

Samba-Reggae, um ritmo atlântico: a invenção do gênero no meio musical de Salvador, Bahia

Por: Goli Guerreiro

Profesora da Universidade Salvador (UNIFACS)

Brasil

E-mail: goliguerreiro@gmail.com

Resumo:

A comunicação aborda o processo de invenção do samba-reggae, gênero criado pelos blocos afro-carnavalescos de Salvador- Bahia, nos anos 1980. Este estilo percussivo se caracteriza, em termos conceituais, pela apologia ao negro e, musicalmente, pela recriação de sonoridades afro-americanas. Sua estética mestiça conecta diversos elementos culturais elaborados na rede atlântica que originou e abrigou a diáspora negra. A primeira fonte do samba-reggae é a própria história musical baiana; os ritmos sagrados do candomblé e as expressões musicais profanas das culturas populares que se consolidaram nos carnavais da Bahia como resultado de mesclas tecidas entre o candomblé e os sambas urbanos.

Outra referência fundamental é a África que sempre representou para os negros baianos um celeiro de inspiração e informação permanente e próximo. O intercâmbio com os países africanos foi fundamental não somente para ampliar a informação musical dos grupos negros, que conceberam o gênero, mas também para o delineamento das diversas áfricas que alimentam o imaginário dos blocos afro.

Outra fonte é o Caribe. Salvador se abriu para a música cubana desde os anos 50 e sua estética influenciou significativamente o percussionistas locais. A partir dos anos 70, a maior cidade negra da América Latina aderiu ao reggae como principal veículo de comunicação da diáspora. Ídolos como Bob Marley, signos e posturas jamaicanas passam a ser intercambiáveis. O próprio nome do ritmo é claro indicio de hibridismo cultural.

Mas, para compreender a criação do samba-reggae é preciso ainda ir aos EUA da soul music, de James Brown, dos Jackson Five, dos slogans do black power que celebram o orgulho étnico e inspiram um modelo negro de imagem. A luta por um melhor posicionamento dos negros na sociedade americana não passou despercebida a blocos afro como Ilê Ayiê, Olodum, Ara Ketu, Muzenza, Male Debalê, entre outros nomes do movimento musical afro-baiano.

O samba-reggae está pautado tanto na tradição percussiva brasileira quanto nas referências transnacionais que chegam através das mídias e contatos culturais que conectam a rede atlântica. Além disso, o gênero é um belo exemplo das formas estético-comportamentais híbridas/sincréticas que se modelam e circulam no "Atlântico Negro".

Palavras Chave: cidades atlânticas/ cultura musical baiana/ samba-reggae

Esta comunicação aborda o processo de invenção do samba-reggae, ritmo criado pelos blocos afro-carnavalescos de Salvador, nos anos 80. Pelo menos três pistas podem levar a conhecer o contexto no qual o ritmo foi criado. A primeira é a transformação do próprio meio musical de Salvador, através das recriações estéticas das manifestações carnavalescas, ao longo de um século. A segunda pista aponta para as referências internacionais que vêm dos Estados Unidos, do Caribe e dos países africanos e se somam às informações locais. A terceira pista é a estratégia política dos blocos afro que se organizam como representantes de um segmento estético do movimento negro no Brasil para mostrar que “a arma é musical”. A conexão destes elementos permite compreender o processo de invenção do samba-reggae - um produto sincrético que se apresenta através de uma estética mestiça, resultado de uma conexão de elementos que se desenvolvem no espaço físico e simbólico da rede atlântica que Paul Gilroy chama de “Atlântico Negro” (Golroy, 1993).

A invenção do samba-reggae

O samba-reggae é um estilo percussivo que se caracteriza, em termos conceituais, pela apologia do negro e, em termos musicais, pela recriação de sonoridades afro-americanas. A nova rítmica foi elaborada a partir do diálogo entre instrumentos de percussão e dos vocais. Diferentemente do reggae, que é feito a partir de instrumentos harmônicos como a guitarra e um baixo que se impõe, o samba-reggae encontra em tambores como surdos, taróis e repiques, a sua forma privilegiada de expressão.

Nos blocos afro, o samba-reggae foi concebido tendo como elementos de base: uma banda (ou bateria) formada por vários tipos de tambores, onde cada executante realça seu instrumento; a coreografia dos percussionistas; os temas das canções que mergulham no universo da comunidade; e as danças permanentemente inventadas, que desenham sua corporalidade.

Por trás da criação do samba-reggae está uma cultura musical, cujo repertório foi construído a partir de inúmeras fontes, e uma dimensão política do movimento afro-baiano. É essa dimensão que o compositor Gilberto Gil enfatiza quando fala sobre o novo ritmo. Gil não vê uma fusão do samba com o reggae, mas sim uma atitude que aponta para esta mescla, e afirma: “É o negro liberando sua energia criativa e unindo isso à instância política”¹

. A leitura do compositor baiano que focaliza mais o comportamento musical dos grupos negros do que sua música propriamente dita, indica que para compreender a invenção do samba-reggae é preciso situá-lo em um contexto ao mesmo tempo musical e ideológico, de maior latitude histórica que leve em conta a grande influência dos candomblés sobre as expressões musicais afro-baianas e a importância dos movimentos de negritude para a auto-elaboração de uma estética negra.

É preciso então reconstruir este cenário, pano de fundo do repertório rítmico e estético que a história musical baiana deixou disponível. Pelo menos três pistas podem levar a conhecer o contexto onde o ritmo foi criado. A primeira delas é a própria transformação do meio musical de Salvador, ao longo de um século, através das recriações estéticas das manifestações carnavalescas negras. Segundo Raphael Vieira Filho é preciso levar em consideração "a migração de elementos e signos entre os vários folguedos carnavalescos afro-brasileiros" (Vieira Filho, 1998, p.57).

Um olhar retrospectivo mostra que a estética musical das organizações afro-carnavalescas: Batuques - Clubes - Afoxés - Escolas de Samba - Blocos de Índio - Blocos afro – Bandas afro, é resultado de migrações e mesclas tecidas na ponte que liga o candomblé aos sambas urbanos. A renovação de sonoridades promovida pelo samba-reggae, também está pautada no deslocamento destas matrizes para o espaço profano do Carnaval.

Além das recriações estéticas que deram origem ao samba popular urbano, elemento básico do samba-reggae, a segunda pista são as referências internacionais, que vêm dos Estados Unidos, da África e da Jamaica e se somam às informações produzidas em Salvador.

Os ecos dos estados unidos

A referência norte-americana é um dos elementos que vêm delinear o movimento de Negritude de Salvador, contexto ideológico no qual nasce o samba-reggae. A questão da Negritude, cujo berço é a Paris dos anos 30, é muito ampla e engloba várias facetas nos diversos contextos culturais onde se expressou. Aqui interessa detalhar apenas a vinculação do movimento com as manifestações musicais.

A conexão negritude-musicalidade remete inicialmente aos Estados Unidos. Nos anos 60, os negros americanos passaram a se organizar em movimentos étnicos que vêm sinalizar a "revivescência da etnicidade" ². Nesse contexto, nasce um gênero musical

conhecido como *soul music*, uma música dançante, feita por negros, que tematizava e celebrava o universo negro.

Depois de mobilizar imensas camadas da juventude norte-americana, a *soul music* chega ao Brasil, via Rio de Janeiro, quando então se delineia o movimento Black-Rio, analisado por Hermano Viana³. Na zona norte do Rio de Janeiro, milhares de jovens negro-mestiços se reuniam em grandes bailes de final de semana para dançar ao som da música funk, uma derivação mais agressiva do *soul*. As patrulhas ideológicas qualificaram o gosto da juventude, autodenominada *black*, de alienado e imposto pelo imperialismo cultural norte-americano que, neste caso, promovia a identificação do negro brasileiro com o negro norte-americano. No entanto, o movimento *black* fez nascer entre os pretos do Brasil, um interesse pela cultura afro-brasileira, contribuindo para o processo de afirmação do negro.

Na primeira metade dos anos 70, em apogeu no Rio de Janeiro, o movimento *black* chega a Salvador ganhando novos contornos e reforça a intensidade dos contatos culturais entre Rio e Bahia. A maior população negro-mestiça do país reinterpreta os pilares do movimento e faz a passagem do *black* ao afro e do *soul* ao ijexá⁴. As informações musicais que chegavam a Salvador, a partir dos discos e das imagens de artistas negros norte-americanos, influenciaram o comportamento dos negros baianos. "No bojo das importações chegavam a música soul de James Brown, o rock de Jimi Hendrix e a coreografia do conjunto Jackson Five, com um Michel Jackson ainda adolescente. Pouco a pouco foi-se formando um modelo negro de imagem"⁵. Esta estética norte-americana foi assimilada inicialmente pelos negros baianos responsáveis pela criação do Ilê Aiyê, em 1974. Embora ritmicamente se mantivesse fiel a mesclagem entre samba e ijexá, as letras das canções apontavam um intercruzamento ideológico entre Bahia, EUA e Jamaica. Note-se no trecho da canção "América Brazil", do Ilê Aiyê:

Sou Ilê Aiyê da América africana/
senzala barro preto Curuzu/
sou negro Zulu/ Garvey
Liberdade e Brooklin Curuzu Aiyê/
Johnson com seu pulso/
encantou a todo o mundo/
Jimi Hendrix com seu toque universal/
reverendo Luther King/
a liberdade e a palavra de fé(..).

O que estava em jogo naquele momento era a articulação de um discurso afirmativo. A luta por um melhor posicionamento dos negros na sociedade americana (que emergiu sob os slogans de *Black power*, *Black is beautiful*, entre outros), não passou despercebida aos

membros dos blocos afro. A canção de estréia do Ilê Aiyê que tem o mesmo nome do bloco, mostra claramente a sua proposta:

Que bloco é esse?/ eu quero saber/ é o mundo negro/ que viemos mostrar pra você/ somos crioulo doido, somos bem legal/ temos cabelo duro, somos bleque pau (black power) / branco se você soubesse o valor que o preto tem/ tomava banho de piche pra ficar preto também/ e não ensino minha malandragem, nem tampouco minha filosofia/ porque? quem dá luz a cego é bengala branca e Santa Luzia, ai meu deus⁶.

Ouvindo o caribe

A outra referência formadora da Negritude baiana vem da Jamaica. Trata-se do movimento rastafari que tem na música reggae e em Bob Marley seus principais divulgadores. O cantor rastafari, mesmo antes de sua morte, transforma-se num símbolo da luta anti-racista e ícone do estilo rasta-reggae. O rastafarianismo ganha corpo nas cidades jamaicanas, principalmente nos bairros proletários de Kingston, enquanto movimento político-religioso⁷. Seus adeptos popularizaram os cabelos em forma de gomos e as roupas coloridas usadas pelos negros jamaicanos. Ericivaldo Veiga⁸ afirma que "um componente especial associado ao rastafarianismo é o ritmo musical conhecido como reggae. E o principal difusor dos princípios e da crença rasta".

O reggae se difundiu na Jamaica na década de 70, como evolução de ritmos caribenhos notadamente de base africana, e não demorou a se expandir pelo mundo, modificando o gosto musical das novas tribos londrinas e novaiorquinas, fortemente influenciadas pelos imigrantes afro-caribenhos⁹, que tiveram sua música divulgada através de astros da música pop como Eric Clapton, Rolling Stones, entre outros.

O movimento rastafari encontra alguns adeptos na Bahia, mas a principal absorção da cultura jamaicana se dá pela via da música reggae, que passa a ocupar lugar de destaque no gosto musical de grupos negros. "O reggae era conhecido através de alguns discos(..). Sua difusão maior, contudo, se deu com a vinda dos jamaicanos Bob Marley, em 1980, e Jimmy Cliff, no ano seguinte"¹⁰. Bob Marley desembarcou em março de 1980 no Rio de Janeiro como convidado da gravadora alemã Ariola que acabava de entrar no mercado fonográfico nacional. Marley, o primeiro nome do reggae a penetrar no *maistrean* "endeusado na Jamaica, amado na Inglaterra e cultuado na América", afirmou, segundo Carlos Albuquerque, ainda no saguão do aeroporto: "o reggae tem a mesma raiz, o mesmo calor e o mesmo ritmo do samba. Nós estamos próximos"¹¹.

Além de superstar do reggae, Bob Marley era o representante máximo do rastafarianismo, o movimento étnico-político-religioso originário da Jamaica, que orientou decisivamente a estética e o comportamento dos afro-baianos, que passaram a adotar os *dreadlocks*¹² nos cabelos como um dos símbolos mais visíveis de adesão ao rastafarianismo. Quando Bob Marley morreu, em maio de 1981, grupos negros de Salvador organizaram o evento *Tributo a Bob Marley*, que se repete anualmente no mês de sua morte.

Foi em um ateliê no bairro da Liberdade que se organizou a Legião Rastafari, no início da década de 80, onde se reunia parte da juventude rasta que reverenciava a postura dos cantores de reggae jamaicanos. Mais tarde, “a Legião passa a atrair um público mais variado, de militantes e artistas, interessados em discutir o desenvolvimento das idéias rastafari na cidade”¹³ a ideologia rasta-reggae estava se disseminando.

Ídolos, signos, ícones, posturas, passam a ser intercambiáveis, através de uma rede de relações estabelecida entre Bahia e Jamaica, tornando mais densos os contatos Brasil-Caribe. Eles culminam no aquecimento do processo de transnacionalização da Negritude, favorecida pela circulação de informações. O antropólogo Lívio Sansone afirma que “nesse processo de difusão através da mídia e das novas tecnologias, certos aspectos da cultura negra tendem a perder especificidade local para se tornar genuinamente internacionais”¹⁴. No entanto, esta difusão se dava apenas nos espaços musicais negros de Salvador, principalmente na Liberdade e no Pelourinho.

Esse contato entre Bahia e Jamaica atualizava o intercâmbio existente entre Bahia e Caribe que já tinha se estabelecido através da proximidade cultural entre Bahia e Cuba. Salvador se abriu para a música cubana desde os anos 50/60, que sob nome de *salsa*, se tornou muito popular não só na Bahia, mas em várias partes das Américas. Segundo, Isabelle Leymarie¹⁵, a salsa é uma espécie de *pot-pourri* musical que reúne sob uma base rítmica, sobretudo cubana, diversos ritmos antilhanos.

O cantor/compositor Gerônimo se considera um pioneiro na fusão de ritmos baianos e caribenhos. “Nos anos 50, se ouvia muita música cubana, eu tive acesso no Pelourinho, a discos de Célia Cruz, Tito Puente, Paquito de Rivera e isso naturalmente apareceu no meu trabalho que é muito informado pelo candomblé”¹⁶. A percussão caribenha se caracteriza pelos solos improvisados e, em Salvador, estas informações chegaram não somente através de discos, mas também através de músicos estrangeiros que buscaram introduzir informações de salsa ao repertório afro-brasileiro, e foram acompanhados por músicos percussionistas.

A banda Rumbaiana formada em 1982, pelo saxofonista alemão Klaus Jaeke e pelo músico italiano Dini Zambeli, amantes do *latin jazz*, também foi responsável pela divulgação dos ritmos caribenhos em Salvador. A orquestra da Rumbaiana formada por timbales, bongô, congas, além de instrumentos de sopro e dos harmônicos como piano, guitarra e baixo, executa desde o início da década ritmos caribenhos como o merengue, rumba, mambo, bolero, genericamente denominados salsa. Segundo Klaus Jaeke, “nos anos 80, a salsa já não fazia parte do cotidiano baiano como fez até o golpe militar, já não era popular. A Rumbaiana nasceu da nossa paixão pelos ritmos de Cuba, Porto Rico e Santo Domingo”¹⁷, explica o saxofonista. Alguns percussionistas como Carlinhos Brown, Ramiro Musotto, Toni Mola, Bastola, entre outros, foram integrantes da banda.

Segundo o jazzista Ivan Huol, a presença de percussionistas, hoje famosos no mundo da música caribenha não são casos isolados, pois “na Bahia encontrou-se um berço para este tipo de percussionista que gosta de improvisar, de solar, porque ao mesmo tempo em que ele tinha uma antena em Cuba, ele tinha, ao seu redor, exímios solistas do candomblé”¹⁸. A improvisação é um traço comum tanto a percussão cubana quanto a baiana e isso se manifesta ao mesmo tempo na música popular e no candomblé, onde existe uma definição bem clara quanto ao papel dos tambores, rum, rumpi, lé (enquanto um sola os outros dois fazem a base). Mais uma vez, se revela a coincidência entre universos rítmicos do Brasil e do Caribe.

A salsa era popular em todo Brasil antes da revolução cubana, mas foi aos poucos substituída pela informação rock (principalmente no sul/sudeste) e reggae (principalmente no Nordeste¹⁹). No final dos anos 70, os bairros negros como o Pelourinho e a Liberdade, estavam apinhados de bares de reggae²⁰, onde Bob Marley, Jimmy Cliff e Peter Tosh eram celebrados e a bandeira da *Free Africa* era orgulhosamente exibida nas paredes, trazendo o gosto pelas cores verde, vermelha, preta e amarela²¹. Nasceram os grupos de reggae como Nação Rastafari e Amigos do Reggae, os primeiros de uma longa série como Guerrilheiros de Jah, Djamba, Dendê Cum Jah, Morrão Fumegante, etc. Em 1980, o jamaicano Jimmy Cliff lota o estádio da Fonte Nova com seu reggae dançante ao lado de Gilberto Gil, onde a canção de Bob Marley “No woman no cry”, um dos maiores *hits* do gênero, foi acompanhada por cerca de 60 mil pessoas. Este foi o primeiro sinal de que o reggae começava a se expandir para além dos espaços musicais negros.

A receptividade do reggae impulsionou músicos como Diadorina e Lazzo, que abandonou o bloco afro Ilê Aiyê para integrar a banda de Jimmy Cliff em uma *tournee* de

quase três anos pela Jamaica, África, Europa e Estados Unidos. Outro nome de peso do reggae baiano é Edson Gomes. Ele explica que teve uma dificuldade inicial em se apropriar do reggae. "Para fazer reggae é preciso sacar a rítmica. A primeira vez que consegui foi na canção "Rastafari" em 84, com ela consegui o segundo lugar no extinto Festival Canta Bahia. A partir daí, converti todos os meus balanços em reggae"²².

Alguns trechos de letras de canções samba-reggae demonstram a identificação dos negros baianos com o universo jamaicano, como a "Brilho de beleza", do Muzenza; "Luz e blues" e "Berimbau", ambas do Olodum:

O negro segura a cabeça com a mão e chora sentindo a falta do rei/ quando ele explodiu pelo mundo ele mostrou seu brilho de beleza/ Bob Marley pra sempre estará no coração de toda raça negra/ quando Bob Marley morreu foi aquele chororô na Vila Rosenal/ Muzenza trazendo Jamaica, arrebatando neste Carnaval(..).

(..) Forte revolucionário/ Olodum miscigenado/ o teu canto me seduz/ quero samba, quero reggae/ quero samba, quero reggae/ quero jazz e quero blues(..).

(..) cantando reggae, cantando jazz ou cantando blues/ eu louvo a Jah/ e digo já chegou o Olodum.

Depois de chamar a atenção dos jovens negros e mestiços dos bairros periféricos da cidade o reggae começa a ser veiculado nos meios de comunicação de massa, nos quais radialistas como Baby Santiago, Ray Company e Lino de Almeida se interessaram em divulgar a mensagem politizada das canções de reggae, cujas letras quase sempre apontam para um tipo de consciência negra. Diferentemente da salsa, a presença do reggae foi difundida como música de protesto, e sua essência foi captada por uma parcela dos negros baianos, apesar da barreira da língua inglesa. Mas, muito antes de ganhar uma difusão significativa nas rádios de Salvador, através de programas como *Raizes e Rock, reggae e blues*, o ritmo jamaicano já tinha sido apropriado pelos jovens negros que estavam se organizando em blocos afro, os espaços onde o samba-reggae nasceu.

A África revisitada

Além dos EUA, outra referência internacional fundamental para configurar o movimento de Negritude na Bahia foi a repercussão da descolonização da África portuguesa nos anos 70. A luta dos povos africanos em direção à independência injeta uma grande dose de ufanismo dentro e fora da África, levando à revalorização de suas raízes ancestrais e desencadeando o movimento panafricanista, que prega a unidade dos povos africanos e o

retorno à Pátria Mãe. Mas, mesmo considerando a importância do contexto político e ideológico na África, é a estética afro que está no cerne do intercâmbio entre África e Bahia, estabelecido através dos blocos afro. Esta estética traz implícita a intenção de se afastar de um eurocentrismo tão presente no imaginário brasileiro.

A “Mama África” sempre representou para os negros baianos uma fonte de inspiração e de informação muito próxima. E a formação dos blocos afro atualizou o velho intercâmbio entre Bahia e África. Segundo Vera Lacerda do Ara Ketu,

os blocos representam, hoje, na Bahia, a revolução cultural que esperamos que extrapole nossas fronteiras e ganhe espaço no cenário nacional, pois o resgate e perseverança da nossa cultura tem como ponto de referência para todos nós a volta às nossas raízes, à nossa querida mãe África²³.

No final dos anos 80 havia cerca de 40 blocos afro organizados na cidade inscritos na Federação de Clubes Carnavalescos (onde se cumprem os procedimentos legais das entidades). Segundo Ericivaldo Veiga, "no sentido de ressaltar o caráter afro das entidades, os fundadores procuram registrar em atas, o estilo afro-brasileiro para participar do Carnaval baiano ou que o bloco foi fundado baseado nos costumes africanos reconhecendo o valor que teve o negro na raça brasileira"²⁴.

Os blocos afro de grande porte realizam festivais de música que mobilizam o meio afro-baiano. É o momento da escolha da canção que vai ser tema do Carnaval. Isto envolve um processo de pesquisa, considerado uma fonte de aprendizado sobre povos e países africanos. A diretoria dos blocos coordena o levantamento do material disponível sobre assunto em pauta e se encarrega de elaborar as apostilas que servem de guia para os compositores-letristas dos blocos.

Quase todos os blocos afro acreditam que a produção destas apostilas representam a possibilidade de veicular entre as comunidades negras um conhecimento legítimo sobre a África, além de cobrir as lacunas existente nos livros didáticos que abordam a África de maneira preconceituosa, e nos meios de comunicação que se interessam em mostrar apenas a face miserável do continente negro, como a seca, a fome e as guerras.

No entanto, os conteúdos veiculados nas apostilas nem sempre são bem assimilados pelos compositores. Muitas letras de canções mais parecem descrições enciclopédicas que não atendem aos objetivos de divulgar as culturas negras. Note-se na canção “Civilização do Congo”, do compositor Ademário, do Ilê Aiyê :

Surgindo nas margens do Rio Congo/ a República popular/ civilização da África negra/ o Congo região tem muitos pântanos e rios/ nos quais se destacam o rio Congo, o Motamba

e o Ubangui/ Tendo os montes Leketi como ponto culminante/ essencialmente da agricultura vivem seus habitantes/ se encontra na África Ocidental/ É Brazzaville capital.. .

Os próprios idealizadores reconhecem que as apostilas não são exatamente a melhor maneira de transmitir conhecimentos. Segundo Arany Santana, do Ilê Aiyê, “o ideal seria que cada bloco promovesse seminários com a orientação de historiadores, antropólogos, sociólogos e outros profissionais ligados às artes. O compositor aprenderia melhor as informações, pois discutiria e debateria cada tema abordado”²⁵. Vera Lacerda, diretora do Ara Ketu, aponta outra solução: “Nós procuramos explorar mais a mitologia, pois evita-se assim que compositores copiem textualmente as apostilas. As lendas dão mais possibilidades aos autores de viajar em torno da temática, criando letras mais livres e poéticas”²⁶.

Às vezes, o modelo-apostilas surte efeitos poderosos. O Festival de Música do Olodum - FEMADUM trouxe à tona, em 87, a canção Faraó eleita como tema do Carnaval do Egito, que se transformou num símbolo do movimento afro-baiano. Segundo João Jorge, diretor do Olodum, “os temas desfilados são polêmicos, mas se baseiam em forte pesquisa que incluiu uma visão histórica, cultural, biopolítica, uma visão abrangente da questão do negro”²⁷. Mas, apesar de todo o empenho num processo educativo e da presença, quase sempre garantida, de personalidades ligadas à causa negra nos festivais de música dos blocos afro, o que realmente mobiliza as imensas platéias são os ritmos percussivos, cuja sonoridade revela a polirritmia das músicas africanas.

Entre as estratégias de afirmação de uma estética negra, aparecem também os concursos para escolher a Rainha dos blocos afro que deve representar toda a beleza das mulheres negras. O evento mais importante é a Noite da Beleza Negra, organizado anualmente pelo Ilê Aiyê. O concurso elege a Deusa do Ébano entre dançarinas de 15 a 25 anos, mas os critérios de escolha vão além da beleza plástica e da habilidade para a dança afro. Segundo Arany Santana, uma das organizadoras do evento, “nossa rainha não deve exibir coxas e outras partes do corpo. Em cima do carro ela tem que passar a magia e a força da dança negra e deve ter consciência de Negritude. Beleza só não basta”²⁸. As vinte candidatas são selecionadas através de entrevistas que verificam os conhecimentos e o envolvimento da possível Deusa do Ébano com a causa negra. Só depois de passar por este crivo elas poderão mostrar a sua precisão na arte das coreografias de inspiração africana.

As diversas atividades dos blocos afro funcionam como uma antena que revisita o continente negro. Gilberto Gil arremata bem esta espécie de culto dos povos do Novo

Mundo ligados à África : “Acho que o entrecruzamento de informações difusas e diversas é inevitável, é uma complicação. Mas é também o espírito genuíno da ancestralidade, das matrizes culturais, da música. É preservar, manter, fazer crescer, esse é o lado mãe. É a mãe África”²⁹.

Mas essa África revisitada pelos blocos afro tem muitas facetas. O Ilê Aiyê se volta para uma *África tradicional* em busca de seus sinais de identificação. Pinça seus elementos estéticos como o modo de usar os cabelos, indumentária, ritmos e toques em pequenas comunidades africanas, que representam uma África tribal a fim de construir sua ancestralidade simbólica. Há aí uma busca de pureza que remete a uma noção essencialista, de um ser negro essencial, que caracteriza a ideologia do bloco.

Já o Ara Ketu se espelha numa *África moderna*. É para os grandes centros como Dacar, no Senegal ou Lagos na Nigéria, que os diretores do Ara Ketu viajam, a fim de pesquisar a modernidade musical africana. O bloco quer desmistificar esta busca de raízes africanas que o Ilê Aiyê persegue. Foi o Ara Ketu que mesclou pela primeira vez em 1991, o som acústico dos tambores com a instrumentação elétrica da guitarra e do baixo. Esta mesclagem sonora é uma das mais importantes transformações estéticas do samba-reggae. A idéia nasceu de um contato com o músico senegalês Youssour N’dour.

O Male Debalê modela uma *África mística* que funde islamismo e candomblé. Sua referência cultural mais forte está na história dos negros islamizados na Bahia que protagonizaram a revolta dos Malês, em 1835. Ao mesmo tempo rende homenagens a Oxum, seu orixá protetor que habita a Lagoa do Abaeté, onde fica a sede do bloco.

O Muzenza é o único dos blocos afro sem território fixo, nasceu na Liberdade e já ensaiou no bairro da Ribeira, na Massaranduba, no Largo do Tanque e agora voltou ao bairro da Liberdade. Esse caráter itinerante aponta para uma *África nômade* que tem como pilar signos jamaicanos. O símbolo do bloco é o Leão de Judá, título que cabe ao imperador da Etiópia, Selassiê, endeusado na Jamaica pelos seguidores do Rastafarianismo. O Bloco é também chamado de Muzenza do reggae tal o seu envolvimento com o ritmo, tem em Bob Marley seu ícone maior. Estabelece assim um contato indireto com a África, através de uma ligação simbólica com a Jamaica, um dos países da diáspora.

A Timbalada constrói um imaginário multifacetado, pluricultural, bem ao gosto de uma estética mestiça contemporânea, inventando assim uma *África cosmopolita*. O Gueto Square, sede do bloco no Candeal é um espaço eclético onde se misturam símbolos de várias

civilizações presentes no imaginário pop. De construção irregular, o prédio exhibe no alto um grande olho de formas egípcias, no interior arcos orientais conduzem ao pátio interno onde esculturas metálicas desenham timbaleiros futuristas e as árvores têm tambores como frutos. A idéia de intercruzamentos culturais se expressa também na musicalidade do grupo.

O bloco afro Olodum, como um último exemplo desse imaginário plural, quanto mais se impregnava de um discurso anti-racista, acadêmico, mais se constituía enquanto uma intelectualidade orgânica, de grande peso no movimento negro baiano. O bloco vem se dedicando a uma pesquisa histórico-antropológica, que visa o resgate de uma ancestralidade negra culta, apontando desta maneira, para uma *África científica*. Segundo João Jorge, diretor do Olodum, “enredo de bloco também precisa de bases científicas”.

Os blocos afro mostram suas armas

Além de serem organizações culturais e recreativas, os mais importantes blocos afro são também entidades do movimento negro baiano, que de certa forma, estabelecem um contraponto ao MNU - Movimento Negro Unificado, enquanto entidade estritamente política. Na Bahia, o MNU encontrou alguma dificuldade para se firmar pela falta de habilidade em estabelecer um diálogo com as entidades do movimento negro local, assentado em organizações culturais como Ilê Aiyê, Malê Debalê, Olodum, Ara Ketu, Badauê, Afreketê, Mundo Negro, entre outras.

O MNU e as entidades culturais (quase todas blocos afro) constituem tendências diferenciadas na luta anti-racista. Segundo o ex-conselheiro do Olodum, Zulu Araújo, o conflito entre as diferentes estratégias de combate ao racismo deve-se ao fato do MNU "ter-se firmado considerando que os blocos afro e todos aqueles que faziam cultura eram alienados, que era fazer festa, que era não levar a sério a luta contra a discriminação racial, e isso criou um atrito muito forte com praticamente todo o movimento negro baiano" ³⁰. O depoimento de Vovô, presidente fundador do Ilê Aiyê confirma esta análise:

O pessoal do Movimento Negro disse que a gente 'tava por fora, que a gente não sabia nada, era uma porção de negão burro que só sabia fazer Carnaval. Mas será que eles acham mesmo que a gente vai botar de lado esse lance carnavalesco? A nossa mensagem maior é esta. É a festa, o espetáculo. Eles se reúnem e não fazem nada, e nós, através do Ilê Aiyê e do Carnaval sem discurso nenhum, já conseguimos modificar muita coisa por aqui ³¹.

O MNU se organizou a partir do racha, em 1979, do Movimento Unificado Contra Discriminação Racial ³², uma articulação nacional formada nos anos 70, que buscava reestruturar a Frente Negra Brasileira (extinta nos anos 40) e congregava as entidades

políticas, sociais e culturais, existentes na sociedade brasileira que, de uma forma ou de outra, trabalhavam a questão da Negritude. Com o racha, o MNU passa a se constituir enquanto uma entidade formalmente política, e por isto mesmo se contrapõe tanto ao candomblé, visto como um movimento conservador que sempre esteve ligado ao poder, através da cooptação de personalidades influentes da esfera da política, como também se contrapunha aos blocos afro que começam a se organizar nos anos 70, e ganham mais força nos anos 80³³, justamente quando começam a fazer coincidir sua munição musical com uma luta contra a discriminação étnica, no reaquecimento do movimento negro no Brasil.

A atuação dos blocos afro, articuladores de um movimento negro baiano, indica uma nova proposta de reação ao mundo dos brancos e ao mito da democracia racial. A luta contra a discriminação tinha como campo de batalha a expressão estético-musical e buscava emancipar os negros da posição inferiorizada ao qual estavam historicamente submetidos e que lhes conferia uma participação desigual no campo das mídias, da economia e da política. O presidente do Olodum, João Jorge afirmava: “Não vamos para a rua exibir fantasias, mas sim para mostrar uma cultura de resistência contra a Babilônia”³⁴. O termo “Babilônia”, comum entre os adeptos do estilo rasta-reggae, é utilizado para se referir ao Ocidente, visto como lugar de opressão e de desigualdade étnica e social³⁵.

Em 1989, a abolição da escravidão estava completando cem anos e como os grupos negros estavam divididos sobre comemorar ou não o evento no dia 13 de maio, foi estabelecido que 20 de novembro, data da morte do líder Zumbi dos Palmares, seria o Dia da Consciência Negra, que a partir de então passou a reunir milhares de negro-mestiços na Praça Castro Alves. Os blocos afro compareciam em peso com seus tambores e assumiam o papel de porta-vozes da luta anti-racista. No início dos anos 90, num desses eventos, contaram com a presença de Nelson Mandela, recém-libertado da reclusão de ordem política orquestrada pelo regime racista da África do Sul.

Assim, a produção musical tomou proporções de movimento social e começou a se relacionar estreitamente com a esfera da política, onde alguns importantes compositores e intelectuais, ligados à causa negra, assumiram cargos estratégicos. José Carlos Capinan, Wally Salomão e Antônio Risério ocuparam cargos na Fundação Gregório de Mattos, órgão da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Salvador. Além de Gilberto Gil que, durante sua experiência como administrador na Fundação, anunciou sua intenção de se

candidatar a prefeito da cidade. Gil acreditava que, "a Negritude na Bahia, nossa cultura afro-brasileira, tudo isso é um grande instrumento de defesa da nacionalidade" ³⁶.

Para Gilberto Gil havia uma "identificação natural" entre a sua candidatura e a questão da militância negra, pois quando perguntado pela revista *Veja*, sobre o assunto, respondeu: "Pela minha situação racial, já carrego símbolos" ³⁷. João Jorge, presidente do bloco afro Olodum, entusiasmado com o impulso que o movimento negro poderia ganhar, afirmava na época: "Se Gil chegar a prefeitura nem sabemos que proporção isso tudo pode assumir"³⁸. Mas esta foi uma expectativa que não se concretizou. A candidatura de Gilberto Gil a prefeito não foi viabilizada; o artista acabou sendo o vereador mais votado da Câmara Municipal de Salvador. O presidente do bloco afro Ilê Aiyê, Vovô, outro grande nome da militância negra na Bahia, também se candidatou, e se eleito, teria sido o primeiro vereador rastafari do Brasil.

A principal arma das entidades afro ligadas ao movimento negro era a sua produção musical, que agregava grandes parcelas da comunidade negro-mestiça de Salvador. Através de uma série de estratégias, a produção musical dos blocos afro extrapola os limites da expressão cultural e ganha proporções de movimento social. Neste contexto, o samba-reggae aparece como um poderoso trunfo de militância, capaz de apontar os rumos de uma nova intervenção política. É possível notar o conteúdo político particular, não partidário, no trecho de algumas canções de blocos afro, como "População magoada", do Ilê Aiyê e "Berimbau", do Olodum:

(..) África, a nossa honra tem que ser lavada/ Ilê Aiyê negro negra negrada/ na passeata população magoada/ no congresso Ilê é que vamos ver se o negro está aí (..)

Ô berimbau, sacode a poeira Madalena/ espante a tristeza e cante/ eu sou Olodum, quem tu és?/(..) aguça a sua consciência, negra cor/ extirpar o mal que nos rodeia, se defender/ a arma é musical (..).

A vigorosa participação do Olodum na militância negra implicou na sua vinculação a entidades anti-racistas internacionais. Em Avignon - França, João Jorge, presidente do bloco, participou de um Congresso sobre Cultura e Poder, onde se encontrou com o representante máximo do SOS racismo, o francês Harlem Désir. Esta posição de porta-voz da luta contra o racismo além de conferir grande respeito ao Olodum, viabilizava constantes viagens à África onde seus principais membros participam de congressos e seminários. Em uma dessas visitas a diretoria do bloco conheceu as teorias que indicavam que o elemento negro foi preponderante em toda a história do Egito antigo, na leitura do senegalês

Cheik Xanta Diop. O Olodum pesquisou o assunto e elaborou as apostilas sobre a nova visão da história egípcia que foram distribuídas entre os compositores do grupo e inspirou a composição “Faraó”, uma canção símbolo do movimento afro-baiano.

O presidente do Olodum analisou de seguinte forma o acontecimento:

Nós ficamos embevecidos com o fato de o Carnaval do Egito ter lançado o Olodum para a sociedade, para a mídia televisiva, para a mídia escrita e também para que as classes média e alta começassem a ver que existia alguém dentro do movimento negro, que estava pensando, que tinha processos, que tinha história, que sabia o que estava fazendo, e acho que aquele Carnaval provocou uma grande polêmica³⁹.

Ao mesmo tempo, a nova política da Fundação Cultural Gregório de Mattos, intensificava os contatos entre África e Bahia, através da viabilização de viagens de membros dos blocos afro para o continente negro. O militante negro e então conselheiro do Olodum, Zulu Araújo, diretor do departamento de intercâmbios, explica: "Neste período, nós estreitamos o intercâmbio cultural com os países africanos e enviamos para lá, entidades como Ilê Aiyê, Olodum e Ara Ketu, então nós mudamos a cara de quem se mandava para fora da Bahia"⁴⁰.

Em uma dessas viagens aos grandes centros urbanos africanos, a cúpula do Ara Ketu conheceu a moderna música africana e viu os instrumentos percussivos dialogando com instrumentos harmônicos e com a tecnologia eletrônica dos equipamentos de som. Em 88, o programa de intercâmbio da Fundação Cultural, enviou para o Senegal, a presidente do bloco, Vera Lacerda. O diretor do departamento de intercâmbio, Zulu Araújo comenta o episódio: "Vera quando foi, conheceu o trabalho do músico africano Youssou N'dour que comanda uma banda de 30 percussionistas, mas tem o mais moderno equipamento tecnológico. Aí, ela viu que era possível fazer essa junção".⁴¹

Com a nova informação musical o Ara Ketu combinou as sonoridades dos tambores com as sonoridades harmônicas da guitarra, do baixo, dos teclados e dos sopros, e conceberam a música eletrônico-percussiva. Com a remodelagem musical, que aponta para uma estética mestiça, feitas primeiramente pelo Ara Ketu, o samba-reggae passaria gradativamente a ser uma das mais importantes expressões da “música étnica” produzida pelas novas culturas negras de países periféricos.

O intercâmbio com os países africanos foi fundamental não somente para ampliar a informação musical dos grupos negros, mas também para o delineamento das diversas Áfricas que alimentam os conteúdos simbólicos dos blocos afro da Bahia. Mas embora cada bloco afro tenha elaborado para si elementos culturais específicos, que enfatizam a

pluralidade da África no imaginário da população negra de Salvador, essa variedade não altera a unidade construída em torno da estética afro.

Então é através desse intercâmbio de informações, desse imaginário sensível que as identidades são localmente construídas. Esta variedade de olhares sobre a África, essas áfricas simbólicas mostram a fluidez e o caráter aberto, ou seja, não essencialista da construção das identidades na diáspora.

O samba-reggae, o principal produto da movimentação afro está pautado tanto na tradição percussiva brasileira quanto nas referências internacionais que chegam através das mídias e dos contatos culturais que conectam a rede atlântica. O ritmo afirma novas estéticas negras e modelam identidades não europeizadas.

Não por acaso, a passagem da década de 80 para 90 é o momento em que Salvador finalmente se coloca como uma cidade negra. Pode-se reconhecer aí um elemento contra-hegemônico, contracultural, que parece caracterizar o Atlântico Negro. O movimento afro-baiano enquanto política anti-racista, de cidadania e de autonomia, não é um discurso nacionalista. Ele se conecta com realidades internacionais, transculturais (americana, jamaicana, senegalesa, angolana). E entra assim em concordância com a tese de Paul Gilroy sobre a fragilidade da idéia de Nação nas culturas da diáspora. Segundo Paul Gilroy, as culturas negras da diáspora mostram-se abertas, inacabadas e internamente diferenciadas. Elas são formadas a partir de múltiplas fontes por movimentos que se entrecruzam no mundo atlântico (...). Elas são continuamente criadas e recriadas com o tempo e a sua evolução é marcada pelos processos de deslocamento e de reposição dentro do mundo atlântico, e pela disseminação através de redes mundiais de intercâmbio de comunicação e cultura⁴².

Nestas culturas, a produção musical adquire um valor político especial. Tal como acontece na cena baiana onde o samba-reggae é um poderoso símbolo da cultura negra local. O estilo é um bom exemplo das formas culturais híbridas/sincréticas/mestiças que se modelam na rede atlântica. Além disso, o samba-reggae é também um belo exemplo da criatividade dos povos do Atlântico negro.

Referências

Bacelar, Jéferson. 1989. *Etnicidade- ser negro em Salvador*, Salvador, Ianamá.

Boaventura Leite, Ilka (Org). 1991. "Terras e territórios de negros no Brasil". *Textos e Debates*, ano 1, n.2, Santa Catarina.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres, Verso.

Guerreiro, Goli. 2000. *A trama dos tambores – a música afro-pop de Salvador*. São Paulo, Editora 34.

Risério, Antônio. 1981. *Carnaval Ijexá*, Salvador, Corrupio.

Verger, Pierre. 1981. *Orixás*. Salvador, Corrupio.

Vieira Filho, Raphael. 1998. “Folgedos negros no Carnaval de Salvador (1880-1930)”. *Ritmos em trânsito*, São Paulo, Editora Dymanis.

¹Folha de São Paulo, *A Bahia virou Jamaica*, 31.1.88.

²J. G. Reitz, “The survival of ethnic groups”. *Ethnic group survival as a sociological problem*. Toronto, Mc Graw-Hill, 1980.

³Hermano Viana, *O mundo funk carioca*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1988.

⁴Antonio Risério, *Op cit*.

⁵Milton Moura, *Op cit*, p.14.

⁶Esta canção gravada no primeiro disco do Ilê Aiyê *Canto Negro n.1*, foi regravaada pelo grupo hip hop do Rio de Janeiro, *O Rappa em Rappamundi*, WEA, 1996.

⁷Ver Denis Constant, *Aux sources du reggae*, Marseille, Editions Parenthèses, 1995 ; Carlos Albuquerque, *O eterno verão do reggae*, São Paulo, Editora 34, 1997.

⁸Ericivaldo Veiga, *Op cit*, p.75.

⁹Livio Sansone, “A produção de uma cultura negra- a nova etnicidade negra dos jovens creoles surinameses em Amsterdam”. *Estudos afro-asiáticos*, n. 20, 1991.

¹⁰Milton Moura, *Op cit*, p.17

¹¹Bob Marley in Carlos Albuquerque, *O eterno verão do reggae*, São Paulo, Editora 34, coleção Ouvido Musical, 1997, p.71.

¹²Cabelos em forma de gomos que não podem ser cortados ou cabelos rasta.

¹³Olívia Maria Gomes da Cunha, “Fazendo a “ coisa certa ”: reggae, rastas e pentecostais em Salvador”. *RCBS*, n.23, ano 8, outubro de 1993, p. 123.

¹⁴Livio Sansone, *Op cit*, p.130.

¹⁵Isabelle Leymarie, *Du tango au reggae - musiques noirs d'Amerique Latine et des Caraibes*, Paris, Ed. Flammarion, 1996, p. 244.

¹⁶Gerônimo, percussionista em entrevista concedida à autora em 27.9.95.

¹⁷Klaus Jaeke in entrevista concedida à autora em 31/08/98.

¹⁸Ivan Huol, músico jazzista in entrevista concedida à autora em 15.5.97.

¹⁹Ver Carlos Benedito Rodrigues da Siva, *Da terra das primaveras à ilha do amor – reggae, lazer e identidade cultural*, São Luís, Edufma, 1995.

¹Sobre bares de reggae em Salvador ver Osmundo Pinho. *The songs of freedom : notas etnográficas sobre cultura negra global e práticas contraculturais locais*, in *Ritmos em Trânsito*, *Op cit*.

²¹A Jamaica (cuja bandeira é verde, amarela e preta) é um dos principais redutos do panafricanismo, que prega o retorno à Etiópia (cuja bandeira é vermelha, amarela e verde), pátria sagrada dos rastafaris, único país africano não colonizado. A bandeira da FreeAfrica – nação africana livre, mistura as cores das duas bandeiras.

²²Edson Gomes, in *A Tarde*, 20.11.96.

²³Vera Lacerda in *Tribuna da Bahia*, 07.11.88. Note-se como neste momento, o Ara Ketu investe na busca de «raízes africanas», que no início dos anos 90, começa a ser descartada pelo bloco. Confira capítulo 1.3.

²⁴Ericivaldo Veiga *Bloco afro Muzenza – clareza de vida e vôo da imaginação*. Tese de mestrado, UFBA, FFCH, 1991, p. 29.

²⁵Arany Santana in *A Tarde*, *O suingue didático dos blocos afros*, 23.02.90.

²⁶Vera Lacerda in *A Tarde*, *idem*, 23.02.90.

²⁷João Jorge in *Correio da Bahia*, *Negros assumem a negritude e mudam os costumes*, 15.01.91

²⁸Arany Santana, in *A Tarde*, *Negra, a cor da beleza*, 30.01.88

²⁹Gilberto Gil in *FSP*, *Gil e Caymmi falam sobre poesia e raízes*, 26.04.94.

³⁰ Zulu Araújo in entrevista concedida à autora em 16/10/97.

³¹ Vovô *apud* Antônio Risério, *Op cit*, p.85.

³² Ver Luiz Cláudio Barcelos, “Mobilização racial no Brasil : uma revisão crítica”, *Afro-Ásia*, n.17, CEAO - UFBA, 1996, pp. 187-210.

³³ Além dos já citados muitos outros blocos afro se organizaram a partir dos anos 80 e continuam em atividade até hoje. São eles: Alabê(1981); Ébano(1982); Abi-Si-Ayiê(1985); Arca de Olorum(1985); Dan(1986); Mundo Negro(1987); Oganzuê(1988); Tô Aqui África(1989); Motubaxé(1990); Oriobá(1991); Filhos de Jah(1992); Tutancâmon(1993), etc.

³⁴ João Jorge, presidente do Olodum in Folha de São Paulo, *A Bahia virou Jamaica*, 31.1.88.

³⁵ Antônio Godi, “Reggae in Bahia, um caso de pertencimento a distância”. *Chiclete com banana: dealectisc of internationalization in brasilian popular music*. Florida, University press of Florida, (no prelo).

³⁶ Gilberto Gil in Revista Veja, *O batente do batuque*, 20.01.88.

³⁷ Gilberto Gil, *idem*.

³⁸ João Jorge in Folha de São Paulo, *A Bahia virou Jamaica*, 31.1.88.

³⁹ Sobre a polêmica confira o capítulo 1.1. João Jorge *apud* Marcelo Dantas, *Op cit*, p.47.

⁴⁰ Zulu Araújo, in entrevista concedida à autora 16.10.97.

⁴¹ Zulu Araújo, *idem*.

⁴² Ver resenha de Dale Tomich, *Afro-Ásia*, n.17, CEAO – UFBA, (pp. 252-259) , p.256.