo, adquiriram as terras do Candeal Pequeno e iniciaram um culto a Ogum<sup>5</sup> representado em uma pedra trazida da Costa d'África. Hoje, moradores locais, apontados e autor-reconhecidos como descendentes diretos destes negros peregrinos, guardam a sete chaves esta pedra e tentam manter o culto. Todo final de ano, eles fazem a festa de Ogum, padroeiro do Candeal. Carlinhos Brown e a assediada comunidade local resgataram esta história sobre o Candeal para ser contada à mídia e aos pesquisadores que incur-sionando pelo universo religioso afro-baiano restabelece um vínculo direto entre África e Candeal Pequeno.

Músico de rua, Carlinhos Brown aprendeu a tocar os instrumentos mais comuns com Osvaldo Alves da Silva, um motorista aposentado, mais conhecido como Mestre Pintado do Bongô. Herdou também a tradição musical que sobreviveu nos candomblés baianos e a música tocada na rua. Há cerca de trinta anos, Carlinhos Brown faz parte do circuito musical baiano. Neste período, tocou anonimamente em trios elétricos, participou de bandas lideradas por outros artistas e vivenciou o desdobramento e a consolidação de um novo produto musical baiano, rotulado como *axé music*.

Nos anos 1980, o trabalho de Carlinhos Brown ganhou repercussão nacional depois que participou dos discos “Caetano” e “Estrangeiro”, ambos de Caetano Veloso, músico bastante respeitado no Brasil. O contato e o aval deste artista credenciou o nome de Carlinhos Brown na mídia local e nacional, despertou a atenção de outros nomes da Música Popular Brasileira (MPB) como Djavan, João Bosco, João Gilberto, Gilberto Gil, entre outros. Com artistas consagrados, Carlinhos Brown tocou em vários países do mundo,

---

5 Segundo a tradição do Candomblé afro-baiano, *Ogum* é um importante Orixá. Divindade de caráter guerreiro, desbravador é responsável pela abertura de novos caminhos.

acumulou, reciclou informação musical e criou o hábito de adquirir além de CDs e óculos, instrumentos musicais como *kloters*, “do Afeganistão”, a *barbuca* e o *adofo* “de inspiração árabe.”

A oportunidade material de viajar pelo mundo, de se relacionar com plateias estranhas, de apreender a experiência de palco, *show* e gerenciamento empresarial de artistas maduros, além do esforço de criar arranjos percussivos para complementar o trabalho musical de artistas tão diversos e originais certamente influenciou a concepção de Carlinhos Brown sobre o significado da música percussiva, estimulando-o, inclusive, a investir em sons estranhos e incomuns na música baiana. Então, se hoje a *Timbalada* tem um forte direcionamento para o gosto codificado do público e as diretrizes comerciais da indústria da música, seu gérmen foi a experimentação que Carlinhos Brown desenvolveu antes dela com outra banda chamada *Vai Quem Vem*.

O sucesso da *Timbalada*, a partir do verão de 1993, projetou ainda mais o nome de Carlinhos Brown. Entretanto, sua trajetória e o respeito adquirido em um universo restrito e influente da MPB, foram fundamentais para a banda. Carlinhos Brown assumiu também, conscientemente, o papel de liderança, de referencial máximo, de modelo de sucesso entre os músicos da *Timbalada*. Paulatinamente, desenvolveu um projeto musical. Além da *Timbalada*, criou a banda de mulheres *Bolacha Maria*, a banda infantil *Lactomia* e construiu uma *Escola Profissionalizante de Músicos de Rua* - inaugurada no final do ano de 1996.

Mas o Carlinhos Brown que conhecemos hoje começa antes de tudo isso com James Brown e o *Black Power*. Nos anos 1970, dos Estados Unidos se disseminou para várias cidades do Brasil, através do Rio de Janeiro, o *Black Power*, movimento “estético-político” (RISÉRIO, 1981) que tinha como ídolo máximo o *pop star* america-

no James Brown, como hino a canção “*Soul Power*”, como lema “*I am somebody*”. O forte apelo rítmico da *soul music*, exuberantes coreografias, extravagante indumentária, protesto enfaticamente retórico contra a discriminação racial, contra a política americana, o evitamento da verbalização do que poderia ser o sentimento e a atitude *soul*, caracterizavam o movimento (HANNERZ, 1973). Carlinhos Brown, que vivenciou o *Black Power* em bairros populares de Salvador, fala sobre o mesmo através de sua impressão de James Brown:

*Eu não entendia nada do que ele cantava. Mas eu entendia como ele se comportava e todo mundo entendia, porque a dança, a forma de dançar se arrastando, sabe, parecia drible, parecia um drible social mesmo nas coisas, indo no chão, usando o corpo como um movimento... Na Liberdade, você chegava na Liberdade, o cara falava: Risque, aí! Aí fazia a roda. Então se você dançasse legal, apresentasse um passe novidade, tudo bem. Senão, nego te mijava e a zorra. ‘Você não é brau, não!’<sup>6</sup>*

Neste contexto, fronteiras ou limites étnico-identitários possuíam um grau passível de formalização. Porém, seu campo comum de comunicação se desdobrava em nível estético, mas também psicológico, histórico, econômico, religioso e político (COHEN, 1988). Deste modo, *black* ou *brau*, aquele que consumiu cultura afro-americana na Bahia, desenvolveu um sentimento de identidade através de diferentes apelos recodificáveis em gestualidade, vestuário, na dança e em discursos de afirmação e crítica social.

Foi possível, então, a comunhão de atitudes e sentimentos num sentido institucional, como o *Ilê Aiyê* de Vovô traduziu o *Black*

---

6 Carlinhos Brown. Entrevista realizada em Salvador por Ari Lima, em 1994.

*Power*, ou a reinterpretação do vigor político e estético do movimento como, nos anos 1990, fez Carlinhos Brown através da recuperação da imagem de sua máxima expressão, individualizada em seu próprio nome num básico mecanismo de distinção e pertencimento. Assim, o que parece ter sido questão para Carlinhos Brown, que se deslocava do seu território, o Candeal Pequeno, para dançar em outros, era sua assimilação, seu drible como *brau*, entre iguais em termos de classe e experiência cultural e menos como *black*, já que não parecia fazer sentido discutir identidade étnico-racial em um universo onde a identidade de seus membros intimamente parecia óbvia. Para ser discutida teria que aparecer como um problema o limite de ação imposto por um Outro que indicasse o que se poderia ser e até então não se sabia que era (KUBIK, 1992). O que então parece ter ocorrido é que tanto o *Black Power*, o *Ilê Aiyê* ou o *Olodum* influenciaram em Carlinhos Brown o reconhecimento, a afirmação de um dos elementos, o negro, do mito das três raças (DAMATTA, 1997) tão sofisticadamente enraizado no imaginário social brasileiro, mas de modo algum a crítica à racialização da conduta.

É assim que Carlinhos Brown afirma se interessar pelas “sobras” do *Ilê* e do *Olodum*, pela informação diluída de ambos, invertendo, portanto, a posição da música e do músico que, nos discursos étnico-musicais destes, são instrumentos secundários, elaborando o que chamo de a *pessoa do indivíduo*.<sup>7</sup> Ou seja, aquele músico ao mesmo tempo preso à totalidade social, submetido ao poder hierárquico, comprometido com a coletividade, mas com poder de decisão e escolha. Portador de emoções e sentimentos individualizáveis, capaz de reescrever ou interferir no seu destino, que busca a sofisticação da produção musical e do seu exercício artístico, que busca a diferenciação não exatamente através da pesquisa sobre culturas africanas, mas

---

7 Sobre o uso da noção *pessoa do indivíduo* ver o terceiro texto desta obra.

a pesquisa sobre ritmos musicais difundidos na Bahia para consumo de brancos, negros, pobres e ricos.

Outra diferença de Carlinhos Brown em relação aos seus antecessores – Vovô e João Jorge – é que se mostra mais consciente de que existe um limite político para representação de uma música negra, expresso na domesticação que os intérpretes da mídia e produtores musicais lhe impõem:

Se a Timbalada perde quando fica aprisionada no disco, ela perde no sentido de que o disco não está preparado para ela. Não só para a Timbalada, não. É para tudo: Muzenza, Araketu. Eles não estão preparados para gravar o que o mundo chama hoje de ‘unplugged’,<sup>8</sup> os desplugados. Nós somos desplugados há centenas de anos, meu amigo. Somos acústicos. Agora o que eu posso fazer se o sistema é esse? A gente não tem a condição de falar nossas coisas, aí fica étnico, aí fica ‘world music’ mesmo, aí fica pobre, eles estão interessados que tenha a cara desdentada, que quando você ouve a música apareça os dentes falhados e pareça fome. É isso que nego quer. Nós temos que sair disso. (ROSA, 1993, p. 1).

Então, se não desenvolveu a experiência do militante negro, hoje, com reconhecido talento, Carlinhos Brown possui a experiência do músico que estabelece contato com audiências e artistas das mais variadas tendências musicais no Brasil e no mundo e que percebe que sua música e seu comportamento são pressionados pelo modelo de representação da “supremacia branca”, que não possui técnica de registro ideal ou categorias analíticas para traduzir um modo de ver, pensar e sentir que ultrapasse os termos em que con-

---

<sup>8</sup> *Unplugged* em língua inglesa que quer dizer tirar fora a tomada da rede elétrica. Carlinhos Brown, neste caso, não faz um tradução literal.

cebe a alteridade negra, ou seja, vitimização, “primitivização” hipnótica e incompreensível (HOOKS, 1992; FANON, 1983). Então, para Carlinhos Brown tornar-se étnico, *world music*, se em certo sentido expande sua música, restringe seu passado, seu futuro, sua materialidade afetiva negra cristalizada no imaginário do Candeal Pequeno. O conduz, num movimento refluxo, à metáfora do Outro negro como passado tangível, porque presentificado no corpo, passível, assim, de ter controlado o poder subversivo e desconstrutivo de sua corporalidade (HOOKS, 1992).

## **Semelhança e imaginação**

Michel Foucault (1990) afirma que uma descontinuidade entre representação e mundo social fundou a modernidade a partir do século XVIII. Primeiro, afirma que – até o século XVI – a semelhança se constituía, ou melhor, desempenhava um papel fundamental no saber da cultura ocidental. Toda linguagem era teatro da vida, espelho do mundo. No século XVI, a linguagem devia ser estudada como algo da natureza: ela não era um conjunto de coisas independentes, singular; era coisa opaca, misteriosa, enigmática, se misturava e se imbricava com as figuras do mundo. Desde então, sem semelhança para preenchê-las, as palavras erram ao acaso, sem conteúdo. A semelhança entra na idade da desrazão e da imaginação, a representação adquire um poder obscuro de tornar novamente presente uma impressão passada, uma coisa pode aparecer como semelhante ou dessemelhante de uma precedente. Foucault afirma, então, o quanto se tornou importante um poder de lembrar, uma imaginação que implica, ao menos, a possibilidade de fazer aparecer como quase semelhantes (como vizinhas e contemporâneas, como existindo quase

da mesma forma) duas impressões, das quais uma, porém, está presente; enquanto a outra, desde muito talvez, deixou de existir.

Acredito que Carlinhos Brown possui uma poderosa imaginação. Uma vez ele se autodefiniu para mim como “poeta do concreto.” Vejo-o como um sustentador alegórico de semelhanças subterrâneas - a história do Candeal, do carnaval baiano, da música baiana, sua história pessoal sem palavra e sem discurso, através desse poder de imaginar:

*Eu sou um músico de rua. Eu sou um músico urbano? Ah, sou. Então eu sei (quando a colher faz rrral, pá! Quando o cara faz com a pá ró, fuuu! Ró fuuu! Tudo isso é a música que eu tenho e é isso que me faz estranho. E às vezes, eu faço na voz um som de pá, ninguém nem sabe o que eu tô fazendo, tá achando que tô cantando feio, mas hoje nego já entende essa linguagem. Mas foi duro, porque nego sabe de onde eu vim e eu também clamo esse lugar. Então quando você vai no Candeal, você se remete às frases que eu tô dizendo.*<sup>9</sup>

Se a música afro-atlântica é uma experiência tanto ocidental quanto moderna, está ao mesmo tempo dentro e fora das convenções, pressuposições e regras estéticas que distinguem a modernidade, ela se torna importante para revelar como os negros se autocompreendem e o que significa para os mesmos um contexto de globalização cultural. No final dos anos 1990, na Bahia, o movimento da *Timbalada* provavelmente era aquele que mais caracteristicamente incorporava um panorama global no qual o local se dispersava em fluxos homogeneizantes, desterritorializantes, síntese de imagens exóticas desconcertantes para as políticas de confrontação racial, bem como para a “supremacia branca” capitalista.

---

9 Carlinhos Brown. Entrevista realizada em Salvador por Ari Lima, em 1994.

Ao mesmo tempo, era através de uma invenção moderna privilegiada (o músico) que sujeitos como Carlinhos Brown se inseriam neste mesmo contexto. Com um discurso político truncado, verborrágico e irônico. Com uma crítica social que não se articula através de um argumento de base racial, não reproduz uma ideologia diacrítica que ao rejeitar a polaridade negro *versus* branco, reifica a condição de mestiço, coloca-se no interminável debate sobre as raízes do Brasil, atualiza o mito da democracia racial no país. Por outro lado, registra uma nova descontinuidade da música produzida na Bahia, moderna ou altamente moderna,<sup>10</sup> quando então o improvisado, a autorreflexividade, a simultaneidade de narrativas, a citação e a racionalidade convivem em uma mesma ordem, em um mesmo homem.

Esta inserção potencializa a música em toda a sua capacidade expressiva, transforma-a em argumento daquele que “não sabe falar” ou “não consegue ler legal.” Seu agente Carlinhos Brown deglute o *funk*, o *rap*, o rastafári, o afro, o brega, o *rock*, o político e o estético, o vulgar e o culto. Recupera informações através de sua memória musical e as recicla em fluxos midiáticos, transformando suas aparições em fenômenos adequados à lógica do consumo que deslumbra a mídia. Isto contribui para garantir sua permanência, mas proporciona a fragmentação, a espetacularização e a primitivização de um som percussivo pleno de conteúdos extramusicais e da Bahia reificada como mito de originalidade negra, celebrada como diferença cultural, transformada em gosto estético que orienta o consumo (PINHO, 1998).

---

10 A propósito da discussão sobre modernidade/ pós-modernidade/alta modernidade, Giddens (1991) coloca que existem continuidades entre o tradicional e o moderno, e nem um nem outro formam um todo à parte. Além disso, ainda segundo este autor, vivemos um diminuto período histórico para avaliar mudanças abrangentes e dramáticas acontecidas nos últimos quatrocentos, quinhentos anos. Propõe, então, para a atualidade o conceito de alta modernidade.

## REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. Etnopolítica: a dinâmica do espaço afro-baiano. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 99-115, set. 1992.
- BACELAR, J. **Etnicidade: ser negro em Salvador**. Salvador: Yanamá, 1989.
- COHEN, Anthony P. The symbolic construction of community. In: COHEN, Anthony P. **The symbolic construction of community**. London: Tavistock, 1988. p. 97-118.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível. In: CARNEIRO, M. **Antropologia do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; EDUSP, 1986. p. 97-108.
- DAMATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças ou o problema do racismo à Brasileira. In: DAMATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 58-85.
- DANTAS, Marcelo. **Olodum: de bloco afro a holding cultural**. Salvador: Grupo Cultural Olodum; Casa de Jorge Amado, 1994.
- FEATHERSTONE, Mike. Introdução. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). **Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 7-21.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- FEATHERSTONE, Mike. Teorias da cultura do consumo. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). **Culturas de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995. p. 31-50.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

GILROY, Paul. The black Atlantic as a counterculture of modernity . In: GILROY, Paul. **The black Atlantic: modernity and double consciousness**. New York: Verso, 1993. p. 1-40.

GILROY, Paul. Jewels Brought from bondage: black music and the politics of authenticity. In: GILROY, Paul. **The black Atlantic: modernity and double consciousness**. New York: Verso, 1993. p. 72-109.

GODI, Antonio Jorge Victor dos Santos. De índio a negro ou o reverso. **Caderno CRH**, Salvador, v. 4, n. 0, p. 50-71, 1991. Suplemento.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 24. p. 68-75, 1996.

HANERZ, Ulf. The significance of soul. In: RAINWATER, Lee (Org.). **Soul**. New Jersey: Transaction Books Rutgers University, 1973. p. 15-30.

HOOKS, Bell. **Black looks: race and representation**. Boston: South End, 1992.

KUBIK, Gerhard. Ethnicity, cultural identity and the psychology of culture contact. In: BÉHAGUE, Gerard Henri (Org.). **Music and black ethnicity: the caribbean and South America**. Miami: University of Miami North-South Center, 1992.

MORALES, Ana Maria. Blocos negros em Salvador. Reelaboração cultural e símbolos de baianidade. **Caderno CRH**, Salvador, v. 4, n. 0, p. 73-93, 1991.

PINHO, Osmundo de Araujo. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 13, n. 36, p. 109-120, fev. 1998.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981.

ROSA, Gideon. O universo é aqui. **A Tarde**, Salvador, 18 ago. 1993. Caderno 2, p. 1.

SANSONE, Livio. A produção de uma cultura negra: da cultura 'creole' à subcultura negra: a nova etnicidade negra dos jovens 'creoles' surinameses de classe baixa em Amsterdam. **Estudos Afro-asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 121-134, jun. 1991.

SANSONE, Livio. Pai preto, filho negro: trabalho, cor e diferença de geração. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 73-97, dez. 1993.

SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles (Org.). **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa a cor da Bahia e Projeto S.A.M.BA., 1997.

SEEGER, Anthony. Whoever we are today, we can sing you a song about it. In: BÉHAGUE, Gerard Henri (Org.). **Music and black ethnicity: the caribbean and South America**. Miami: University of Miami North-South Center, 1992.

SMITH, Anthony. Para uma cultura global. In: FEATHERSTONE, Mike (Org.). **Cultura global**: nacionalismo, globalização e modernidade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p. 183-205.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

UZEL, Marcos. **Expressão negra Olodum e um olhar**. 1991. 100 f. Monografia (Graduação em Comunicação) – Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1991.

## DA ILHA DE SAPOS À ILHA DA FANTASIA: reterritorialização e identidade negra<sup>1</sup>

What is this?  
Carmen Alice<sup>2</sup>

You know those days  
When you don't feel good  
Ant everything looks so sad  
When you get up from your bed  
Using your left foot  
Not knowing what to do with your life  
So you return to bed  
And decide to pay a visit  
For the places you've never seen before  
And so you walk, walk

---

<sup>1</sup> Este artigo foi originalmente publicado como LIMA, Ari . De ilha de sapos à ilha da fantasia: reterritorialização e identidade negra. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 45-66, 2001.

<sup>2</sup> Esta canção faz parte do disco *Brasileiro* (BMG Ariola), produzido em 1992, por Sergio Mendes, músico brasileiro radicado nos Estados Unidos. Nesta época *What is this?* integrava o repertório da banda *Vai Quem Vem* que antecedeu e inspirou a formação da banda *Timbalada*. Como se pode ver, desde este primeiro momento, um particular discurso sobre o lugar já vinha sendo esboçado.

You walk and walk and walk and walk  
When you look around  
You're in a place you've  
Never seen before, before, before  
Hearing a sound sound  
Who makes you think you're in heaven, in heaven  
And so you ask, ask  
Ask and I answer brothers  
And so you ask, ask me  
What is this?  
Don't you know? This is Vai Quem Vem, my brother  
Don't you know? This is the musicanddeal.  
(Para a comunidade do Canddeal Pequeno)

Vários críticos contemporâneos têm apontado para o caráter não substantivo de toda e qualquer categoria identitária.<sup>3</sup> Apesar da especificidade das abordagens e objetos de reflexão, estes autores e autoras coincidem quando apontam a circunstancialidade, o caráter transitivo e a perspectiva histórica destas categorias, do mesmo modo, observam também como representações identitárias particulares se encontram normalmente interceptadas por várias outras. Assim, uma construção identitária pode representar mais do que uma experiência ou história comum. Necessariamente não é, através do tempo, autoidentificada como a mesma, unificada e internamente coerente (BUTLER, 1992). Implica *posições de enunciação*, ou seja, quem fala e a pessoa de quem se fala nunca são idênticos, nunca

---

<sup>3</sup> Ver BHABHA, 1998; BUTLER, 1992; CARVALHO, 1994; DREWAL, 1992; GILROY, 2001; HALL, 1996; MATORY, 1999; MBEMBE, 2001; PINHO, 1998-1999; SAID, 1990; SEGATO, 1995; SPIVAK, 1994.

estão exatamente no mesmo lugar, são uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação (HALL, 1996).

Na pesquisa de mestrado que fundamenta este artigo, o processo de construção de identidade negra e juvenil é o tema central. Naquela oportunidade, tomei como caso a banda *Timbalada*, formação musical surgida em Salvador, Bahia no ano de 1992. Interessei-me em refletir sobre o impacto de uma produção musical negra sobre jovens negros num contexto racializado. Observava como a música rearticulava um discurso sobre o mito da democracia racial, sobre a Bahia, mobilizava consciência racial atrelada a uma consciência corporal e conferia à cultura negra valor simbólico, mas também econômico (ALVES, 1995). Ao concentrar basicamente a atenção na elaboração de uma cultura juvenil por parte de jovens timbaleiros, os músicos da banda, e na importância da música para se refletir sobre relações raciais e etnicidade, embora tenha anotado dados sobre o lugar, o Candeal Pequeno, espaço encravado no bairro de Brotas em Salvador, tenha também anotado dados sobre a comunidade que deu suporte à banda, conferi menor importância a estes dados. Na verdade, enquanto observava ensaios e conversava com músicos da banda, circulava pelo Candeal Pequeno, conversava com os moradores, ouvia seus relatos sobre a história e o cotidiano do Candeal antes e depois do surgimento da *Timbalada*. Hoje, o que estes mesmos dados me revelam é o quanto a identidade negra e juvenil dos timbaleiros esteve circunstancialmente marcada, refletia um caráter transitivo e a historicidade de um espaço social que parecia não ter história.

No que diz respeito à relação entre identidade negra e espaço, Jacques d’Adesky (1997) observa que o sentimento de pertencimen-

to étnico e racial pode até prescindir de uma referência territorial física. Entretanto, supõe que um grupo social qualquer se defina por um laço material ou representações coletivas que tomam forma num espaço. Logo, este não é somente físico, mas também o lugar, o território<sup>4</sup> onde podem estar em jogo interesses econômicos, lugar de relações socioculturais e políticas. O espaço, afirma ainda este autor, é uma estrutura *a priori* que modula, transforma e conflitua as interações e relações sociais. Ao ser recortado em diferentes partes, o espaço representa ordenação e hierarquização dos grupos, de suas posições enquanto produtores e consumidores. A representação do espaço, portanto, está sempre carregada de intencionalidade e o trânsito dos indivíduos pelos espaços revela a descontinuidade de relações e personalidade. Haveria então, deste modo, “maneiras de fazer” – o caminhar, o falar, o olhar, o intervir num espaço – que permitem aos sujeitos se reapropriar do espaço como território e se reterritorializar (CERTEAU, 2001). Portanto, ao retomar meus dados de campo, lanço um olhar sobre o lugar, o Candeal Pequeno, nestes termos, e privilegio em relação à “raça” e identidade negra sua interceptação pelo lugar como território.

## **A terra das candeias**

Uma das características marcantes dos bairros mais antigos de Salvador é no entorno de um núcleo central de povoamento e

---

4 Ainda sobre a noção de território, Sodré (1988) compreende “território” como um espaço material ou subjetivo no qual um grupo social acumula e transmite bens físicos, simbólicos, memória ou competência técnica. Osmundo de Araujo Pinho (1998-1999) fala em “territórios” que se realizam como materializações de um tipo fluido, transitório e circunstancial de identidades, cristalizados na prática mesma de sua territorialização. Este autor chama esta materialização de evento-território marcado pela distribuição de riqueza, poder e origem racial.

urbanização encontrarmos uma infinidade de outros sub-núcleos interdependentes. Brotas, por exemplo, é um antigo bairro de classe média que possui este perfil. Situado num dos mais altos pontos da cidade, cortado por uma avenida principal, a D. João VI, encontramos nas extremidades desta avenida e em todo seu percurso, transversal à mesma, vários subnúcleos tais como Matatu de Brotas, Engenho Velho de Brotas, Acupe de Brotas, Cosme de Farias, Candéal de Brotas (Candéal Grande e Candéal Pequeno), Campinas de Brotas, entre outros. Em todos eles, pobreza, precária urbanização, deficitário sistema de transportes, predominância de economia informal escorrem pelas encostas, combinam e se confundem com uma grande incidência populacional de negros, violência e estigmatização.

Durante minha pesquisa de campo no Candéal Pequeno, durante o ano de 1994, sempre encontrava pessoas na rua. Crianças corriam de um lugar para outro, brincavam. Homens de meia idade comumente rodeavam uma mesa de dominó, enquanto bebiam uma cerveja ou uma cachaça nos botecos. Adolescentes perambulavam pelas ruas, de bermuda, sem camisa, conversavam em grupo nas esquinas. As mulheres circulavam com os filhos menores, conversavam entre si na porta das residências, observavam da janela, enquanto trabalhavam e cuidavam do lar, quem passava e chegava no local. Independente de gênero, faixa etária, a “figura de Brau”<sup>5</sup>, a farra do final de semana passado, o último *show* da *Timbalada*, as aventuras dos timbaleiros fora e dentro de Salvador, quanto ganharam numa última viagem ou numa última apresentação local, as recentes aquisições materiais, além de música, eram temas prováveis das conversas.

---

<sup>5</sup> Esta era a forma que normalmente ouvi várias vezes o músico Carlinhos Brown, criador da banda, ser referido.

Existia um tema que não era frequente, mas era opinião tácita. Qualquer um se sentia autorizado a falar sobre e afirmar que o Candeal era o melhor lugar do mundo. Outro tema mais restrito e intrigante era a informação que o Candeal foi propriedade de uma família de negros africanos livres, os quais teriam vindo para Bahia com posses, em busca de parentes sequestrados e expatriados durante a escravidão. Alguns moradores locais, inclusive, eram apontados e se autorreconheciam como descendentes diretos destes africanos peregrinos. Ou seja, descobri que a comunidade do Candeal Pequeno tinha um mito de origem que a conectava diretamente com África. Ao mesmo tempo, antes do sucesso da banda *Timbalada*, descobri também que o Candeal sem urbanização, habitado por pobres semialfabetizados, por jovens negros à deriva, “gente feia e desordeira”, foi estigmatizado como *Ilha de Sapos* pelos “estrangeiros” do bairro de Brotas que viviam na seção nobre do bairro. Depois do sucesso da *Timbalada* no verão de 1992 e espetacularização do cotidiano e dos personagens locais, de *Ilha de Sapos*, o Candeal Pequeno se transformou em *Ilha da Fantasia*, como bem definiu Ayres Denis, um dos meus interlocutores.

Segundo contavam alguns antigos moradores do Candeal, há muitos anos atrás existira no local, em abundância, uma planta chamada candeia. Esta planta estava por toda parte e crescia para todos os lados. Daí teriam se originado os nomes Candeal Grande e Candeal Pequeno, morros justapostos, porém posses de proprietários diferentes. Restringi minha pesquisa etnográfica ao Candeal Pequeno, uma vez que foi nesta área onde surgiu e atuava a *Timbalada*. Não uso, em relação ao Candeal Pequeno, nomes de ruas, número de imóveis visto que raramente estes apareciam nas falas dos interlocutores. O mapa local e o sistema de localização se fazia tomando como

referência “o pé ou o alto do morro” (“lá em cima”, “lá em baixo”), “a casa da mãe de Carlinhos Brown”, a antiga “quadra da OAS”, onde músicos da *Timbalada*, na ocasião da minha pesquisa, ensaiavam, o “Bartuque de Ayres” – bar do jovem negro Ayres Denis, onde se concentravam timbaleiros e visitantes do Candeal.

A identidade estigmatizada de *Ilha de Sapos* circulava e às vezes ganhava reforço na própria comunidade do Candeal. Por outro lado, boa parte dos interlocutores que entrevistei ou conversei informalmente desconhecia pormenores sobre a origem mítica do Candeal Pequeno. Os mais jovens revelavam total desconhecimento do fato, os mais velhos, porém moradores recentes no local, geralmente respondiam que “já tinham ouvido falar nisso”, mas sabiam quase nada sobre o assunto. Outros, ultrapassando os quarenta anos, nascidos ou moradores do Candeal desde a infância, conheciam razoavelmente a história, mas respondiam de modo vago, sinuoso, chegavam mesmo a sonegar informação. Os prováveis descendentes dos africanos peregrinos, que seriam os mais bem informados sobre o assunto, se recusaram a me receber. Colocava a seguinte pergunta para os moradores:

Pergunta (P) - *A senhora (o senhor, você) já ouviu falar que as terras do Candeal pertenceram a uma família antiga de africanos?*

Resposta (R) - *Eu conheci D. Francisca Romana. Tinha seu Manoel, ainda tem sobrando D. Didi e D. Senhora.*

P - *E essa Francisca Romana?*

R - *Dizem que ela era descendente de escravo. Sei que ela era uma negona assim forte, que usava aqueles trajes assim das antigas, aquelas saias...*

P - *Eles tinham algum tipo de prática religiosa?*

R - *A religião que eles cultuavam aqui era o Candomblé. Todo final de ano, eles faziam a festa de Ogum, que é o padroeiro do Candeal. Era uma festa muito bonita, muito bonita mesmo. Eles começavam na semana de Natal [...] Encerrava com a missa do primeiro de janeiro, tinha café e mesa de doce. Quando a coisa não deu mais pra ser como antes, os mais velhos foi morrendo, eles nunca deixaram de celebrar a missa de Ogum. Esse ano Carlinhos (Brown) tentou resgatar um pouco. Teve a missa, durante o dia ele distribuiu queimado, pipoca pras crianças, acarajé e a Timbalada tocou lá em cima [...] Eles rezavam Santo Antônio. Quase todas as pessoas aqui rezavam Santo Antônio. Era uma época muito alegre. Você saía de uma casa pra outra e era aquela coisa do licor, do mugunzá, da canjica, do samba de roda.<sup>6</sup>*

Em outras entrevistas, os nomes de D. Didi e D. Senhora, irmãs, reapareceram. Descobri o endereço das mesmas, tentei entrevistá-las, mas elas se recusaram a me atender. Procurei, então, outros moradores idosos no Candeal. Descobri D. Guiomar e D. Leonor Alves, irmãs, parentes de D. Didi e D. Senhora, ambas na faixa dos 70 anos, lúcidas, mas incapazes de fornecer dados precisos sobre esta história. D. Guiomar contou que antepassados seus, bisavós, geraram três filhas: Francisca, Celestina e Maria. Ela e sua irmã eram netas de Maria. Os pais das três irmãs é que teriam sido os primeiros proprietários das terras do Candeal Pequeno. Africanos livres teriam

---

6 Madalena Gonçalves dos Santos, 48 anos. Entrevista concedida a Ari Lima, em 1994.

trazido também da Costa d' África uma pedra de *Ogum*.<sup>7</sup> Essa pedra seria guardada “a sete chaves” pelos remanescentes. “*Ogum* é muito respeitado aqui, até pelas crianças. A casa dele é sem teto”.

P - *Os pais da senhora nasceram aqui D. Leonor?*

R - *Meu pai, eu nunca procurei saber de onde veio. Mas minha mãe desde a infância que ela residiu aqui. Esta roça era da minha vó, das três irmãs.*

P - *Como a avó da senhora adquiriu estas terras?*

R - *Eu também não sei dizer. Eram três roças, aí ela vendeu as outras e ficou só com essa.*

P - *Essas roças iam até onde?*

R - *Até lá em baixo, vizinha da Timbalada. Minha vó teve seis filhos. Três homens e três mulheres. Meu tio mais velho foi que plantou esta roça toda.*

P - *O tio da senhora só usou a terra pra plantar?*

---

<sup>7</sup> Roger Bastide (1985) afirma que, originalmente, em diversas regiões do continente africano, das quais teriam sido trasladados africanos para o Brasil, o culto aos deuses era determinado por laços de descendência e casamento. Desse modo, cada aldeia, cada cidade, cada grupo étnico conhecia e cultuava um número restrito de deuses, havendo muitas variações geográficas nos mitos, nos ritos e culto aos mesmos. Ainda segundo Bastide, em África, *Ogum* era deus do ferro; assim, presidia a agricultura, a caça e a guerra, todas estas, atividades que usam esse elemento. No Brasil, prevaleceu a representação do *Ogum* guerreiro, cortador de cabeças, brutal, briguento e altaneiro. *Ogum*, portanto, se tornou aquele que segue na frente e inventa as armas para a luta. Essa imagem, afirma Bastide, teria sido muito útil na revolta contra o trabalho servil e contra o senhor branco. Pierre Verger (1997), por sua vez, fala de *Ogum*, em África, como um dos mais antigos deuses, como um temível guerreiro que brigava sem cessar contra os reinos vizinhos, como o “Rei de Irê”, que por razões ignoradas nunca teve direito a usar uma coroa. No Candeal Pequeno, coincidentemente, o culto a *Ogum* esteve associado à descendência dos prováveis desbravadores dessa área. Sincretizado com Santo Antônio, era indiretamente festejado, no mês de junho, mesmo pelos moradores que não tinham laços consanguíneos com os desbravadores do Candeal.

R - *Tinha pouca casa. Ele plantou aqui tudo quanto era fruta. Pedacos enormes de bananeira, carambola, mangueira, canela, sapoti, pé de jambo, ariticum, fruta de conde, laranja...*

P - *E ele cuidava dessas terras sozinho?*

R - *Ele plantou só. Mas depois teve a separação, minha vó não era só, tinha as irmãs. Se fez as estradas e se cortou muita coisa.*

P - *E as terras que ficaram com a família da senhora, se fez o quê?*

R - *A maioria já tava arrendada. Mas naquele tempo tava tudo de graça, ninguém enriqueceu com a venda. Aqui mesmo morava meus pais, morreu, fiquei aqui mesmo.*<sup>8</sup>

Próxima, às humildes casas de D. Guiomar e D. Leonor encontrei o que seria a casa de Ogum. Era uma área cercada, com um espaço vazio na entrada, no fundo avistava-se uma construção baixa, pintada de branco. Naquela ocasião, março de 95, havia muitas bandeirolas penduradas de um lado a outro, provavelmente resquícios da festa de Ogum do primeiro de janeiro. Lá dentro estaria a pedra de Ogum. Filhos e sobrinhos de D. Guiomar e D. Leonor confirmaram as informações que elas deram, porém não acrescentaram nenhum novo dado mais preciso. Costumavam dizer que ali “difícil esse que não é parente”. Sobre religião se evitava falar, mas era um tema inevitável. D. Leonor dizia que sempre foi muito católica, não vivia sem ir à igreja rezar para Deus e Jesus Cristo.

Ao invés de um passado remoto, preferiam falar mais efusivamente de uma infância pobre, mas alegre, em que se brincava no mato, se matava a fome com a abundância das espécies frutíferas. Um dado importante é que a memória dos interlocutores de diferentes gerações, mas principalmente dos mais antigos, tinha como

---

8 D. Leonor Alves, 70 anos. Entrevista concedida a Ari Lima, em 1994.

referência recorrente o calendário das festas populares de Salvador. Eram nestas circunstâncias que se faziam os maiores deslocamentos, quando então, acompanhados dos pais, os mais jovens se confrontavam com a cidade propriamente dita. Nestas ocasiões, a festa era um momento solene, seu aspecto religioso, bastante enfatizado, era motivo de mobilização e congregação de todos. Para as gerações mais novas, festas populares proporcionaram deslocamentos, tornaram-se lembranças solenes, mas o aspecto religioso quase não tinha importância.

Na busca de dados sobre o mito de origem do Candeal Pequeno, surgiu também a informação de que no Candeal teria existido também um quilombo, refúgio de negros pertencentes às fazendas das imediações:

*Eu sei que aqui tinha era senzala, há muitos anos aonde tem essas casas de barões (a casa dos “barões” ficava num outro morro defronte ao Candeal). Tinha uma senhora fazenda, tinha tacho, tinha correntões, tenho certeza que aí mataram muito escravo.<sup>9</sup>*

Com exceção dos descendentes dos prováveis fundadores do Candeal, uma primeira geração de moradores entrevistados, todos com mais de quarenta anos, revelaram ter migrado para o local. Alguns vieram de cidades do interior do Estado, a maioria se transferiu de outros bairros populares e negros onde moravam de aluguel. Esta transferência se dava através da mediação de um parente ou de um amigo íntimo que já morava ou conhecia o local e alertava para a oportunidade de concretizar um bom negócio. De acordo com o que contaram os interlocutores, há quarenta anos, o Candeal era pratica-

---

<sup>9</sup> Idália Alves Soares, 41 anos. Entrevista concedida a Ari Lima, em 1994.

mente mata fechada, com poucas residências. Migrar para esta área significava realizar o sonho da casa própria. O sistema de aquisição era primeiro pagar um arrendamento e mais tarde adquirir a posse do terreno, comprando-o da família dos “descendentes dos africanos”.

*P- Como a senhora chegou aqui?*

*R - Eu vim pr'aqui com a família. Eu tinha cinco anos quando eu vim morar aqui. Eu lembro que era época de carnaval.*

*P - A mudança pra cá foi opção?*

*R - Foi opção, porque na época meu pai morava de aluguel e aí ele conseguiu arrendar este terreno aqui, depois foi que comprou. Ele ficou um bom período pagando arrendamento.*

*P - Todo mundo que morava aqui pagava arrendamento? R - Era, todo mundo. Os donos, era uma família muito grande e cada qual tinha seu pedaço e arrendava. Depois foi morrendo os mais velhos e aí os que ficaram com suas heranças foi vendendo.<sup>10</sup>*

## **A ilha de sapos**

Durante meu trabalho etnográfico no Candeal Pequeno, além de conversas informais e observação, realizei 20 entrevistas com moradores. Deste total, 20% revelou frequentar cultos e fazer parte de igrejas protestantes. 80% restante se definiu como católicos. Ao contrário dos protestantes, os católicos frequentavam a igreja muito esporadicamente. Assumiam esta religião sem a convicção do crente fiel e convicto. Ou seja, esboçavam um sentimento religioso cristão, porém não demonstravam apego às práticas formais do catolicismo.

---

<sup>10</sup> Madalena Gonçalves dos Santos, 48 anos. Entrevista concedida a Ari Lima, em 1994.

Cerca de 80% dos moradores entrevistados não ultrapassou o antigo primeiro grau. Deste total, apenas 12% concluiu este primeiro nível da carreira escolar. Neste subgrupo, a idade mínima era 40 anos. Apenas 20% do total de entrevistados concluiu o antigo segundo grau em escolas públicas. Neste subgrupo, ninguém tinha mais de 35 anos. À ampla desigualdade no tempo de permanência na escola entre os dois subgrupos, não correspondiam grandes diferenças nas formas de inserção no mercado de trabalho e no nível de renda. Apenas 5% do total de entrevistados trabalhavam com carteira assinada. O restante era trabalhador autônomo (donos de bares e pequenos armazéns) ou dependia da renda de outro membro da família. Em média, a renda familiar, independente do grau de escolaridade e tipo de emprego, não ultrapassava quatro salários mínimos.

O lazer no Candeal era o bate-papo, o jogo de dominó, o futebol, a cerveja em casa com os amigos ou nos bares locais, o pagode em um bairro vizinho, televisão e a música baiana tocada nas rádios, já que quase nunca compravam discos. Não se tinha grandes expectativas por um futuro melhor. A formação escolar criava alguma expectativa, mas de um modo geral não significava mudanças radicais no cotidiano dos entrevistados. Para eles, pareciam remotas as chances de conseguir um bom emprego, concluir um curso universitário ou adquirir um padrão de vida de um profissional liberal. Costumavam, então, entregar a vida a Deus, à sorte.

Sobre cor/raça<sup>1</sup> e identidade étnica, apenas 5% do total corresponde a “brancos”, 95% restante corresponde a “pretos”, “morenos”, “escurinhos” e “negões”.

*P - Em termos de cor, como o senhor se classifica?*

*R - Moreno. Eu adoro a minha cor. Porque o filho de fulano é branco, eu sou moreno, não tem nada a ver, rapaz, ali é obra de natureza. Ele acha que ele é branco, eu sou moreno, eu gosto da minha cor. Apesar que tem uma discriminação aí, que tem mania de chamar a gente de preto. Quando tem qualquer bagunça, às vezes não é nem nada por isso, mas eles têm essa colocação: ‘ah, isso só sai de preto!’. Cê vê falar isso, né? Sempre o branco tem essa mania. Eu acho besteira falar isso, acho que o ser humano, o sangue é a mesma coisa. Às vezes, denão ônibus, quando vê um cara falando alto, brincando, sambando, fazendo sambão... ‘aí, isso só sai de preto’. Eu fico assim, rapaz...<sup>2</sup>*

Bucólico, o Candeal aparecia nos relatos como um lugar no passado com muitas espécies frutíferas, muito mato, poucas casas e

---

1 Em relação à noção de raça, absorvo a posição de Antonio Sérgio Guimarães para quem “raça” é um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural. Trata-se, ao contrário, de um conceito que denota tão-somente uma forma de classificação social, baseada numa atitude negativa frente a certos grupos sociais, e informada por uma noção específica de natureza, como algo endodeterminado. A realidade das raças limita-se, portanto, ao mundo social” e no caso do Brasil não poderia, sem problemas, ser substituída pela noção de cor. “Ora, a noção nativa de ‘cor’ é falsa, pois só é possível conceber-se a ‘cor’ como um fenômeno natural se supusermos que a aparência física e os traços fenotípicos são fatos objetivos, biológicos, e neutros com referência aos valores que orientam a nossa percepção. É desse modo que a ‘cor’, no Brasil, funciona como uma imagem figurada de ‘raça’. Quando os estudiosos incorporam ao seu discurso a cor, como critério para referir-se a grupos ‘objetivos’, eles estão se recusando a perceber o racismo brasileiro. Suas conclusões não podem deixar de ser formais, circulares e superficiais: sem regras claras de descendência não haveria ‘raças’, mas apenas cor. [...] Em suma, alguém só pode ter cor e ser classificado num grupo de cor se existir uma ideologia em que a cor das pessoas tenha algum significado. Isto é, as pessoas têm cor apenas no interior de ideologias raciais” (GUIMARÃES, 1999, p. 9, 43-44).

2 Florisvando Jorge, 38 anos. Entrevista concedida a Ari Lima, em 1994.

muitos bichos soltos. Cachorros, lagartos, cobras, **sapos** e até jacarés. Não tinha água, não tinha luz. De fora para dentro, carregava o estigma da violência, da marginalidade. “Fazia medo”. Carros não entravam no local, os taxistas se recusavam a conduzir um passageiro até o Candeal. Além disso, excetuando alguns momentos festivos, como a festa de Ogum, que deixou de ter a mesma animação de outrora, o tédio acompanhava o dia a dia dos moradores.

*Muita gente botava apelido aqui embaixo, Ilha do Sapo, Sapolândia, mais ou menos uns dez anos atrás. A gente subia, aí o pessoal dizia: ‘os menino da Ilha do Sapo, o pessoal fazia gozação, o pessoal da rua principal, da D. João VI, discriminava mesmo, achavam que aqui moravam marginais.’<sup>3</sup>*

*O Candeal antes não tinha nada. Você ficava aqui semana e mais semana e não tinha nada. O pessoal num vinha aqui no Candeal. Aqui em baixo chamava Ilha do Sapo. Os cara lá em cima dizia: ‘não vou pra Ilha do Sapo não’. Uns cara aqui jogava capoeira e eles tinha medo dos capoeirista. O Candeal era morto, depois quando começou a Vai Quem Vem (banda também criada pelo músico Carlinhos Brown precursora e inspiradora da Timbalada) começou a vim repórter, aí começou a mudar, todo mundo vinha aqui, mas vinha com medo assim. Depois da Timbalada é que começou a vim mesmo o povão sem medo. Mas antes? ‘Ah, vai ter um negócio lá na Ilha do Sapo... quem vai? Vô não rapaz’<sup>4</sup>*

Com suas ladeiras íngremes, esgotos a céu aberto, casas humildes, úmidas e sem reboco, sem escolas, farmácias e posto de saúde, o

---

3 Ayres Denis, 28 anos. Entrevista concedida a Ari Lima, em 1994.

4 André Luís Silva Rocha, 21 anos. Entrevista concedida a Ari Lima, em 1994.

Candeal era considerado por todos os *nativos* um paraíso, “*um lugar bom, tranquilo*”, onde “*os vizinhos aparentados são maravilhosos, o que pega mais. Onde tudo de bom e ruim aconteceu e só se sai com o chamado de Deus*.”<sup>5</sup> Mas existiam também os moradores mais novos que não eram aparentados. Isto se expressava muitas vezes como um dos novos problemas ou desvantagens do Candeal.

*A única desvantagem que eu acho aqui é o tipo das pessoas que vieram morar agora na avenida que seu Francisco criou aí (Houve no Candeal, um sítio de um senhor chamado Francisco. Neste sítio, ele construiu um conjunto de casas simples, padronizadas, no caminho que dava acesso à quadra da OAS, área onde estava sendo construído um novo condomínio de classe média). Ele foi alugando e sabe que casa de alu-guel mora muita gente boa e muita gente ruim. Muitos moram agora nessa invasão aí, onde tem essas casa de barão aí. E essa invasão trouxe muita gente ruim pra cá. Aqui também as coisas são muito longe. A gente quer ir num mercado, numa farmácia, você tá passando mal, um meio de transporte pra você se locomover não tem.*<sup>6</sup>

## **A ilha da fantasia**

Como *Ilha da Fantasia*, O Candeal Pequeno não conseguiu escapar da aura de exotismo, romantismo e mistificação que envolve a pobreza e a cultura negra na Bahia. No clímax do verão de 1992, quando a imprensa e a classe média escolarizada, branca ou embranquecida de Salvador já descobrira a *Timbalada* e o Candeal Pequeno, o deslocamento físico e simbólico destes no Candeal se tornou mais

---

5 Estas eram falas recorrentes de moradores do Candeal Pequeno em conversas informais com Ari Lima.

6 Teresinha Rodrigues, 33 anos. Entrevista concedida a Ari Lima, em 1994.

uma evidência do curioso e revelador “espírito baiano.” O leitor que consultar os cadernos de cultura dos jornais da época vai encontrar jornalistas e frequentadores enfatizarem o prazer não só da música, mas da descoberta dos diferentes, da mistura de gente de todas as idades, de jeitos diversos de viver, ou a ênfase de que no Candeal Pequeno, através da *Timbalada*, tínhamos uma integração entre opostos que se complementavam. Opostos estes claramente identificados, por jornalistas e frequentadores, como sendo, por um lado, turistas e a classe média (branca e escolarizada) de bairros nobres que consumiam cultura negra, bebidas, alimentos e por que não corpos negros (LIMA, 1997) e, por outro lado, vendedores ambulantes, “músicos viscerais” semialfabetizados, negros e a comunidade do Candeal ansiosa a cada final de semana pelo contato e pelo encontro.

Para a maioria dos moradores entrevistados, o orgulho de pertencer ao local nunca foi tão exacerbado. A chegada e o sucesso da *Timbalada* trouxeram mudanças significativas para o Candeal. Os moradores passaram a ver de perto artistas nacionais e estrangeiros, identificar vizinhos, estabelecimentos comerciais e residências conhecidas em fotos nos cadernos de cultura dos jornais locais, em imagens das emissoras de TV, apontar músicos conhecidos nas capas de revistas de circulação nacional. Isto, sem dúvida, contribuiu para uma trégua com as “galeras” dos bairros vizinhos.

*Seu bairro de uma hora pra outra ficar assim conhecido, falado pra porra, a gente tinha gosto, né, rapaz. “Você mora onde?” “Rapaz, eu moro no Candeal, onde toca a Timbalada.” “Você mora lá é véi?” “É. Moro pertinho da casa de Carlinhos Brown”. Ainda tirava onda. “Porra, sou doido pra ir no Candeal, pra ver a Timbalada...” “Pode ir lá, cê ir lá pode me procurar, ninguém lhe bole”. Agora os cara de fora toca aqui, lhe vê aqui. “Não, aquele cara mora no Candeal”. Vejo os cara*

*direto, os cara não me faz nada, 'cê vai ni outro lugar, o cara: "Colé, irmão!" Uma banda só de área, você não vai ter outros conhecimentos em outro lugar.*<sup>1</sup>

A *Timbalada* trouxe alegria para o Candeal. De fato, por um breve período, fez circular mais dinheiro e poder simbólico (BOURDIEU, 1989). Dinamizou o pequeno comércio local. Baianas de acarajé, vendedores ambulantes, às vezes vindos de outros bairros para os *ensaios show* da *Timbalada* nas tardes de domingo, improvisavam e abarrotavam caixas de isopor com cervejas, refrigerantes, batidas (um tipo de bebida caseira feita com frutas) e água gelada, a fim de aumentar o orçamento do mês. A Pracatum, assim como a GG Produções, na ocasião, respectivamente, empresa produtora da *Timbalada* e empresa produtora do músico Carlinhos Brown, empregaram alguns residentes do Candeal. E o que era antes *Ilha de Sapos* se transformou em *Ilha da Fantasia*, com seus artistas, seus pontos turísticos e atrações locais.<sup>2</sup>

*Antes quando você pegava um taxi que dizia que vinha pra'qui , os taxistas sempre tinham um porém, mas hoje? Às vezes, basta você di-*

---

1 André Luís Silva Rocha, 21 anos. Entrevista concedida a Ari Lima, em 1994.

2 Mais tarde, a *Ilha da Fantasia* e sua fantasia se reconfiguraram. A *Timbalada* gravou vários discos, viajou bastante pelo Brasil e pelo mundo. Ser *timbaleiro*, independente de um território de origem, passou a representar ser do Candeal, ser candialesco (LIMA, 1997). Devido às pressões de alguns moradores incomodados com o “barulho da música”, com o vandalismo e violência de frequentadores estranhos, foram interrompidos os *ensaios* ou “serviço de animação popular”, como preferiam definir os timbaleiros, que ocorriam na rua, aos domingos. Os ensaios da *Timbalada* passaram, então, a acontecer num espaço fechado, caro, o *Ghetto Square*, que restringiu a participação da comunidade local. Por outro lado, Carlinhos Brown o mentor da *Timbalada*, com uma equipe de colaboradores, elaborou programas de reurbanização e educação musical para atender à comunidade do Candeal. Isto implicou em angariar recursos juntos a órgãos internacionais, empresas privadas e ao poder político baiano hegemônico. A *Timbalada*, seu mentor Carlinhos Brown e o Candeal associaram, desta forma, suas imagens ao *establishment* político-cultural e racial locais.

*zer eu quero ir pro Candeal, onde ensaia a Timbalada, eles vêm sem porém.*<sup>3</sup>

## **Reterritorialização e identidade negra**

Já afirmei em outro lugar como a representação da diferença identitária da *Timbalada* e de seu mentor, o músico Carlinhos Brown, esteve definitivamente interceptada pela localização de um território de origem em Salvador, o Candeal Pequeno, reapropriado como essência do que chamei de um discurso etnomusical (LIMA, 2001). Nas falas públicas, nas composições dos timbaleiros e do próprio Carlinhos Brown, através de tropos poéticos particulares e diacríticos, o Candeal Pequeno é narrado como tradição uniforme, contínua, como comunidade imaginada (ANDERSON, 1989), senão nacional ou regional cujo caráter substantivo pudesse ser conferido pela “raça” ou pela direta ascendência africana, ao menos através de outra forte noção de comunidade imaginada, qual seja uma “Ideia de Bahia.”<sup>4</sup> Neste caso, o discurso sobre o Candeal Pequeno não questiona discursos de poder e autoridade racial no Brasil ou na Bahia, mas é articulado no sentido de mobilizar a transitiva tradição africana na Bahia.

A propósito, Matory (1999, p. 57), observa que fundamentalmente o debate no Ocidente sobre a definição territorial da nação

---

3 Madalena Gonçalves dos Santos, 48 anos. Entrevista concedida a Ari Lima, em 1994.

4 Osmundo de Araujo Pinho fala de “Idéia de Bahia” como “um objeto cultural multifacetado, que ‘existe’ apenas nas formas de seu uso. Sedimentado e agenciado pelo concerto de um determinado número de agentes identificáveis, sob o ambiente específico e definido do autoritarismo político e da discriminação racial operantes no Brasil por todo esse século, realiza-se como estrutura cultural de poder, na forma de uma ideologia sofisticada e persuasiva, de apelo popular e organicamente articulado à construção de um imaginário nacional e com uma dinâmica de produção análoga à produção da consciência nacional discutida, por exemplo, por Benedict Anderson” (PINHO, 1998-1999, p. 258-259).

considera a comunidade nacional como uma fundação nova, menos objetiva do que imaginada, compartilhada independente de distâncias geográficas e sociais que separaram os diversos cidadãos. Por outro lado, afirma ainda Matory (1999), muitos autores compreendem o nascimento de comunidades culturais, econômicas, políticas e sociais transnacionais como algo relativamente recente, moderno, determinado desde um eixo Norte-Sul, ou seja, um fluxo humano e de capital que partiu sempre da Europa ou Américas brancas para o resto do mundo. Matory questiona esta abordagem, lembra que várias formas de dispersão foram precondições ou parceiros contemporâneos do desenvolvimento da nação territorial de Anderson. Argumenta também que um fluxo importante, humano e de capital, se deu através de um eixo Sul-Sul.

Nesse diálogo, a *agency* do Sul – e mesmo, digamos, do extremo Sul (isto é, dos africanos raptados) – evidencia-se claramente. [...] Modificando a tese de Anderson, argumento que a nação territorial nas Américas emergiu não de um diálogo isolado com a Europa, mas também de um diálogo com as nações *transatlânticas* e supraterritoriais geradas pela colonização africana desses continentes. E, ao contrário da tese de Appadurai (1996), tais unidades supraterritoriais prefiguram não o fim, mas o começo da nação territorial. De fato, o diálogo com a nação diaspórica forma a base da nação territorial americana, africana e européia. (sic) [...] (Portanto, ao contrário do que se costuma argumentar, houve) condições de plausibilidade cultural de qualquer “tradição inventada” e, segundo, os interesses, o consentimento e a contribuição das outras classes que produzem a “tradição”. O que me parece evidente no caso da identidade yourùbá é a *agency* – ou intencionalidade e ação estratégica bem-sucedida – dos oprimidos e sua

sabedoria cosmopolita. Os viajantes afro-brasileiros conseguiram investir poder em suas novas formas de solidariedade transregionais e transoceânicas. (MATORY, 1999, p. 58, 60-61).

No caso do Candeal Pequeno não havia crítica política e racial elaborada, porém havia a consciência, ao menos esboçada, da pobreza, da discriminação e opressão racial. Tínhamos também a narrativa mítica do trânsito Sul-Sul, África-Candeal, e tínhamos, o que me parece muito importante, a narrativa do trânsito Recôncavo Baiano-Salvador-Candeal Pequeno e a agência de aportes da tradição: *“Isso aqui era tudo mato e bicho”*. *“Difícil esse aqui que não é parente”*. *“A missa de Ogum é uma missa antiga que sempre foi feita pelos fundadores do Candeal”*. Mesmo que considere suas variações, de qualquer forma, o conteúdo destas falas se repetia e se apresentava frequentemente no discurso que os moradores do Candeal elaboravam sobre o lugar. De fato, não eram todos capazes de organizar os elementos que compunham a memória oral local. Entretanto, quem não podia executar tal tarefa, aceitava-a como lhe era repassada por uma voz mais antiga e/ou legitimada, cujo poder de falar fora conquistado pela experiência acumulada ou por respeito adquirido.

Existia no Candeal uma ideia e um sentimento de comunidade. Por um lado, esse sentimento se materializava através da percepção de que estavam todos submetidos às mesmas condições de vida, a trajetórias pessoais que não variavam muito. Quem ascendia ou melhorava um pouco o nível de vida, “não se julgava”, “continuava a mesma pessoa”. Carlinhos Brown podia aparecer como referencial máximo, nesse sentido.

P - *É verdade que às vezes você troca cachê por benefício no bairro?*

R - *Claro, com o maior prazer, eu me amarro. Mas não é qualquer um que tem esse interesse ou essa visão. Porque já poderia ter feito muitas coisas, mas não fazem. Vão tomar um susto, porque eu vou rebocar o Candeal inteiro. Não vai ajudar? Problema de quem não quiser.*

P - *Rebocar as casas?*

R - *Sim, as casas, para melhorar o ambiente. Não é rebocar pra ficar bonitinho, pra pintar e parecer o Pelourinho, não. Mas é pra gente ter o prazer de voltar às nossas casas. A gente vai em shoppings de luxo, entra em lobbies de hotéis e, quando volta pra casa, olha e começa a ter vergonha de si mesmo, por não ter esse alcance e isso indica o que chamamos de marginalidade. Você chegar no seu ambiente e vê que você está excluído, está exposto a ratos, por exemplo, que sua casa não tem portas. É uma questão de você chegar no seu cantinho e deixar tudo arrumado, ter as suas coisas. As tribos e aldeias são assim, são belas. Precisamos ter a disciplina que tem o interiorano e que perdemos<sup>5</sup>.*

Naquele momento, o Candeal se via também diante de um paradoxo. Ao mesmo tempo em que Carlinhos Brown e timbaleiros ultrapassavam fronteiras, se tornavam cosmopolitas, procuravam fortalecer os laços comunitários. A ideia de uma comunidade contínua e uniforme era quase todo o tempo suscitada através da remissão a laços comuns de sangue ou simpáticos, da memória comum daqueles que cresceram juntos, brincaram juntos, envelheceram juntos e compartilhavam lembranças do tempo dos africanos, do mato alto, dos bichos soltos, das festas locais, do culto a Ogum e Santo Antônio. A comunidade do Candeal Pequeno se configurava, portanto, como uma construção simbólica tanto quanto estrutural. Lá estavam constituídas relações sociais que eram repositórios de significados para

---

5 Carlinhos Brown. Entrevista concedida a Albernaz, 1996, p. 8.

seus membros, não eram mecânicas ligações. Ou seja, “a comunidade existe na cabeça de seus membros e não deve ser confundida com definições geográficas ou sociográficas pontuais.”<sup>6</sup> (COHEN, 1988, p. 98, tradução nossa).

A comunidade reelaborou uma história sobre o Candeval para ser contada à mídia e aos pesquisadores. Esta história fragmentada no tempo, vaga, não documentada, recuperada, permitiu aos moradores contar a sua própria história normalmente ausente dos anais historiográficos.

*O Candeval evoluiu e ninguém pode viver só pensando num passado de luz de candeeiro e fogão de lenha.*<sup>7</sup>

Esta história mais do que contada, seletiva, foi reelaborada através da festa e da música. Quem afinal já teria visto a pedra de Ogum? Quem afinal teria assegurada sua procedência da Costa d'África? Quem poderia realmente confirmar a reterritorialização africana no Candeval? Mas, de fato, a resposta a estas questões parecia pouca importar para os moradores. Importava sim que a missa de Ogum fosse mantida, que fosse remanejada a alegria e a comoção coletiva que tanto a comemoração das datas do santo e do Orixá quanto as serestas dos músicos locais, à luz da lua, proporcionavam.

Embora tenha previamente incluído os temas parentesco e religião no roteiro das entrevistas, acredito que os mesmos teriam aparecido independente disso. Meus interlocutores, de uma ou outra maneira, sempre abordavam estes temas. Não era meu objetivo, estabelecer um sistema das relações de parentesco no Candeval ou

---

<sup>6</sup> “Community exists in the minds of this members, and should not be confused with geographic or sociographic assertions of ‘fact’ “.

<sup>7</sup> Madalena Gonçalves dos Santos, 48 anos. Entrevista concedida a Ari Lima, em 1994.

desvendar formas religiosas. Entretanto, desconfiava que parentesco e religião fossem elementos importantes para entender o complexo de relações do contexto e espaço social que pretendia imergir. A despeito do argumento de que há um declínio da organização familiar e uma perda do impacto da religião nas sociedades modernas, imaginava e confirmei no Candeal que as relações de parentesco e a religião, num contexto racializado e materialmente precário, remanejados, permaneciam importantes. A história reivindicada pela comunidade do Candeal Pequeno realizava necessariamente a incursão numa tradição religiosa. Esta incursão exigiu um remanejamento dos laços de parentesco. Deste modo, se no passado remoto isto ocorreu pela justaposição de Ogum a Santo Antônio, neste passado recente Carlinhos Brown, educado numa família de negros protestantes, referência comunitária, remaneja novamente laços ao se converter à tradição religiosa afro-baiana e assumir, no ano de 1995, a tarefa de resgatar a tradição da festa de Ogum, mobilizando seus familiares e timbaleiros nesta tarefa que era originalmente atribuição dos fundadores do local.

Deste modo, tradição religiosa, sangue, música e território vinculados, no Candeal, se tornaram motivo de agregação, mas produto de uma atitude reflexiva, engendrada. O uso do timbal, instrumento musical muito aparentado ao atabaque, instrumento sagrado do candomblé que convoca os deuses, como vedete da *Timbalada* e motivação para criação musical, foi um dado novo que aponta para a atitude reflexiva, para a agência em relação à tradição. Por outro lado, quando fracassavam projetos de inserção na vida moderna através da escolarização mínima, do trabalho assalariado, da carreira de artista; a comunidade, o discurso comunitário reaparecia fortalecido para, através das rotinas da tradição, compensar as frustrações,

fazer crer que existia um destino, que as coisas iriam seguir, que “o que tiver que ser será”.

Assim, o tempo e espaço de que os moradores do Candeal se reapropriaram são um território mítico, cristalizado na memória oral, e/ou um território do corpo

[...] relacionado com o espaço pessoal, como o próprio corpo e o espaço adjacente - esta é uma delimitação invisível do espaço, que acompanha o indivíduo, sendo capaz de se expandir ou contrair-se de acordo com a situação e caracterizando-se, portanto, pela flexibilidade. (SODRÉ, 1988, p. 37).

Concluindo, acredito que o Candeal também é um território afro-baiano que elegeu como maior patrimônio a música negra, instrumento marginal de apropriação de cidadania, instaurador de mecanismos de inserção na sociedade mais ampla pela simplificação ou ‘enrijecimento étnico’, por fluxos e refluxos de conteúdos éticos, estéticos, políticos e culturais (GILROY, 2001).

## REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Leda. Desde que nasci, não precisava fazer mais nada.

**A Tarde**, Salvador, 17 jul. 1996. Caderno 2, p. 8.

ALVES, Arivaldo de Lima. **A estética da pobreza**: música, política e estilo. Dissertação de Mestrado. 1995. 110 f. (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Livraria Pioneira Ed., 1985.

BHABHA, Homi K. Introdução. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 19-42.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1989.

BUTLER, Judith. Contingent Foundations: Feminism and the question of “Posmodernism”. In: BUTLER, Judith; SCOTT, Joan W. (Ed.). **Feminists theorize the political**. New York: Routledge, 1992. p. 3-21.

CARVALHO, José Jorge. **The multiplicity of lack identities in Brazilian popular music**. Brasília, DF: Departamento de Antropologia/UnB, 1994. (Série Antropologia, n. 163).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano 1: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

COHEN, Anthony P. The symbolic construction of community. In: COHEN, Anthony P. **The symbolic construction of community**. London: Tavistock, 1988. p. 97-118.

D’ADESKY, Jacques. Acesso Diferenciado no Modo de Representação afro-brasileira no espaço público. In: SANTOS, Joel Rufino dos (Org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 25, p. 306-315, 1997.

DREWAL, Margaret Thompson. **Yoruba ritual: performers, play, agency**. Bloomington: Indiana University, 1992.

GILROY, Paul. Jóias trazidas da servidão: música negra e a política da autenticidade. In: GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo:

Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes/Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. p. 157-221.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: FUSP; Ed. 34, 1999.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, DF, n. 24, p. 68-75, 1996.

LIMA, Ari. Black or Brau: music and subjectivity in a Global Context. In: PERRONE, Charles; DUNN, Christopher (Ed.). **Brazilian popular music & globalization**. Gainesville: University Press of Florida, 2001. p. 220-232.

LIMA, Ari. O fenômeno Timbalada. Cultura Musical Afro-pop e Juventude Baiana Negro-mestiça. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A cor da Bahia; Projeto S.A.M.B.A/UFBA, 1997. p. 161-180.

MATORY, J. Lorand. Jeje: Repensando nações e transnacionalismo. **Mana: Estudos de Antropologia Social**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 57-80, 1999.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 171-209, 2001.

PINHO, Osmundo de Araújo. Espaço, poder e relações raciais: o caso do Centro Histórico de Salvador. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 21-22, p. 257-276, 1998-1999.

SAID, Edward Wadie. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-39.

SEGATO, Rita. **Santos e daimones**: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. Brasília: Ed. UnB, 1995.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak?. In: WILLIAM, Patrick; CHRISMAN, Laura (Ed.). **Colonial discourse and post-colonial theory**: a reader. New York: Columbia University, 1994. p. 66-111.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses Iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio, 1997.

## **FUNKEIROS, TIMBALEIROS E PAGODEIROS: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador<sup>1</sup>**

Frequentemente, o debate sobre juventude em contextos urbanos enfoca questões como evasão escolar, violência e criminalidade, abandono social, sexualidade, inserção no mercado de trabalho ou conflito de gerações. Temas que esboçam uma preocupação em torno de desastres sociais e perspectivas de futuro para cidadãos em formação. Na cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia, estas questões aparecem num contexto onde, segundo estatísticas oficiais, cerca de 80% da população é formada por negros (pretos e pardos). Estes negros são as vítimas mais constantes da repressão policial, são quase invisíveis nos meios de comunicação, são as maiores vítimas do desemprego, exercem as funções que exigem menor qualificação, recebem salários mais baixos e mais dificilmente ascendem no emprego; têm maior dificuldade de acesso ao ensino superior e público e tendem a ocupar vagas nos cursos superiores menos prestigiados (CASTRO; BARRETO, 1998; QUEIROZ, 2000). Neste contexto, os

---

<sup>1</sup> Este artigo foi publicado como LIMA, Ari . Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. **Cadernos do CEDES**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 77-96, 2002.

baianos, de um modo geral, e os jovens negros, em particular, cultivam um sentimento positivo de diferença em relação ao Brasil e ao mundo (PINHO, 1998), assim como um sentimento de indiferenciação racial; evadidos da escola, propensos à violência, ao crime e ao desemprego, estes jovens negros são objeto de imagens e representações culturais que orientam a ideia de uma juventude alegre, lasciva, musical, festiva e exótica. A perspectiva cidadã desta juventude em Salvador me parece, portanto, fundamentalmente racializada.<sup>2</sup>

A princípio, a noção de juventude se define por um aprofundamento biológico do processo vital de um indivíduo. Neste processo, os jovens passam por notórias alterações orgânicas e anatômicas que o distinguem de uma criança ou de um indivíduo adulto. Mas, justamente, enquanto decorre este processo orgânico e anatômico, os jovens costumam também sofrer uma forte pressão social. Isto porque se manifesta na família, na escola, no segmento social de origem ou entre os grupos de amigos uma expectativa em torno de uma consciência juvenil apta à aceitação de novos papéis sociais, à aquisição de responsabilidades e elaboração de projetos de futuro. A juventude se torna, então, mais do que o aprofundamento biológico do processo vital do indivíduo, um aprofundamento crítico, ritualizado, integrador ou libertário em relação ao tempo, ao espaço e à ordem social. Historicamente determinado, este processo vital reflete injunções de classe, raça, gênero, escolaridade e mesmo dos modelos de relações entre uma “geração” (SIRINELLI, 1996) antecedente e outra posterior.

---

2 Guimarães (1999) se refere a “racialismo” ou racialização quando observa a crença de que determinados atributos morais, mentais, intelectuais, afetivos ou posições sociais são correspondidos a uma essência biológica racial. Na medida em que esta essência é sempre determinada pela cultura, é construída historicamente, atitudes, pensamento, ideias ou relações sociais racializadas se referem não a um sistema de causação, não a qualquer realidade biológica das raças, mas a ações subjetivamente intencionadas, hierarquizantes.

No Brasil, a complexidade que a sociedade brasileira vem alcançando desde as primeiras décadas do século XX, através da emergência, organização e reivindicação política de novas categorias sociais urbanas como: operários, pobres, mulheres, negros, “desviantes” da lei ou da moral sexual como prostitutas, homossexuais e jovens etc., em alguma medida deslocou o pensamento social do ponto de vista das elites. Assim, se os pesquisadores necessariamente não assumiram o ponto de vista destes novos sujeitos, defenderam ao menos a legitimidade da inflexão dos mesmos na sociedade (DURHAM, 1997). Deste modo, também a socioantropologia nacional sobre a juventude urbana, sob o impacto de teorias estrangeiras, de dinâmicas sociais internas e do surgimento de pesquisadores diretamente envolvidos com os seus objetos, vem refletindo sobre pequenos grupos de identidade juvenil circundantes e vem enfrentando a dificuldade ou a limitação de trabalhar com conceitos, categorias analíticas e ângulos de observação importados, muitas vezes inadequados para refletir sobre objetos, relações e estruturas sociais geradores de dimensões simbólicas particulares.

Neste artigo, baseado em notas de vários autores (VIANNA, 1988; CECCHETTO, 1997; SILVA, 1997; SANSONE, 1997; PINHO, 1998; GODI, 2001) e nas minhas próprias investidas etnográficas (LIMA, 1997; LIMA, 2000), pretendo discutir a música, em seu aspecto racialista, como configuradora de sentido para uma ideia de juventude negra em Salvador. Acredito que, se por um lado, através da música, nos últimos 30 anos, gerações sucessivas de jovens negros, conscientes dos seus limites para aquisição de cidadania, elaboraram formas musicais que se transformaram em expressão de identidade juvenil, em estratégias de afirmação étnica e racial, em projetos antirracistas, por outro lado, estas mesmas formas musicais

serviram para reatualizar estereótipos em relação ao negro e controlar as perspectivas de uma juventude negra expressiva e majoritária.

## Juventude negra e música

Ao propor refletir sobre a ideia de juventude, através de sua relação com a música, necessariamente, não desprezo temas ou questões como trabalho, educação, violência ou criminalidade. Observo, entretanto, que a despeito da importância de se pensar a relação entre juventude e estes temas citados, tal proposição acaba sempre repondo a ideia de juventude e a experiência juvenil no nível da falta de sentido em relação à sociedade civil organizada ou a estruturas sociais hegemônicas. Ao incidir, portanto, sobre a relação entre juventude e música negra, no âmbito da experiência de jovens negros na cidade de Salvador, considero este nível analítico comum, mas o reposiciono em direção a um excesso de sentido ou “excesso etnográfico”<sup>3</sup> que esta experiência juvenil promove em relação à sociedade civil ou estruturas sociais hegemônicas. Considero o meio musical em Salvador uma estrutura social descritível, relacional, reflexiva e racializada, onde é possível identificar grupos juvenis de locação ou grupos geracionais móveis autoproclamados, autorrepresentados e exteriormente classificados como tal.

---

3 Michel De Certeau (1989) aponta o papel e o poder da escrita etnográfica em pôr os objetos e identidades em seu devido lugar, *fazendo história* daquilo que se evanesce num corte cultural de alteridade, na oralidade, na inconsciência, na espacialidade ou quadro sincrônico de sistemas sociais sem história. Neste caso, Certeau (1989, p. 217-241) opõe a escrita “que invade o espaço e capitaliza o tempo” à palavra “que não vai longe e que não retém”. Dito de outra maneira, se “a escrita isola o significante da presença, a palavra é o corpo que significa, enunciado que não se separa do ato social de enunciação nem de uma presença que se dá, se gasta ou se perde na nomenclatura”. Neste procedimento, a escrita produz um “resto”, um excesso etnográfico ouvido, visto, mas não compreendido, que não se escreve, mas também define aquele etnografado.

O binômio juventude negra x música tem despertado o interesse analítico de diversos autores no Brasil (SANSONE; SANTOS, 1997; VIANNA, 1988; VIANNA, 1997; HERSCHMANN, 1997; SILVA, 1995; AMORIM, 1997; FÉLIX, 2000; etc.). Na Bahia, os autores que escrevem sobre o assunto não institucionalizaram a discussão, mas dialogam entre si, influenciam uns aos outros assim como absorvem também influências de estudos realizados em outras regiões, como o Rio de Janeiro (SANSONE; SANTOS, 1997). Logo, antes de tratar mais detidamente das minhas próprias notas etnográficas, vou me referir a alguns destes autores e estudos na Bahia. Antes ainda, considerando as constantes e importantes correspondências entre música e cultura negra que a Bahia e o Rio de Janeiro sempre estabeleceram, refletidas no meu trabalho e no de outros autores baianos ou radicados na Bahia, citados aqui, vou me referir a dois estudos realizados no Rio de Janeiro. Distanciando-me ou aproximando-me dos mesmos, pretendo, então, evidenciar vértices comuns que determinam culturas e identidades juvenis distintas.

Depois que galeras<sup>4</sup> de funkeiros negros, pobres e favelados realizaram, em 1992, um fantástico “arrastão” nas praias cariocas, repercutido em todos os grandes meios de comunicação brasileiros, a pesquisa sobre o mundo funk carioca realizada pelo antropólogo Hermano Vianna (1988) se tornou fonte de consulta para o Governo

---

4 Alba Zaluar (1997) observa que se começou a falar em galeras, em francês *galères*, na década de 1970, em cidades francesas e particularmente Paris. Naquele contexto, o problema das galeras estava associado à questão nacional e étnica e, em menor grau, de classe. As galeras eram marcadas pela presença de jovens imigrantes árabes, caracterizados pelo sentimento comum de exclusão social, pela falta de organização interna, pelo descompromisso com o mundo do crime e falta de objetivos políticos claros. Se tratavam de jovens “à deriva”, “niilistas” e “autodestrutivos”. No Brasil, afirma ainda Zaluar, as galeras cariocas não evidenciam questões nacionais ou étnicas, mas, como na França, são organizações sem chefia instituída, sem regras explicitadas ou rituais iniciáticos, descompromissadas com o mundo organizado do crime. Possuem uma estreita relação com os bairros de origem, com o espírito de festa e rivalidade dos bailes *funk*.

do Rio de Janeiro e aparece citada em vários autores que, posteriormente, escreveram sobre o assunto.<sup>5</sup> Desde então, a dimensão da festa, a relação entre o lúdico e a violência é uma questão recorrente nos trabalhos sobre juventude e música funk no Rio de Janeiro.

Em *O Mundo Funk Carioca* (1988), Vianna lembra que seu interesse antropológico pelo funk e juventude funkeira surgiu casualmente quando, na condição de jovem da Zona Sul, simpático ao mundo do samba carioca, visitava a quadra da Escola Estácio de Sá para ouvir samba e surpreendentemente se deparou com o “funk eletrônico na terra do samba.” Desde então, conheceu diversos bailes, fez amizades, definiu seu lugar de “espectador” atuante entre os *funkeiros* e “tradutor” do mundo funk carioca. Sobre o funk suburbano, Vianna defende que o mesmo é uma festa que se basta, que não serve para nada, não faz sentido fora de si mesmo. Não gera identidade étnica ou racial, não serve para formar novas amizades, valoriza a violência como mecanismo desencadeador de euforia e êxtase, não produz um funk brasileiro comercialmente dinâmico, não reatualiza a memória coletiva popular e negra das favelas e subúrbios cariocas, não faz crítica social.

Vários anos após a publicação desta pesquisa, o funk carioca é um fenômeno de mercado. Possui personagens como os DJs que

---

5 A propósito, em 1997, quando trabalhava como pesquisador do Projeto S.A.M.BA (Sócio-Antropologia da Música na Bahia) da UFBA, organizamos um ciclo de seminários do qual participou o antropólogo Hermano Vianna. Naquela ocasião, o mesmo nos falou sobre o susto e incômodo que o tomou ao ser transformado pela mídia e governo cariocas em intérprete de um grande “arrastão”, ocorrido no verão de 1992, quando então galeras de funkeiros saíram pelas praias cariocas “arrastando” pessoas e coisas, “agredindo”, “assustando” e “roubando” banhistas. Em todo caso, as relações do autor com a mídia antecedem o grande arrastão de 1992. O próprio autor conta, na introdução do livro *O Mundo Funk Carioca* (1988), que foi o primeiro, depois do fenômeno *Black Rio*, em 1976, a escrever na imprensa carioca sobre as festas de jovens suburbanos agora embalados pelo hip hop. Já naquela ocasião, 1987, o autor confessa que seu artigo reavivou na imprensa carioca o caráter “exótico, selvagem e desconhecido” normalmente atribuído aos suburbanos.

produzem e comandam bailes ou personagens como “o tigrão”, “as cachorras”, “as preparadas”, “as poposudas”, sexualizados e definidores de uma ordem de relações de gêneros em que o masculino parece ser sensual e virulento, o feminino parece ser sedutor e subordinado. Domesticado pela indústria da música, propaga um discurso de paz nos bailes, exotizado, atrai a simpatia da mídia, estimula a liberação sexual de jovens de “boa família”, assim como contribui para a reificação da sexualidade e o uso do corpo que sempre fizeram funkeiros pobres e negros. Ou seja, contra as conclusões de Vianna, o *funk* faz sentido dentro e fora de si mesmo, serve para alguma coisa. É possível constatar isso não só hoje, mas nas próprias notas etnográficas do autor. Por exemplo, Vianna definiu um papel e construiu amizades entre os funkeiros, manipulando sua identidade de “espectador atuante e tradutor do funk”; relata que rapazes e moças funkeiros dispunham de um tempo e espaço extra-bailes, quando ensaiavam complexas coreografias, formavam turmas e selecionavam vestuário e adereços para a festa, em que o excesso de cor era um aspecto marcante; observa também como nos bailes se executavam danças quase sempre em grupo e movimentos definidos como mais apropriados para homens ou mulheres; por fim, sugere um sentido ritualístico para brigas que embora “acontecessem por acaso”, sempre aconteciam, eram esperadas e mesmo estimuladas.

Vianna (1988) usa também o fato de que quase todo o tempo se dança e o fato de que quase não se conversa nos bailes para reforçar seu argumento de que o *funk* não serve para nada ou que não faz sentido fora de si mesmo. Descreve, entretanto, situações onde se estabeleciam relações de reciprocidade entre os dançarinos e os DJs quando, por exemplo, DJs ocasionalmente “puxavam” um refrão e obtinham respostas que, mesmo quando pareciam “puro *nonsense*”,

eram vinculadas a uma narrativa que todos conheciam. Relata algo mais sobre as danças que também o contradiz:

Outra dança que sempre aparece nos momentos de maior intensidade dos bailes lembra muito o samba de roda ou a dança de jongo. Os dançarinos se dão as mãos e formam uma roda, abrindo espaço para um membro do grupo solar no centro dessa roda. O solista escolhe quem vai substituí-lo no centro. Esse é o único momento do baile em que aparece o dançarino solo, mesmo assim rodeado por um grupo de amigos, que também controla o tempo de sua dança “solitária”. Uma dança que também está se tornando popular nos bailes cariocas é o “esfrega-esfrega”. Só as mulheres podem participar dessa dança: pernas entrelaçadas, seios colados, várias dançarinas amontoadas nas costas “esfregando” as nádegas, o ventre e muitas vezes simulando uma relação sexual. Essa dança só aumenta a carga erótica que perpassa todo o baile, do começo ao fim. (VIANNA, 1988, p. 78).

Enfim, o erotismo das danças, a subdivisão dos dançarinos por gênero, o caráter performático do evento e a interdependência entre dança e música aparece no funk, mas tem precedentes na memória de danças e músicas afrodescendentes no Brasil. Influenciada por Vianna (1988), Cecchetto (1997) observa e enfatiza a relação entre o aspecto lúdico e o violento nos bailes funk cariocas. Entretanto, diferente deste autor, ao apontar para diferenciações de duração e distribuição espacial internas aos bailes, para hierarquias simbólicas criadas pelos próprios jovens funkeiros, identifica a formação de narrativas, identidades e laços que, apesar de fluidos e transitórios, justificam e ajudam a compreender o caráter violento dos funkeiros. Cecchetto (1997) apresenta o mundo funk do Rio de Janeiro como

um universo de socialização de jovens pobres, suburbanos ou favelados, distantes do Rio de Janeiro urbanizado e sofisticado. Este mundo é marcado pela presença de rapazes cuja afirmação de identidade masculina é forjada através de um “*ethos* de virilidade”. Deste modo, a violência no funk é uma atribuição exterior estigmatizante, mas é também um aspecto interno aos bailes, ritualístico, que aciona a produção de territórios e identidades através da constituição das galeras.

Com efeito, a adesão dos jovens às práticas das galeras do bairro ou do “pedaço” pode ser compreendida como uma afirmação da identidade grupal, que aparece associada à noção de “nós”, em contraposição ao “eles”, os jovens de outras galeras e de outras comunidades. É preciso ressaltar, entretanto, que essa rivalização entre nós e eles não recorta as relações entre as classes sociais; o que se estabelece são disputas intra-classe, entre os jovens de diferentes bairros populares, favelas e conjuntos habitacionais (CECCHETTO, 1997, p. 98).

Assim, onde para Vianna (1988) não havia a possibilidade de formação de qualquer tipo de identidade e a festa só fazia sentido em si mesma, Cecchetto (1997, p. 114) identifica

[...] a representação simbólica de processos complexos que organizam a vida social das favelas, segundo uma lógica antagônica, territorial e guerreira.

Na Bahia, a dimensão da festa, do lúdico e da violência reparecem nos trabalhos de Silva (1997) e Sansone (1997). Silva, por exemplo, estudou o primeiro baile *funk* de Salvador, “Black Bahia”, surgido em 1979, no bairro suburbano de Periperi. Segundo Silva, jovens entre 15 e 28 anos, moradores de bairros e regiões circun-

vizinhas, participavam todos os domingos à noite deste baile, dançando em grupos, sozinhos, circulando pelo salão ou observando a movimentação alheia. Apoiada no argumento de Vianna (1988) de que a festa do funk não serve para nada e não faz sentido fora de si mesma; e no argumento de Sansone (1993), de que a cultura negra juvenil aplaca o “stress racial”,<sup>6</sup> mas não é um reduto de fidelidade a sentimentos étnicos e raciais e sim o resultado da reinterpretção de símbolos negros norte-americanos globalizados, Silva segue a pista de que é o lúdico, reforçado pela ausência de violência sistemática no “Black Bahia”, que define o perfil deste baile. Logo, estabelece como

[...] objetivo central investigar o papel instituinte da comunicação mediática no processo de construção de identidade dos grupos sociais emergentes na contemporaneidade. (SILVA, 1997, p. 201).

Defende, então, a presença de uma “etnicidade *comportamental*”, sem o teor político-ideológico característico do movimento negro instituído que nunca teria penetrado plenamente nos bailes.

Deste modo, Silva prefere enfatizar o “contágio de euforia”, a “pulsão afetiva”, o “estilo”, como orientadores do sentimento de pertencimento entre os participantes do “Black Bahia”:

Se é possível falar de uma “dimensão étnica” na construção da identidade do funqueiro de Periperi, essa dimensão não passa, em absoluto, pela consciência, pela interiorização de uma ideologia da negritude,

---

6 A primeira vez que ouvi a expressão “stress racial”, a mesma foi enunciada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Inês da Silva Barbosa, da UFMT, em 1999, no 2º Curso Avançado sobre Relações Raciais e Cultura Negra, promovido pelo Centro de Estudos Afro-Asiáticos. Como se tratou de uma enunciação oral, desde então, me reapropriei da expressão e a uso quando pretendo me referir a aspectos das relações raciais no Brasil que constroem pela linguagem, pela troca de afetos, pelo contato sexualizado e assimétrico entre brancos e negros, a rejeição e crítica ao racismo brasileiro.

pela ação planejada e organizada em torno de símbolos e projetos étnicos. Ela se configuraria, antes, pela imersão num padrão comportamental compartilhado, que se materializa, fundamentalmente, através do ambiente mediático contemporâneo. (SILVA, 1997, p. 211).

As notas etnográficas da autora, entretanto, parecem nos revelar mais do que isso. Primeiro, há, sim, uma identidade ou “condição de classe” (BOURDIEU, 1998) negada pelos interlocutores, mas evidente. Os frequentadores do “Black Bahia” são basicamente jovens suburbanos, pobres e “negro-mestiços” com baixo grau de escolaridade e baixa capacidade de consumo. O baile tinha hora para começar – oito horas da noite – e não por acaso hora para terminar – em torno das onze horas da noite. Isto porque o sistema de transportes urbanos é extremamente precário em Salvador, sobretudo no subúrbio. Quem não volta para casa no último ônibus, com pouco ou nenhum dinheiro, dorme na rua ou volta a pé. As sofisticadas coreografias, os grupos de dançarinos, são o resultado de horas de ensaio quando se “curte” o funk em casa, na casa dos amigos, em outros bailes, festas ou eventos promovidos nos bairros. Silva (1997, p. 213) classificou os jovens funkeiros como negro-mestiços, mas prefere não discutir porque estes mesmos jovens se classificam como “brancos, pretos, azuis, de toda cor”. Esta é uma questão importante, a meu ver, uma vez que o “Black Bahia” ocorria em um contexto onde opera um *continuum* de cor que transforma cor em raça (GUIMARÃES, 1999). Além disso, Silva esvazia a história social de manifestações culturais negras juvenis na Bahia. O caráter transnacional, a fluidez de identidades, a reatualização de símbolos africanos, a comunicação silenciosa e alternativa aos grandes meios de informação acontece há um bom tempo na Bahia (RISÉRIO, 1981;

VIANNA, 1988; CUNHA, 1991; VIEIRA FILHO, 1997; GODI, 2001).

Sansone (1997) levanta a questão de que versões locais de fenômenos globais como o funk relativizam o argumento de que haveria uma tendência homogeneizante e massificante de culturas juvenis a partir do centro anglo-saxão. Ou seja, teríamos contemporaneamente uma cultura juvenil globalizada, mas o consumo de música popular, a criação de identidade negra-juvenil no Brasil, ocorreria mantendo-se

[...] uma série de aspectos tenazmente locais, determinados (por uma) história cultural, tradições musicais e contextos estruturais diferentes. Em outras palavras, a hegemonia planetária da cultura juvenil 'anglo-saxônica' não é incontestável. (SANSONE, 1997, p. 221).

Deste modo, afirma Sansone, no Rio de Janeiro ou na Bahia, o funk é uma música comum, mas não caracteriza um subgrupo ou um estilo musical, concorre com vários outros estilos musicais. Pode servir para namorar, para agregar galeras ou turmas. Especificamente no Rio de Janeiro pode servir para manifestar oposição à ordem constituída e praticar violência. Na Bahia não existe ligação entre funk e narcotráfico ou prática sistemática da violência. Também na Bahia, o funk seria uma das formas de jovens pobres, “negro-mestiços”, participarem da modernidade sem antagonizar a identidade factual e diferencial de baianidade. Nos dois contextos, entretanto, Sansone vê o consumo conspícuo como o meio para se alcançar a cidadania. Vê também uma ênfase na individualidade e a recusa a uma identidade negra diacrítica, nos moldes daquela elaborada pelo movimento negro.

Ao escrever sobre juventude, reggae e samba-reggae na Bahia, Godi (2001) discorda parcialmente de Sansone (1997). Para Godi, de fato, o reggae jamaicano e o samba-reggae baiano são reconstruções locais de representações culturais juvenis originariamente anglo-saxãs. Entretanto, seguindo Gilroy (1993), Godi (2001) observa que considerando o fato de que negros anglo-saxões, jamaicanos e brasileiros compartilham o ônus de um mundo racialmente desigual e que a música se constitui como um agente estético que mantém um sentimento transnacional de pertencimento, não é exato afirmar que os países anglo-saxões sejam o centro irradiador destas culturas juvenis. Num contexto global, a música é, para os negros, um símbolo afrodiaspórico que dispensa centro ou periferia, é um espaço de representação sem fronteiras. Logo, a despeito de aspectos etnomusicológicos locais, o reggae, o samba-reggae ou o funk poderia ter se originado na Jamaica, no Brasil ou em terras anglo-saxãs. Em qualquer um dos casos, não por acaso, há sempre alguma referência ao símbolo África construído como *locus* mítico que promove um sentimento de origem, dispersão e reagregação simbólica, inclusive, no interior do mercado musical eletrônico.

Pinho (1998) introduz um diferencial fundamental na reflexão sobre juventude negra e música ao enfatizar a questão do lugar como evento-território onde são construídas identidades transitórias, não essencialmente acopladas aos sujeitos, incorporadoras de historicidade, relações de força, informações globalizadas, constrangimentos raciais e de classe. No caso deste autor, a questão do lugar surgiu a propósito do estudo que fez no Centro Histórico de Salvador (Pelourinho) quando este Centro, depois de recuperado pelo Governo do Estado da Bahia, passou a abrigar diversos lugares onde jovens repartidos em termos de cor e classe ouviam música, dança-

vam e paqueravam. Em dois destes lugares, o “Bar Cultural” e o bar “Proibido Proibir”, Pinho realizou uma etnografia comparativa.

Este autor afirma que o “Bar Cultural” era o cenário onde uma juventude universitária, branca, de classe média forjava uma identidade “alternativa” à cultura de massas popular de Salvador ouvindo rock e pop e trocando “informações culturais”. Neste bar, o ingresso pago não determinava a qualidade específica da fronteira simbólica estabelecida, mas operava uma discriminação real. No “Proibido Proibir”, grande parte das atividades se desenvolvia na rua. Muitos podiam passar, dar uma olhada, parar um pouco e seguir. O controle sobre a territorialização era mínimo. A cultura espacial neste caso era permissiva e promíscua. A música tocada e dançada era o pagode.

Ainda segundo Pinho, uma personagem típica do “Bar Cultural” seria um rapaz branco, por volta dos 20 anos, de cabelos compridos nos ombros, roupas caras, brincos e tênis importado. Ia até o Pelourinho de carro. Era o “rei”. Uma personagem típica do “Proibido Proibir” seria um rapaz negro, por volta dos 18 anos, de bermuda jeans com cintura baixíssima, de tênis “Nike” preto (provavelmente falsificado), cabelos rentes, bonés e correntes no pescoço, este rapaz era capaz de ter uma identidade real ou simulada com a violência e estava sempre pronto a sexualizar as relações pessoais. Era o “brau”. Por fim, diz Pinho (1998, p. 44) que:

No caso das territorializações que apresentei, a música está sendo, por um lado, entendida como um sinalizador cultural, uma senha de identidade; por outro, como um elemento ativo que participa da elaboração do mapa cultural do Pelourinho. Essa música pode ser transnacional ou hiper-local. Ao mesmo tempo que é produto de toda uma série de fatores externos ao con-

texto de sua audição, ela é produtora de determinadas ambiências, tanto em um sentido concreto – pensemos nas boates que existem no Pelourinho – como no sentido de produzirem uma espécie de “trilha sonora” para uma comunidade interpretativa – pensemos no Bar Cultural, onde o rock é o índice de adesão aos valores partilhados.

Quanto às minhas próprias notas etnográficas na cidade de Salvador, venho observando e refletindo sobre relações sociais associadas à dança e música negra. Primeiro estudei cultura juvenil e relações raciais entre músicos da banda *Timbalada*, os timbaleiros (LIMA, 1997). Em seguida, discuti cultura juvenil, raça e gênero através do estudo da experiência do samba (na forma pagode) na Bahia e observei pagodeiros (ALVES, 2003). Em ambos os trabalhos, faço um recorte que inclui jovens dos 18 aos 25 anos de idade, mais ou menos escolarizados, bastante sexualizados e ansiosos consumidores; estes jovens não só consomem tanto quanto produzem música e danças. Através da música rearticulam um discurso sobre o mito da democracia racial, sobre a Bahia como reserva de autenticidade cultural no Brasil, mobilizam consciência racial atrelada a uma consciência corporal e conferem à música negra valor simbólico, mas também econômico (DANTAS, 1994).

A dimensão racialista da música repõe, por um lado, para os jovens negros, a ideia da música percussiva como prática cultural “naturalmente” negra. Na medida em que, nos últimos trinta anos, a música projetou uma imagem estereotipada, mas positivada da Bahia, legitimou comportamentos bastante estigmatizados no passado recente, se tornou um lazer da moda, um canal de mobilidade social que dispensa a escola e o trabalho formal, atraiu muito mais os jovens e reforçou a ideia de que negros têm uma “veia natural para a

música”. Entretanto, se cresceu o número de músicos profissionais ou semiprofissionais na Bahia, poucos têm conseguido construir uma carreira sólida e menos ainda têm o controle da circulação do que produzem. Ou seja, os agentes das gravadoras, os maiores produtores de bandas e artistas, os donos dos grandes blocos carnavalescos não são estes músicos e não são jovens negros (OLIVEIRA, 2001).

Por outro lado, muitos daqueles que ouvem, dançam e produzem esta música são amigos, parentes de outros músicos ou foram socializados em bairros periféricos onde muitas vezes há um terreiro de candomblé, um bloco carnavalesco, um grupo de samba onde se aprende a tocar e dançar. O terreiro, o bloco ou o grupo de samba, para além de seu caráter institucional, diversifica suas funções e significado, permitindo a jovens que pouco circulam pela cidade - por escolha, falta de dinheiro ou fidelidade ao território a que pertence - o encontro, a acomodação de papéis de gênero, a construção de amizades, o aprender a tocar, a dançar, o compartilhamento de sentido para a música e as danças associadas e a elaboração de cultura juvenil.

Através de minha inserção etnográfica, distingo três grupos de locação e geracionais em que se elabora cultura juvenil: o primeiro pode ser representado pelo bloco afro-carnavalesco *Ilê Aiyê*, surgido em 1974, e está basicamente orientado pelo discurso da *marca negra*, ou seja, pela valorização da fenotípia mais negroide, pela ideia de África como ideologia e mito (CUNHA, 1986). Este bloco forma músicos que tocam na banda *Aiyê*; o segundo pode ser representado pelo Grupo Cultural *Olodum*, surgido em 1979, e está basicamente orientado pelo discurso da *origem negra*, ou seja, pelo comprometimento político com a afirmação étnica e racial dos negros, o que significa relativizar a realidade fenotípica da negritude e propor uma redefinição da nação brasileira a partir deste lugar. Este bloco tam-

bém forma músicos que tocam na banda do *Olodum*; o terceiro pode ser representado pela banda *Timbalada*, surgida em 1992, e está basicamente orientado pela noção de *pessoa do indivíduo*,<sup>1</sup> ou seja, quando se mitifica a força de laços comunitários, a autoridade dos antigos transmissores de conhecimento, mas se evita a essencialização de identidades e a crítica racial, apostando em respostas geradas por indivíduos emocionalmente autônomos e capazes de escolher de forma independente o seu destino num mercado musical globalizado, rentável para poucos e reificador da personalidade negra como plena de estímulos primitivos. A *Timbalada* vem formando músicos que fazem muitos *shows*, viajam bastante, gravam discos e tocam no bloco carnavalesco, como o mesmo nome da banda.

Seguindo Sirinelli (1996), diria que estes grupos geracionais se autorrepresentaram e foram proclamados como tais pela mídia, por pesquisadores e um em relação ao outro; manipulam sentidos que não foram forjados no período que separa os dois limites da faixa etária que arbitrei acima; são objeto *de*, mas também têm forjado estruturas socioeconômicas. São formados por interlocutores que transitam de um grupo geracional a outro, às vezes, tocando de graça na banda *Aiyê*, do *Ilê Aiyê*, na banda do *Olodum* ou na *Timbalada*. Outras vezes como músicos remunerados, o que permite agregar à ideia de juventude negra não apenas valor simbólico (ser baiano, ser da banda do *Ilê Aiyê*, do *Olodum*, da *Timbalada*), mas material também (tênis importados, celulares, roupas coloridas e caras, colares, mulheres brancas). Para este tipo de trânsito, é fundamental ser um homem heterossexual e saber usar o próprio corpo como linguagem, mecanismo de assimilação, sedução do outro e, muito importante, como mercadoria.

---

1 Sobre o uso da noção de *pessoa do indivíduo* ver terceiro artigo desta obra.

Mais recentemente (ALVES, 2003), observei e estudei, em vários bairros periféricos da cidade de Salvador, o que se chamava de “ensaios de pagode” ou “pagodes”, uma variação baiana do samba. Nestes ensaios, a moda do vestuário e acessórios, as danças, a manipulação do corpo, o discurso sobre a raça e a baianidade eram indicativos de uma “nova etnicidade”, baseada em marcas identitárias globalizadas e comodificadas, mas eram também indicativos de autoconhecimento e sentimentos étnicos e raciais, compartilhados através da compreensão e reprodução de imagens e representações de si racializadas, de um discurso sobre a violência racial e de uma sexualidade que elaborava discurso sobre o feminino e, de modo particular, sobre o masculino.

Ensaios de pagode eram, por definição, territórios de performance da raça, do gênero e da sexualidade negra. A atitude performativa de “meninas” e rapazes se caracterizava por uma aparente informalidade no palco e na plateia, ao mesmo tempo em que demarcava territórios daqueles que permaneciam no palco, de rapazes heterossexuais, de rapazes homossexuais, de “meninas” e daqueles que apenas observavam na plateia. A aparente informalidade se manifestava no vestuário quase sempre mínimo, ou se não mínimo, confortável, com poucos acessórios; na interação pela dança e olhares quase sem palavras. Essa aparente informalidade, entretanto, se diluía uma vez que todos estavam sempre muito preocupados com a aparência. Com a exibição de músculos, no caso dos rapazes, com a exibição ou delineamento de certas partes do corpo, tais como pernas, quadris, cintura, umbigo e colo, no caso das “meninas”, ou com a exibição de complexas coreografias e do uso do cabelo, nos casos dos “viados” e dos rapazes heterossexuais que, em grupos, dançavam exaustivamente. Estes últimos, “viados” e rapazes heterossexuais exí-

mios dançarinos, eram minuciosos também na escolha dos tecidos e cores de roupas e acessórios em voga. Muito vaidosos, delineavam as sobancelhas, pintavam e usavam fixadores de penteados nos cabelos. Além disso, essa informalidade se desfazia também quando os *performers* masculinos e heterossexuais, do palco, se dirigiam ao público, em especial às garotas, “quebrando tudo” ou com bordões conhecidos, ensaiados e reincidentes em apresentações de diferentes bandas de pagode: “quem gostou bate palmas!” “cadê a galera torcedora do Bahia?” “e do Vitória?” “quero ouvir o grito das gatinhas...” “quero ouvir o grito dos homens...”, “quem for viado, levante a mão!”.

Assim como em outras músicas afrodiáspóricas, também no pagode baiano, os homens, mais os hétero do que os homossexuais, permaneciam no centro. No caso do pagode baiano, ocorria uma mobilidade de gênero de pagodeiros, através de uma “simultaneidade discursiva” (HENDERSON, 1994), quando diferença e identidade de gênero se relacionavam à diferença e identidade racial. Ou seja, a mobilidade de gênero e sexualidade realizada pelo masculino, através das performances, era suportada pelo feminino que absorvia – através da performance que seria normalmente associada às mulheres – homens negros, hétero e homossexuais, pobres, subescolarizados e subempregados. Deste modo, no pagode baiano, a masculinidade de jovens negros e pobres desarticulava certezas sobre o macho, porém reacomodava ideias sobre a raça, sobre o corpo negro, elaboradas pelo branco.

Se a linguagem do corpo desempenha um papel crucial na construção do gênero no Brasil, para os negros, o papel desta linguagem é sobredeterminado em relação aos brancos, quando se trata de compreender e elaborar a si mesmos. Normalmente, o homem jovem, negro, pagodeiro, heterossexual não possuía trabalho formal,

tinha baixo poder de consumo, baixo nível de escolaridade e compensava a dificuldade de acesso às mulheres através do consumo do corpo ou contiguidade identitária ao “viado”, o que determinava, por um lado, sua emasculação em relação ao homem branco. Por outro lado, projetado e autoelaborado como falo animal, insertor e devorador, voltava hípervirilizado em relação ao mesmo homem branco. Estas ideias se manifestavam não somente em construções simbólicas e/ou discursivas, em papéis e categorias sexuais, em letras de canções, mas também em performances conformadas através de hábitos de postura, movimentos corporais e vestuário.

Enfim, embora os ensaios de pagode em Salvador não fossem territórios exclusivos de rapazes heterossexuais, era um evento etnomusicológico bastante determinado por um ponto de vista masculino e heterossexual. A ênfase crítica no masculino heterossexual permitia pensar sobre a raça, através daquele que contextualmente era hegemônico, ou pensar sobre o poder do masculino, quando este era enfraquecido pelas vicissitudes da representação da raça. Permitia também constatar como a ironia, a ambiguidade sexual do pagodeiro heterossexual lhe autorizava a “ter um pouco de viadagem”, desde que atualizasse um modelo hegemônico de masculinidade negra pela ritualização da violência, pelo sexismo, pela homofobia e pela dedicação ao falo.

Neste sentido, acredito que pouco importa ou pouco interessa ao perfil de jovens negros que observei, elaborar e compartilhar uma ideia de juventude em relação ao que falta para a plena integração na sociedade civil organizada e em suas estruturas sociais hegemônicas. Ou seja, o trabalho, a escola, a recusa da violência e do crime são projetos alheios e só parcialmente assimilados. É mais eficaz, neste caso, elaborar e compartilhar uma ideia de juventude que, ao em

vez de articulada em torno da falta de sentido, se articula em torno de sentidos nativos que aparecem como excessos etnográficos. Ou seja, é o corpo negro representado como tal na música que importa e muito interessa. É este corpo que ao tocar e dançar articula linguagem, põe e repõe estes jovens sujeitos em grupos de locação e geracionais relativos e reflexivos.

Em outras palavras, quero dizer que se a música para os negros, em geral e para a juventude negra, em particular – através de mimetismo, uso dialógico do corpo, reatualização de memória oral – promove conexões virtuais e alternativas com tradicionais territórios negros, com culturas negras várias, aponta para um pertencimento juvenil afrodiaspórico, remete também a um mundo juvenil negro perverso e racializado desde um longínquo estado. Deste modo, funkeiros, timbaleiros e pagodeiros, enquanto jovens, são, no meio musical racializado, objeto de uma ideologia do erótico. Esta ideologia permite a busca no corpo do prazer sexual, a expansão da construção do desejo para além do que é visto como pecado e luxúria, a construção de uma cultura juvenil irreverente e sedutora. Entretanto, atrelada a estruturas de poder do gênero e da raça, legitima o corpo negro como mercadoria, torna-o um bem alternativo à ordem sexual para aqueles que podem pagar pela transgressão das proibições. O timbaleiro sensual, autoconsciente e assimilacionista, o pagodeiro “mau”, “safado”, “sexualmente potente”, o funkeiro sensual e racialmente difuso, “num equilíbrio impossível”, se tornam uma juventude que carrega a Bahia em suas cabeças (MOURA, 1996), mas também em suas genitálias.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Arivaldo de Lima. **A experiência do samba na Bahia:** práticas corporais, raça e masculinidade. 2003. 255 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social)– Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.
- AMORIM, Lara Santos de. **Cenas de uma revolta urbana:** movimento hip hop na periferia de Brasília. 1997. 122 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)– Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1997.
- BLACKING, John. Music, culture and experience. In: BYRON, Reginald. **Music, culture & experience:** selected papers of Jonh Blacking. Chicago: University of Chicago, 1992. p. 223-242.
- BOURDIEU, Pierre. Condição de classe e posição de classe. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas.** São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 3-25.
- CASTRO, Nadya Araujo; BARRETO, Vanda Sá (Org.). **Trabalho e desigualdades raciais:** negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador. São Paulo: Annablume; Salvador: A Cor da Bahia, 1998.
- CECCHETTO, Fátima. As galeras *funk* cariocas: entre o lúdico e o violento. In: VIANNA, Hermano (Org.). **Galeras cariocas:** territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997. p. 95-118.
- CERTEAU, Michel de. Etnografia: a oralidade ou o espaço do outro: Léry. In: CERTEAU, Michel de. **A escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1989. p. 211-242.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. **Antropologia do Brasil**. São Paulo: Brasiliense; EDUSP, 1986. p. 97-108.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. **Corações rastafari**: lazer, Política e Religião em Salvador. 1991. 327 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)– Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

DANTAS, Marcelo. **Olodum**: de bloco afro a holding cultural. Salvador: Grupo Cultural Olodum; Casa de Jorge Amado, 1994.

DURHAM, Eunice Ribeiro. A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In: CARDOSO, Ruth (Org.). **A aventura antropológica**: teoria e pesquisa. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 17-37.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Chic show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes black paulistanos**. 2000. 192 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

GILROY, Paul. **The black Atlantic**: modernity and double consciousness. Cambridge: Harvard University, 1993.

GODI, Antonio Jorge Victor dos Santos. Reggae and samba-reggae in Bahia: a case of long-distance belonging. In: PERRONE, Charles; DUNN, Christopher (Ed.). **Brazilian popular music & globalization**. Gainesville: University of Florida, 2001. p. 207-219.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: FUSP; Ed. 34, 1999.

HENDERSON, Mae Gwendolyn. Speaking in Tongues: dialogics, dialects, and the black woman writer's literary tradition. In: SCHOR, Naomi; WEED, Elizabeth (Ed.). **The essential difference**: Bloomington and Indianapolis: Indiana University, 1994. p. 144-166.

HERSCHMANN, Micael (Org.). **Abalando os anos 90**: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LIMA, Ari. O fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles (Org.). **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.BA/UFBA, 1997, p. 161-180.

LIMA, Ari. O samba que não é carioca nem baiano. **Interseções: revista de estudos interdisciplinares**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 65-84, 2000.

MOURA, Milton. Produtora, mercadora, mercadoria: uma cidade para o carnaval? In: FISCHER, Tânia (Org.). **O carnaval baiano**: negócios e oportunidades. Brasília, DF: Edições SEBRAE, 1996. p. 59-71.

OLIVEIRA, Sirleide Aparecida. **O pagode em Salvador**: produção e consumo nos anos noventa. 2001. 106 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

PINHO, Osmundo de Araujo. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. **Revista**

**Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 13, n. 36, p. 109-120, 1998.

PINHO, Osmundo de Araujo. Alternativos e pagodeiros: notas etnográficas sobre territorialidade e relações raciais no Centro Histórico de Salvador. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 35-48, dez. 1998.

QUEIROZ, Delcele Mascarenhas. Desigualdades raciais no ensino superior: a cor na UFBA. In: **EDUCAÇÃO, racismo e anti-racismo**. Salvador: Programa a Cor da Bahia; Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da FFCH/UFBA, 2000. p. 11-44. (Novos Toques, n. 4).

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corruptio, 1981.

SANSONE, Livio. *Funk* baiano: uma versão local de um fenômeno global? In: SANSONE, Livio; TELES, Jocélio (Org.). **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da Música Baiana**. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa a cor da Bahia; Projeto S.A.M.BA da UFBA, 1997. p. 219-240.

SANSONE, Livio. Pai preto, filho negro: trabalho, cor e diferenças de geração. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro n. 29, p. 65-84, 1993.

SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org.). **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.BA da UFBA, 1997.

SILVA, Carlos B. Rodrigues. **Da terra das primaveras à ilha do amor: reggae, lazer e identidade cultural**. São Luís: EDUFMA, 1995.

SILVA, Suylan Midlej e. O lúdico e o étnico no *funk* do *Black* Bahia. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles (Org.). **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.BA da UFBA, 1997. p. 201-217.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 1996. p. 131-137.

VIANNA, Hermano (Org.) **Galerias cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VIEIRA FILHO, Rafael Rodrigues. Folgedos negros no carnaval de Salvador (1880-1930). In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles (Org.). **Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana**. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa A Cor da Bahia; Projeto S.A.M.BA da UFBA, 1997. p. 39-57.

ZALUAR, Alba. Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência. In: VIANNA, Hermano (Org.) **Galerias cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997. p. 17-58.

## TESTEMUNHOS E NARRATIVAS BROWN: sobre música negra e o negro no Brasil<sup>1</sup>

Os anos 1970 são anos emblemáticos para a história da juventude negra brasileira. Naquela época, em grandes cidades como Rio de Janeiro, São Paulo ou Salvador ecoavam a luta pela descolonização de África assim como as palavras de ordem e a mobilização por igualdade racial e direitos civis propagadas por lideranças norte-americanas como Martin Luther King, Malcolm X e Panteras Negras. Do mesmo modo, ecoava a novidade do som e a ousadia comportamental de artistas negros norte-americanos e brasileiros, tais como James Brown, Marvin Gaye, Lyn Collins, The Jackson Five, Bob Marley, Jorge Ben, Gilberto Gil ou Toni Tornado. Foi um período em que os jovens negros urbanos denominavam a si e a outros como *brother*, *black* ou *brown*. Tinham como lema “*Black is beautiful!*” ou “*I am somebody!*” e como hino uma canção chamada “Soul Power”, interpretada pelo mestre James Brown. Época também em que os jovens negros se organizaram coletivamente e retomaram um discurso de questionamento da democracia racial brasileira e o protesto contra o racismo e a discriminação racial.

Já naquela época, duas facções de contestação e afirmação racial se esboçavam nas grandes cidades. De um lado, aqueles que

---

<sup>1</sup> Este artigo foi anteriormente publicado como LIMA, Ari. Testemunhos e narrativas brown: sobre música negra e o negro no Brasil. In: LIMA, Ari; COSTA, Edil. (Org.). **Estudos de crítica cultural**: diálogos e fronteiras. Salvador: Quarteto, 2010. v. 1, p. 11-28.

defendiam a possibilidade de conscientização e crítica racial através da organização política, da enunciação de um discurso verbal, da rejeição dos estereótipos que ao longo da história aprisionaram o negro na pobreza material, o afastaram de espaços de poder e prestígio ou o reafirmaram como objeto sexual, de pavor e riso. Para esta facção, o *black* brasileiro poderia ser mera reprodução de modismos disseminados pelos meios de comunicação e assimilação acrítica de conteúdos impostos pelo imperialismo norte-americano.

De outro lado, estavam os adeptos da versão brasileira do movimento “*Soul Power*” norte-americano. Mas o que era o “*Soul Power*”? O que era o “*Soul Brother*”? Segundo Ulf Hanerz (1973), este foi um movimento que eclodiu nos guetos das grandes cidades americanas, povoados por negros marginalizados da sociedade civil organizada. Argumenta este autor que o termo “soul”, utilizado nos guetos, apontava para uma ‘essência de negritude.’ Esta negritude se referia a um tipo de negro periférico, urbano, familiarizado com a pobreza e com a violência física e simbólica do racismo. Embora os membros do “soul” não fossem particularmente ligados à religião, o vocabulário que utilizavam tinha uma influência deste universo. “Soul” é alma. O termo teria surgido nos círculos da música produzida e consumida por negros norte-americanos das classes baixas. No auge do movimento, existiram rádios exclusivamente dirigidas ao *soul brother*. Hannerz conclui que o estilo “soul” rejeitava uma autocompreensão num nível mais intelectualizado. Do mesmo modo, este estilo evitava a verbalização do que poderia ser o sentimento e a atitude “soul”, preferindo exprimi-los através de recursos retóricos ou pela emoção do gesto da dança ou do canto. Eram recursos de expressão que, ao seu modo, apontavam para a realidade subliminar do racismo, da marginalização social e do orgulho pelo acervo musical herdado e reatualizado constantemente.

Aqui, vou me referir a desdobramentos contemporâneos no Brasil do movimento político de conscientização racial e do “soul”. Farei isto através da citação da obra e da personalidade do músico negro baiano Carlinhos Brown e da obra e da personalidade do músico negro paulista Mano Brown, enunciadas pelos meios de comunicação. Acredito que ambos os autores e obras repercutem debates clássicos como classe e cor,<sup>2</sup> mas também debates que dizem respeito a novos modos de produção simbólica e cultural, a uma lógica do consumismo, à emergência das subjetividades do gênero e do corpo negro, à manifestação de identidades fragmentadas e descentradas que, em diálogo com a cultura de massa e a tradição afro-brasileira, se inserem numa ordem da modernidade contemporânea discutida por diversos pensadores como Butler (1990), Featherstone (1995), Hall (1996), Giddens (1997), Bauman (1998), etc. Não pretendo realizar uma análise exaustiva das obras e das personalidades de Carlinhos Brown ou Mano Brown, de fato, minha abordagem dos mesmos é orientada, direta e indiretamente, pelo interesse nos temas

---

2 Ao falar em “problemas clássicos como classe e cor”, me reporto a autores como Thales de Azevedo (1996), que na década de 1950 realizou estudo sobre relações raciais na Bahia discutindo o que chamou de “elites de cor”, e Florestan Fernandes (1978) que na década de 60 realizou um estudo sobre o impacto de uma nova ordem social competitiva nas relações raciais de negros em São Paulo. Para Azevedo, a sociedade baiana acomodava duas ordens distintas de diferenciações, uma baseada em grupos de prestígio (cor) e outra baseada em distinções econômicas (classe). A articulação destas duas dimensões emprestaria caráter estrutural às diferenciações de cor, era um componente da estrutura social. Salvador, capital do Estado da Bahia, com uma sociedade de *status* (grupos de prestígio herdados do colonialismo escravista), assimilaria o ideal de uma sociedade de classes, sendo que a cor como indicadora do *status* permanecia como chave para esta passagem. Fernandes, fortemente influenciado pelo contexto socioeconômico paulista, acreditava que as transformações econômicas intrínsecas ao modo capitalista, fatalmente aboliriam os resíduos do período escravista, as raças, e fariam emergir sujeitos sociais novos, adequados ao momento histórico, às classes sociais. Assim, o problema classe e cor, embora não seja novidade, ainda polemiza o debate em torno da diferença “o negro no Brasil”, da constituição de uma identidade nacional e é um complexificador fundamental na reflexão sobre a ordem moderna nacional.

relações raciais, negro e cultura negra e pelo pensamento dos autores citados ao longo do trabalho.

Carlinhos e Mano Brown testemunham em seus próprios nomes artísticos a herança do movimento “soul”, assim como testemunham desequilibradamente em suas canções e em suas falas públicas, a herança do ativismo negro. Um traz como referência territorial a cidade emblema de tradição, Salvador. O outro, a cidade emblema de modernidade, São Paulo. Salvador *ou* São Paulo, Salvador *e* São Paulo apontam em ambos para tensionados vínculos, seja com a tradição, seja com a modernidade da cultura negra no Brasil.

A propósito, Giddens (1997) afirma que a modernidade sempre se apresentou em oposição à tradição, embora durante a maior parte da sua história tenha se configurado através da reconstrução e dissolução da tradição. Diz Giddens (1997) que repetição, coesão social ou constrangimento da individualidade são ideias diretamente associadas à tradição. Isto não quer dizer que este autor desconsidere o fato de que as tradições mudam. Entretanto, assevera que as tradições têm um caráter orgânico, uma integridade e continuidade persistentes mais fundamentais do que o tempo de existência para a sua definição.

Se no mundo tradicional existe uma fala ritual da qual não faz sentido discordar, no mundo moderno a mesma é dissolvida pela instauração da dissensão. Isto porque na modernidade os “guardiões” não são os únicos autorizados a falar, quem ocupa este lugar agora são também os “especialistas” sustentados no pensamento racional, no ceticismo metódico, na ciência e no fazer artístico. Giddens, ao mesmo tempo em que concorda com a complexidade e indefinição da modernidade contemporânea, acredita que na perspectiva de refazermos elos, ao invés de herdá-los do passado, temos a promessa de grandes recompensas. Mas quais recompensas? A quem

preferencialmente serão dirigidas? Quem, diante das mesmas, terá as melhores oportunidades para tomar decisões, realizar escolhas, definir projetos que, como o próprio autor reconhece, implicam relações de poder?

Bauman (1998), numa análise pessimista, porém contundente, acredita que na era em que vivemos ‘há pouco espaço para a vida como um projeto, para um planejamento de longo prazo e esperanças de longo alcance’, uma vez que o Estado do bem-estar se deteriora cada vez mais. Registra-se avassalador aumento de delitos penais, da população carcerária, de gastos públicos com a repressão policial; e os indivíduos podem ser categorizados de acordo com suas possibilidades de consumo.

Em um plano local, temos os Browns aqui citados, imersos numa ordem socioeconômica e cultural em que a “periferia” de onde são originários é e sempre foi marginal, formada por um segmento social que não foi programaticamente integrado pelo Estado do bem-estar ou beneficiado por uma sociedade de competição livre, baseada na estruturação em termos de classe, quer dizer com mobilidade, em oposição à sociedade de castas raciais. Este segmento permaneceu simultaneamente “classe de perigosos” e “classe de criminosos”, regulado pelos códigos policiais, preterido nas ofertas de emprego pleno, semialfabetizado e incapaz, historicamente, de acompanhar a expansão de consumo material e simbólico do Ocidente capitalista.<sup>3</sup> Neste contexto, incorporada pela lógica do consumo, a representação étnica e racial, por um lado, domesticada, é a chave para o aplauso, a fama, a felicidade ou mesmo a dignidade humana individualizada e deslocada, de uma tradição afro-brasileira fundada na repetição e no constrangimento à individualização. De fato, esta

---

3 Ver: FERNANDES, 1978; AZEVEDO, 1996; CASTRO; GUIMARÃES, 1994.

representação significa a fragilização de fronteiras de identidade, a redefinição, étnica e racial, de “*consumidores falhos* ou insatisfatórios, cujos meios não estão à altura dos desejos” ou evidenciam a recusa da oportunidade de vencer enquanto participam do jogo de acordo com as regras oficiais (BAUMAN, 1998, p. 57).

Isolados em guetos, incriminados e destinados a exorcização dos “demônios interiores” dos consumidores legitimados, contrariando o que a crítica profunda, mas desesperada, de Bauman, aponta; sujeitos como Carlinhos ou Mano Brown acabam por produzir sentido cultural e simbólico que ultrapassa os guetos e destinos aos quais foram subordinados. Porém, parafraseando Spivak (1994), até onde pode um subalterno falar? Qual o nível de independência desta fala? A que remete no âmbito da modernidade? O que inscrevem ou silenciam suas respectivas falas? Estas implicam alguma contrafação ao sistema político e simbólico dominante? Até que ponto ambos os Browns não acabam por legitimar identidades roteirizadas e subalternas onde o étnico e o racial continuam sendo um acidente histórico, político e geográfico silenciado no discurso hegemônico? Qual a identidade dos Browns e de suas músicas no autoproclamado paraíso racial?

## **Modernos herdeiros de James Brown**

O Brasil não é só  
Verde,  
Anil e Amarelo  
O Brasil também é  
Cor de Rosa e Carvão  
Patrimônio de Antônio

Anônimo Nômade

Homem que rompe Adão com facão...

(Trecho da canção *Seo Zé* de Marisa Monte; Nando Reis; Carlinhos Brown, 1996)

Sobre o artista Carlinhos Brown, sabemos que ele coordena o projeto musical de uma banda – *Timbalada* –, que faz intervenções sociais em sua comunidade de origem, que toca e canta pelo Brasil e pelo mundo. Seu trabalho individual é cortejado pela mídia e formadores de opinião.<sup>1</sup> As opiniões de Carlinhos Brown sobre a música negra, sobre sua condição de sujeito negro de origem marginal, sobre política e relações raciais ou sobre diferença racial e cultural no Brasil evidenciam, em várias ocasiões, sua incompreensão de que estas questões compartilham sentido com uma ordem de poder e posições estruturais de dominação e subordinação<sup>2</sup> vigentes. Em várias ocasiões, fala como se estas questões dissessem respeito unicamente a experiências individuais ou como se estivessem na ordem do bem,

---

1 Ver ALVES, 1995.

2 Sobre a música, num depoimento mais rebelde, quando parecia ser menos domesticado, Carlinhos Brown falou : “Somos acústicos. Agora o que eu posso fazer se o sistema é esse? A gente não tem a condição de falar nossas coisas, aí fica étnico, aí fica ‘world music’ mesmo, aí fica pobre, eles estão interessados que tenha a cara desdentada, que quando você ouve a música apareça os dentes falhados e pareça fome. É isso que nego quer. Nós temos que sair disso” (ROSA, 1993, p. 1). Já na revista Raça (PESTANA, 1998, p. 93) disse: “A música para mim é uma real comunicação com os encantados. O músico é um médium [...]. A música brasileira é internacional por si e não porque busque isso pretensiosamente”. Sobre política (p. 94): “Nós só votamos em Fernando Henrique por causa de ACM. Se ele disser agora vote em Lula, a Bahia inteira vota [...]. O Brasil neste momento não é nem direita nem esquerda.” Sobre relações raciais afirmou Araújo (1998, p. 41): “Não existe preconceito no Brasil. Os Racionais MC’s mostram o que acontece em São Paulo, assim como o Ilê (Ilê Aiyê foi o primeiro e mais importante bloco afro-carnavalesco da Bahia crítico à discriminação racial) retrata a Bahia”. Sobre diferença cultural afirma: “Estou num lugar em que minhas línguas (africanas) foram colocadas como dialetos e, de um certo modo, eu as perdi. Mas intuitivamente não perdi o som, que foi passado de pai para filho. Hoje, respeitar a história do Brasil é respeitar o candomblé” (p. 93).

do amor e fraternidade neutros e intuitivos correspondentes, em princípio, a toda a raça humana.<sup>3</sup>

Em 1993, quando sua carreira começava a deslanchar, Carlinhos Brown, foi capaz de reconhecer um limite político para representação de sua música. Hoje, com a experiência do músico moderno, descentrado, que estabelece contato com audiências e artistas das mais variadas tendências musicais no Brasil e no mundo, pressionado pelo modelo de representação da “supremacia branca”, Carlinhos Brown tornou-se étnico, *world music*. Quem observa toda a espetacularidade de suas exibições na mídia nacional, sua fala baseada num “descontrole controlado da emoção”,<sup>4</sup> constata que ele expandiu sua música, mas restringiu seu passado, seu futuro, sua materialidade afetiva negra cristalizada em referências locais. Sua corporalidade cênica foi domesticada. Num movimento refluxo, teve seu poder subversivo e desconstrutivo transformado em outro tangível, presentificado e controlado. Também se Carlinhos Brown reconhece uma diferença cultural, ele não a reivindica como propriedade individual ou de um segmento social particular: coloca-a como dádiva universalista, fundada no mito de uma democracia racial.

---

3 Charles Taylor (1998), no livro *As Fontes do Self - A Construção da Identidade Moderna*, promete examinar o que chama de a “identidade moderna” rastreando as concepções modernas do que é ser um agente humano, uma pessoa ou um *self*. Na opinião do autor, só é possível chegar a esta compreensão atentando para o modo de evolução das nossas representações do bem. É assim que Taylor lembra que agora, além de sermos todos criaturas de Deus, somos todos universalistas em termos de respeito à vida e à integridade de toda a raça humana; reivindicamos a liberdade do autodesenvolvimento; condenamos qualquer tipo de sofrimento; atribuímos produtividade à vida familiar; compartilhamos uma gama de questões relacionadas à dignidade. Estas seriam noções ontológicas, intuitivas e aparentemente neutras, sustentadoras de uma ideia central da civilização moderna que é a afirmação da vida cotidiana. Por outro lado, aponta também Taylor, a articulação destas noções na modernidade se faz de modo cada vez mais complexo. De fato, cotidianamente, elas não são articuladas da mesma forma, geram muitas vezes adesão hesitante e não são compartilhadas por todos.

4 Ver FEATHERSTONE, 1995.

De alguma maneira, entretanto, Carlinhos Brown registra uma nova descontinuidade da música negra produzida na Bahia, quando, então, o improviso, a repetição, a autorreflexividade, a simultaneidade de narrativas, a citação da tradição e a racionalidade convivem em um homem autodenominado poeta do concreto, sustentador alegórico de semelhanças subterrâneas – a história do Candéal Pequeno,<sup>5</sup> onde nasceu e foi criado, do carnaval baiano, da música baiana, sua história pessoal sem palavra e sem discurso, o argumento daquele que “não sabe falar” ou “não consegue ler legal.”<sup>6</sup>

Carlinhos Brown dialoga com a tradição musical de antigos mestres que sempre cita e do Candomblé baiano, assumindo a posição, ora de um “guardião” em busca de uma “verdade” com a qual perdeu a conexão, ora de um “especialista” interessado em se projetar para o espaço público da música. Ele deglute o funk, o rap, o rastafári, o afro, o brega, o rock, o político e o estético, o vulgar e o culto. Ao recuperar informações através de sua memória musical e reciclá-las em fluxos midiáticos, transforma suas aparições em fenômenos adequados à lógica dos meios de comunicação. Isto contribui para garantir sua permanência, mas proporciona a fragmentação, a espetacularização e a *primitivização* de um som percussivo pleno de conteúdos extramusicais e da Bahia reificada como mito de originalidade negra, celebrada como diferença cultural vertiginosamente rítmica e exótica, orientada para o consumo.<sup>7</sup>

---

5 Nas entrevistas, depoimentos e canções de Carlinhos Brown, o Candéal Pequeno e seus personagens são sempre citados. O Candéal é uma localidade pobre, mal urbanizada, encravada num bairro de classe média em Salvador, formada por negros e mestiços - muitos migrantes do Recôncavo baiano -, semialfabetizados, fora do mercado formal de trabalho. Foi neste lugar que Carlinhos Brown nasceu e foi iniciado na música, através de um velho percussionista chamado por ele de Mestre Pintado do Bongô. (ver ALVES, 1995).

6 Ver ALVES, 1995.

7 Ver PINHO, 1998; FEATHERSTONE, 1995.

Aqui estou mais um dia  
Sob o olhar sanguinário do vigia  
Você não sabe como é caminhar  
Com a cabeça na mira de uma HK  
Metralhadora alemã ou de Israel  
Estraçalha ladrão que nem papel  
Na muralha em pé  
Mas um cidadão José  
Servindo o Estado  
Um PM bom  
Passa fome metido a Charles Bronson  
Ele sabe o que eu desejo  
Sabe o que eu penso

Trecho da canção *Diário de um detento*.<sup>8</sup>  
(composição de Jocenir e Mano Brown, 1997).

Mano Brown é avesso a caminhos que ratifiquem a “supremacia branca” e a submissão ao *status quo*. Líder do *Racionais MC’s*, grupo de *rap* com um nome sintomático e o mais importante, crítico e aclamado no Brasil, construiu uma carreira desvinculada dos circuitos tradicionais da indústria da música. Ou seja, não é contratado por nenhuma grande gravadora, não é massivamente divulgado em estações de rádio, redes de TV ou impressos e concebeu uma distribuição dos trabalhos produzidos através de uma rede de comunicação, interna ao próprio movimento *Hip Hop* do Brasil. A mídia nacional, diante de um fenômeno de mercado inquestionável, assente ao talento de Mano Brown, ao mesmo tempo em que desconfia e reclama da hostilidade e indiferença do *rapper* ao seu poder, de

---

8 Trecho da canção *Diário de um detento* da banda Racionais MC’s.

modo que age como se não entendesse onde Mano Brown pretende chegar<sup>9</sup>. Ou seja, age como se não fizesse sentido sua atitude de revolta e ira contra o *status quo* no Brasil.

Ao contrário de Carlinhos Brown, Mano Brown não elabora um discurso sobre o sentido da música em si mesma. Suas canções, musicalmente, menos sofisticadas que aquelas de Carlinhos Brown, no que diz respeito à composição melódica e arranjo instrumental, são narrativas polifônicas nas quais, além da musicalidade gerada por sintetizador eletrônico, pelo *sampler* e *scratch*,<sup>10</sup> aparece a voz de um vocalista e diálogos entre os integrantes do grupo. A palavra

---

9 A revista *Época*, na matéria “O Rap sai do gueto” (RODRIGUES; RENNÓ, 1998) diz sobre os Racionais MC’s que “o discurso radical do grupo está tendo um efeito inesperado. Mesmo falando mal dos “pleiba” (como se referem aos *playboys* e ‘mauricinhos’), são eles que estão impulsionando as vendas de CDs e chamando a atenção para um movimento que, até recentemente, vivia confinado à periferia, à margem da divulgação. São quase dez anos na batalha por um lugar ao sol. Ou à sombra, como eles preferem”. Ao contrário, a revista *Showbiz*, que já chamou Carlinhos Brown de “o gênio da raça”, na matéria “O novo bloco do Brasil” (ARAÚJO, 1998, p. 37; 38) apresenta Carlinhos Brown como o representante de “uma nova geração da música popular *nacional* (grifo nosso). [...] Carlinhos Brown não é unanimidade. Críticos implicam com o estranho idioma que aparece em algumas de suas canções. Roqueiros radicais não suportam a batucada - muitas vezes em instrumentos inventados por ele mesmo - e o jeito feliz, a brasilidade verborragicamente expressa em frases com um quê de delirantes” (grifo nosso).

10 *Sampler* e *scratch* são duas técnicas da música rap criadas por músicos negros jamaicanos radicados nos Estados Unidos. Com o *sampler*, os músicos sugam trechos melódicos, rítmicos ou de voz, de outras canções. Os Racionais MC’s, por exemplo, sampleiam falas e ruídos de TV, trechos de canções cantadas em rádio, ruídos de carros e armas. Com o *scratch*, usam a agulha do toca-discos como um instrumento musical, arranhando o vinil em sentido anti-horário.

falada é o símbolo dominante<sup>11</sup> na música de Mano Brown. Não é por acaso que a imprensa fala ou pergunta sobre “seus versos”, “suas reportagens”, “seus textos grandes”, “suas letras quilométricas e panfletárias”. Mano Brown (1998, p. 18) responde:

*É a minha verdade, né, mano? É a minha verdade, cada um tem a sua, é do jeito que eu me enxergo. Se você pegar um cara da mesma quebrada que eu, o cara pode estar num outro sistema e ver as coisas de outra maneira. De um jeito mais alegre ou até mais pessimista do que o meu. Tem cara que fala que eu sou pessimista, que a música não aponta uma saída positiva para as coisas. Fala que a música é negativa. Já teve até gente dizendo que a música é suicida, mano.*

Se a imprensa, diretamente ou através de formadores de opinião, argumenta sobre uma restrita musicalidade das composições de Mano Brown, sobre sua escassez sensória, também separa o verbal do musical, pouco atenta à combinação que operadores verbais, modelos sonoros, efeitos linguísticos e ritmo estabelecem neste caso. As respostas de Mano Brown revelam uma compreensão totalitária da música, quando letra e música não pretendem se separar. Ao contrário, letra e música se completam num esquema de composição que privilegia a palavra falada. Deste modo, a palavra vem represen-

---

11 Quando falo em “símbolo dominante”, estou me reportando a Victor Turner (1967) no estudo que fez sobre o sentido do ritual entre os Ndembu de Zâmbia da África Ocidental. Turner diz que todo ritual possui uma unidade mínima que retém propriedades num determinado contexto estrutural. Esta unidade é o símbolo - objetos, atividades, relações, eventos, gestos, palavras e unidades espaciais em situação ritual - que representa ou convoca algo pela posse de qualidades análogas ou pela associação de fato ou em pensamento. A estrutura e propriedade dos rituais simbólicos podem ser inferidas primeiro, por formas externas e características observáveis; segundo, pelas interpretações oferecidas por especialistas e leigos; terceiro, pelos contextos significantes trabalhados pelo antropólogo. Em todo ritual existe um símbolo dominante que não é visto meramente como um meio de atingir os objetivos do ritual, mas se refere a valores que são postos como fins em si mesmo, ou seja, axiomáticos valores que se referem aos vínculos ancestrais e a valores da organização social conferindo ordem, unidade e continuidade à vida social do grupo em questão.

tar e legitimizar experiências subalternas e comungadas de pobreza material e violência simbólica, desigualdade econômica e violência racial “faladas” quase sempre por um discurso hegemônico. Isso fica mais evidente se anotamos o invulgar vocabulário das letras de Mano Brown, incompreensível para a mídia, para “mauricinhos” e “patricinhas”, mas compartilhado pela juventude periférica. A propósito, numa entrevista concedida a revista Caros Amigos Especial, Mano Brown (1998, p.18) diz:

*Os caras da nossa cor, da nossa origem, falando gíria em cima de um som que é o mais discriminado de todos, o rap, e falando o que falam, irrita. Irrita porque é um barato que eles não esperavam: ‘Como é que nós deixamos acontecer isso?’ [...] Eles vão trazer mais gente com eles, isso vai dar liberdade pra preso falar, pra favelado falar... e os favelados não podem falar! É uma coisa que sempre esteve dentro do controle do poder mesmo. O pobre não fala, pobre cumpre lei. O pobre não toma, ele pede, se humilha. E o rap não pede nada. O rap vai falando, falando um montão.*

Mas se Carlinhos Brown tende a uma reificação da sua ambiguidade cultural e racial, *primitivização* de sua música e de seu corpo, Mano Brown tende a uma essencialização da sua “verdade” cultural e racial. Afinal, a sua voz, autoidentificada como pessoal, é insurgente, mas é a voz de um ícone da cultura de massa. A identidade negra que propaga reverbera muitas vezes como um roteiro da era do consumo, na medida em que esta identidade é uma mercadoria configurada na estética *rap*, através dos cabelos rentes, gorros, blusões de marca folgados, jeans, tênis, correntões e uma postura corporal rígida, séria, que tende para o corpo ideal de que fala Featherstone (1995) – belo, simétrico, superior, percebido à distância - ao contrário de um corpo grotesco – inferior, impuro, desproporcional, imediato, risível, mor-

daz -. Também a consciência racial que reivindica é uma consciência ocidental hegemônica, ou em outras palavras, Mano Brown se refere a uma “coerência”, a uma “continuidade” da “pessoa” que não são lógicos e analíticos aspectos da personalidade, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas.<sup>1</sup>

Enfim, tanto as “letras desconexas” de Carlinhos Brown quanto os “versos” ou “textos grandes” de Mano Brown são destinados à transmissão oral num contexto musical de mercado. A música que produzem, por um lado é simplificação ou ‘enrijecimento étnico’, fluxos e refluxos de conteúdos éticos, estéticos, políticos e culturais;<sup>2</sup> por outro lado, é o resultado de signos compartilhados (BLACKING,1992) através de construções identitárias vivenciadas coletivamente. Assim, a caracterização de suas canções como alegres, tristes, contemplativas, agressivas, sarcásticas etc. é, em alto grau, uma função semântica que restringe o alcance destas duas experiências musicais. O *mood* das mesmas se estabelece pela forma de execução e fruição de *falantes e/ou cantadores* implícitos, explícitos, silenciados ou desejados, por modos melódicos, pela instrumentação, por tempo e estilo musical determinados.<sup>3</sup>

Estes dois sujeitos divergem quando elaboram discursos em relação à questão racial, a suas posições políticas e no que diz respeito ao sentido da música negra. Poderia afirmar que se Carlinhos Brown tende para um discurso universalista, Mano Brown tende para um discurso que enfatiza a diferença racial. Possuem, entretanto, histórias de vida parecidas, provavelmente um ídolo comum, James Brown - nomes parecidos, são astros da música nacional, es-

---

1 Ver SPIVAK, 1994; BUTLER, 1990.

2 Ver GILROY,1994.

3 Ver PERRONE, 1988.

tão imiscuídos num mesmo contexto global e local moderno que define a condição de artista e de negro. Ambos falam localizados de regiões emblemáticas - seja do capital e da modernização, no caso de São Paulo, seja da negritude e da tradição, no caso de Salvador. Ambos também falam para um público jovem, consumidor de símbolos negros globalizados, altamente influenciado pela mídia e pela espetacularização da vida cotidiana. E para ambos a música se oferece como a oportunidade de expressar publicamente interpretações sobre estes contextos (a tradição, a modernidade) e de se posicionarem em relação à questão “o negro no Brasil”. Aliás, a música se tornou uma prática discursiva privilegiada para acomodação destas interpretações visto que pode admitir “uma voz interior” autorreferenciada nos sujeitos falantes, expressar e complementar sentidos espacial e temporalmente localizados, assim como pode dizer respeito a tradições que se querem como estado inicial, embora sejam, muitas vezes, operações engendradas por uma atitude derogatória tipicamente moderna.

Enfim, estes meus ídolos Browns não são **Sex Machine**, mas, ainda assim, são herdeiros de James Brown. Testemunham e narram, como o fez o mestre afro-americano, o caráter paradoxal, a polissemia e a densidade daquela que é a experiência fundamental do negro no mundo moderno, a música.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Arivaldo de Lima. **A estética da pobreza: música, política e Estilo**. 1995. 110 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

ARAÚJO, Bernardo. O novo bloco Brasil. **ShowBizz**, São Paulo, v. 14, n. 11, p. 36-42, nov. 1998.

AZEVEDO, Thales. **As elites de cor numa cidade Brasileira**: um estudo de ascensão social & classes sociais e grupos de prestígio. 2. ed. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia; EDUFBA, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. A moralidade começa em casa: ou o íngreme caminho para a justiça. In: BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 62-90.

BAUMAN, Zygmunt. Os estranhos da era do consumo: do estado de bem-estar à prisão. In: BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 49-61.

BLACKING, John. Music, culture and experience. In: BYRON, Reginald. **Music, culture & experience**: selected papers of John Blacking. Chicago: University of Chicago, 1992. p. 223-242.

BROWN, Mano. Uma conversa com Mano Brown especial. **Caros Amigos**, São Paulo, n. 3, p. 16-19, set. 1998.

BUTLER, Judith. **Gender trouble**: feminism and the Subversion of Identity. London: Routledge, 1990.

CARVALHO, José Jorge. **The multiplicity of black identities in Brazilian Popular Music**. Brasília, DF: Departamento de Antropologia/UnB, 1994. p. 1-41. (Série Antropologia, 163).

CASTRO, Nadya Araujo; GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Desigualdades raciais no mercado e nos locais de trabalho. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 23-60, 1994.

- FEATHERSTONE, Mike. A estetização da vida cotidiana. In: FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995. p. 97-117.
- FEATHERSTONE, Mike. Estilo de vida e cultura de consumo. In: FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995. p. 119-125.
- FEATHERSTONE, Mike. Teorias da cultura de consumo. In: FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e Pós-Modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995. p. 31-47.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Ática, 1978. v. 1.
- GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, Ulrich; GIDDENS, Anthony; LASH, Scott. **Modernização reflexiva**. São Paulo: Unesp, 1997. p. 73-133.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 24, p. 68-75, 1996.
- HANERZ, Ulf. The significance of soul. In: RAINWATER, Lee (Org.). **Soul**. New Jersey: Transaction Books Rutgers University, 1973. p. 15-30.
- MONTE, Marisa; ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos. Seo Zé. Intérpretes: Carlinhos Brown, Marisa Monte. In: Carlinhos Brown. **Alfagamabetizado**. [S.l]: Virgin; Emi Odeon. 1 CD. Faixa 12.

MARCUS, George. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. **Revista de Antropologia**, São Paulo, n. 34, p. 197-221, 1991.

PERRONE, Charles. Literatura de performance e a poesia da canção brasileira. In: PERRONE, Charles. **Letras e letras da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1988. p. 11-23.

PESTANA, Maurício. **Revista Raça**, São Paulo, n. 28, p. 93, dez. 1998.

PINHO, Osmundo Araujo. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 13, n. 36, p. 109-120, 1998.

RODRIGUES, Cinthia; RENNÓ, Carlos. O rap sai do gueto. **Revista Época**, São Paulo, p. 76-81, 10 ago. 1998.

ROSA, Gideon. O universo é aqui. **A Tarde**, Salvador, 18 ago. 1993. Caderno 2, p. 1.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? In: WILLIAM, Patrick; CHRISMAN, Laura (Ed.). **Colonial discourse and post-colonial Theory**. New York: Columbia University, 1994. p. 66-111.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self**: a construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

TURNER, Victor. **The forest of symbols**: aspects of Ndembu Ritual. London: Cornell University, 1967.

Formato: 150 mm x 210 mm  
Fonte: Minion Pro  
Papel miolo: Pólen Soft 80 g/m<sup>2</sup>  
Papel capa: Cartão Supremo 300 g/m<sup>2</sup>  
Impressão: janeiro/2017

## Ari Lima

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (2003). Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995). Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal da Bahia (1990). Atualmente é Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural e líder do Grupo de Pesquisa Núcleo das Tradições Orais e Patrimônio Imaterial (NUTOPIA) da UNEB. Tem experiência na área de Teoria da Comunicação e Antropologia, com ênfase em Antropologia das Populações Afro-Brasileiras, atuando principalmente nos seguintes temas: culturas afro-brasileiras, relações raciais, patrimônio imaterial, gênero e sexualidade. Autor do livro *Uma crítica cultural sobre o pagode baiano. Música que se ouve, se dança e se observa* pela Editora Pinaúna (2016) e de diversos trabalhos publicados no Brasil e no exterior sobre as temáticas mencionadas.



<http://eduneb.uneb.br>

ISBN 978-85-7887-326-4



9 788578 873264