



SONORIDADES CARIBENHAS, IDENTIDADES NEGRAS E HISTÓRIAS

AFRO ATLÂNTICAS: UMA CARTOGRAFIA MUSICAL¹

Fabricio dos Santos Mota²

Instituto Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

fabriciosmota@gmail.com

Canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si

Adalberto Paranhos

Esse artigo tem por objetivo apresentar algumas reflexões preliminares sobre a influência da música afro caribenha para a produção musical no chamado *Atlântico Negro* buscando traçar analogias e distinções entre registros, performances e trajetórias musicais de artistas oriundos desta paisagem global e suas trocas como sujeitos musicais da costa atlântica do continente africano e algumas regiões do Brasil. Nesse movimento, buscamos investigar narrativas de histórias atlânticas que tenham a música como elemento mobilizador de processos identitários nesse território afro diaspórico. Com isso, reitero o interesse em interpretar o fenômeno musical, considerando os fluxos contrafluxos fora das fronteiras do estado nação. Essas e outras questões mobilizam a pesquisa em andamento que aqui se apresenta. Como proposta interdisciplinar, se propõe a compreender a complexidade das performances musicais negras, lidas como experiências humanas transgressoras, capazes de extrapolar (e recriar) limites territoriais, problematizar fronteiras nacionais e subverter lógicas de segregação, produzindo uma análise que, como nos sugere Moura, “poderia contribuir para uma compreensão mais profunda da dinâmica musical contemporânea, para além dos limites mesquinhos da ‘música de cada país’ (Moura, 2010. P.358). Se inscreve, portanto entre os estudos sobre dinâmicas sociais, processos identitários e lutas anti racista mediadas pela música (Godi,

¹ Artigo apresentado no *Simpósio Temático História & Música Popular* no 32º Encontro Nacional da Anpuh em São Luís, Maranhão entre os dias 16 a 21 de julho de 2023.

² Músico, historiador e pesquisador. Professor do IFBA, Campus Simões Filho. Doutorando do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (Póscultura) pelo Instituto de Humanidades artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia.



1997, Guenther, 2011, música e o mundo, 2002, cartografia da história da música, 2002, influência de elementos afro diasporicos, ampliando a percepção sobre as hibridações que permeiam o vasto universo criativo rotulado de música brasileira, em oposição à visão dicotômica da música reduzida ao binômio erudito/popular (Napolitano, 2002, Silva, 2002).

A noção de cartografia musical aqui empreendida, surge para dar conta de interpretar com integridade a multiplicidade de referências do pensamento crítico afro diaspórico que se cruzam de modo descontínuo, através de trocas intelectuais, sensoriais e políticas entre populações afro descendentes e africanas na Diáspora. A experiência musical negra, nesse sentido, estabelece formas muito peculiares de expressão crítica que extrapolam a noção de mapa (com pontos estáticos, coordenadas tangíveis, partidas e destinos legíveis) promovendo espaços simbólicos “não necessariamente mapeados”, (SANTOS, 2013). Está, portanto, muito mais ligada à noção de *afro-rizoma*, conforme provocada por Henrique F. Santos e Ricardo Riso em sua obra que reflete sobre as redes de escrita anti colonialista que constituem uma literatura negra na diáspora contemporânea. Tomam de volta a noção de *rizoma* de Deleuze e Guatarri (2011), autores do mundo francófono que de certo modo refletem as aberturas de pensamento provocadas pela presença sintomática de outros corpos (e epistemologias) nas universidades europeias, sem dúvidas influenciados por um contexto histórico de profundas transformações demográficas a exemplo da marcante imigração de africanos e afro americanos do Caribe na Europa.

A recepção massiva e a popularidade dos repertórios musicais oriundos do mundo caribenhos é marcante, em contradição com o enorme desconhecimento sobre as origens e trajetórias desses artistas que exerceram/exercem influência definitiva para os novos contornos culturais sobre os quais se tem desenhado a sociedade brasileira desde a segunda metade do século XX (Moura, 2009, 2010, Mota, 2012). Como sabemos, é possível reconhecer em alguns exemplos de gêneros musicais caribenhos - *Mambo, Rumba, Calypso, Zouk, Mento, Reggae, Merengue, Lambada, Cumbia* etc. - a forte presença de elementos musicais de matrizes africanas o que nos leva a algumas problematizações: o que explica esse profundo e sistemático silenciamento histórico? Como esses movimentos musicais emergem em seus contextos de origem e porque razões ganham tanta expressividade em territórios do atlântico igualmente marcados pela presença demográfica e cultural de ingredientes da cultura negra? Quais traços ligam e separam essas experiências diaspóricas? Porque gêneros musicais que nascem em



aspectos de aproximação com outros países da afro latino américa (Andrews, 2014). Cabe aqui problematizar em que medida os discursos de miscigenação atualizados em políticas de branqueamento implícitas nos anos 60-90 tensionaram com os movimentos de direitos civis negros e contribuíram para a fragmentação das identidades raciais. Essas e outras questões tem impulsionados caminhos dessa investigação acadêmica.

Nas últimas décadas a temática racial tem se tornado pauta central das políticas públicas, dos espaços de pesquisa em diversos países o continente – mudança provocada sobretudo pela trajetória histórica de mobilizações civis negras nas Américas, especialmente no Brasil. É de vital importância compreender o lugar do Brasil no campo dos estudos afro-latino-americanos, particularmente pela importância da música produzida neste vasto território, dando novos sentidos ao passado e presente e “fornecendo elementos intelectuais e políticos que podem nos conduzir à futuras interpretações mais aprofundadas sobre a realidade brasileira e seu lugar central na América afro latina” (Lima, 2018 in: Andrews & De la Fuente, 2018). Outros estudos comparados sobre relações raciais entre países deste território, tem investigando trajetórias de mobilidade social entre populações negras e as lutas raciais comuns e particulares a cada região, avaliando como as condições estruturais “limitaram ou expandiram oportunidades aos afrodescendentes”, bem como suas formas de intervenção na vida pública (Andrews, 2014, p. 34). Portanto, essa proposta constitui-se relevante ao contribuir com os estudos sobre a diáspora enquanto experiência transnacional arriscando compreender o território da *América Afro Latina* dentro da dinâmica do Atlântico Negro; por outro ângulo, visa contribuir com os estudos sobre as populações africanas inscritas nos países da margem ocidental do continente que no mundo contemporâneo ergueram formas alternativamente anticoloniais através de expressões como a música mobilizando um conjunto de ideias, imagens, sons e sentidos da diáspora na qual são personagens ativos.

Assim, formas musicais, danças e movimentos corporais de origem africanas, outrora rejeitados pelas elites, passam a constituir o espaço central da produção cultural e, em alguns casos, a fazer parte dos discursos de identidade nacional em diferentes países da América latina. No Brasil, por exemplo, o surgimento de discursos de afirmação da identidade nacional a partir da invenção do Samba como gênero musical já têm sido alvo



de inúmeros estados, questões e parâmetros. Além dos poderes do estado, no campo de tensões, marchas e contramarchas que marcam os caminhos pelos quais essa experiência musical tem percorrido.

A noção de *música*, na acepção aqui utilizada compreende toda e qualquer experiência sonora produzida através de instrumentos específicos ou alternativos, sem hierarquias, incluindo o uso de vestígios sonoros que constituem os sons do mundo (natural ou transformado) ao redor. A música é uma expressão artística que compõe diferentes cenários humanos atravessados pela presença do som, formando diferentes contextos acústicos. A música é também uma linguagem artística e uma forma de conhecimento histórico. Conhecimento aqui nos remete à noção de “constelação de saberes”, inspirado no modo como sugere Zumthor: “o saber parte de uma experiência (...) procede de uma confrontação comovente com o objeto, de um esboço de diálogo com o que ele tem de único” (1993, P. 100). Assim, um registro sonoro e ou musical documenta em alguma medida questões de um lugar e tempo no mundo e se expande para além deste mesmo, ao tempo que figura como arte capaz de imaginar mundos através das frequências sonoras. Ao ser reproduzidas em diferentes pontos da paisagem e do tempo, os sentidos sonoros e musicais são ressignificados, reinterpretados ao sabor das questões de cada época e lugar. A música é então parte de um espectro mais amplo que constitui uma *paisagem sonora*, como nos sugeriu o compositor e escritor canadense Raymond Murray Schafer (1933-2021).³ As performances musicais são expressões sonoras, manifestações do campo da oralidade que tem o universo dos sons e do silêncio como matéria prima e fazem reverberar diferentes corporeidades.

Entre as fontes aqui estudadas analiso alguns fonogramas no formato de *canção*. Chamo a atenção para o termo *canção* que trata de um formato musical nascido na primeira metade do século XX no contexto de surgimento de uma indústria fonográfica integrada à popularização do rádio como ferramenta de comunicação de massa e entretenimento (PARANHOS, 2006). A canção gravada, constitui-se também numa fonte histórica que revela uma performance musical através da relação forma/conteúdo - estrutura (arranjo), sonoridades, timbres, escolhas técnicas, letras, solos, duração etc. É importante de destacar, os aspectos internos e externos de um registro musical como

³ Tomo de empréstimo a noção de “*paisagem sonora*” (*soundscape*) de Schafer, particularmente como desenvolvido em seu livro *A afinação do mundo - uma exploração pioneira e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora* (Ed. Unesp, 2011).



Sonoridades caribenhas em trânsito

A música tem sido território da comunicação humana, nas relações de troca, enfrentamento, entretenimento, pertencimento, figurando como uma das artes responsáveis por reforçar ou dilatar fronteiras nacionais levando os campos dos estudo acadêmico a redimensionar seus questionamentos. Desde as primeiras décadas do século passado, a popularização do rádio, a maior difusão do cinema ao lado de outros veículos de comunicação impulsionou o crescimento da indústria fonográfica e com ela a produção de música, expandindo as relações/tensões humanas e estimulando novas comunidades imaginadas tendo como referencial geopolítico as ideias de agentes (das letras, dos sons, da dança, da imagem) oriundos de países como Jamaica, Martinica, Trinidad, Cuba que subverteram a lógica colonialista provocando uma virada epistemológica sobre a qual ainda nos debruçamos (Butler & Domingues, 2020). Eric Hobsbawm (1995) destacou a grande transformação provocada pelo desenvolvimento da cultura de massa que movimentou a música das margens das sociedades pós colonial para os circuitos e interesses das elites, desenvolvendo certo domínio comercial. Ainda que os centros dessa indústria estivessem situados no norte global (Inglaterra e Estados Unidos), houve uma complexa e heterogênea proliferação e circulação sonora oriunda de países da América Afro Latina que transitou para outras regiões do atlântico subvertendo, por vezes a lógica dos grandes centros. Curiosamente, emergem desses de diferentes regiões, performances musicais estruturadas sob e/ou a partir de matrizes culturais africanas que vão sendo progressivamente ressignificadas atuando como matéria prima para novos movimentos político culturais da Diáspora Negra.

Na Bahia, por exemplo há forte influência musical e coreográfica de gêneros afrodiaspóricos radicados entre países do Caribe desde os anos 1940 com a chegada do bolero e merengue (Moura, 2009, 2010), chegando à proliferação do Reggae entre os anos 70/90, este último exercendo forte influência na organização político cultural e musical (Godi, 1997, Mota, 2012). No entanto não há estudos no Brasil que tratem mais detalhadamente o conteúdo desses repertórios, tampouco que explorem as origens de seus criadores. É preciso interpretar criticamente as noções de “musica latina” ou “música



Num instigante estudo sobre as influências sonoras do universo Caribenho no carnaval de Salvador, Milton Moura chama a atenção para o processo de ressignificação dos conteúdos musicais de origem afrocaribenha, seja pela formulação de “letras alternativas”, uma vez que “o *creole* não era identificado pela multidão enquanto letra” seja pelo surgimento de uma nova cultura coreográfica, duramente criticada como excessivamente sensual, revelando explícito conflito raciais à medida que surgem associações pejorativas às pessoas negras e pobres (2010, p.346-349). Enxerga, portanto, a potencialidade na comunicação entre a cultura negra urbana soteropolitana e as experiências musicais afro caribenhas, ao contrário da conclusão de Agerkop que vê nas fronteiras linguísticas uma “barreira para assimilação satisfatória de elementos culturais do Caribe no Brasil, em especial na cidade de Salvador” (2009, p.395).

Transpondo as fronteiras linguísticas, a comunicação sonora significada pelo encontro entre produção e escuta musical é um dos aspectos de maior interesse desse estudo. Do ponto de vista da percepção musical, as contribuições da obra artística e investigativa do Maestro Letieres Leite que enfatiza a notável (e racialmente silenciada) influência de diferentes perspectivas de agenciamento da forma musical a partir de práticas percussivas, presentes em diferentes gêneros musicais reinventados no Atlântico Negro apontam sugestivos caminhos e ferramentas analíticas.⁵ Para o autor, a chamada “clave” rítmica é um elemento que estabelece uma certa assinatura sonora e que diferencia e aproxima experiências musicais afrodiaspóricas e seus desdobramentos na indústria fonográfica. Esta assinatura sonora – ou como arrisca classificar George Andrews (2014), essa “energia rítmica” – está presente nos instrumentos de percussão, e para além deles, no canto, nas melodias, em outros componentes do arranjo musical. Em paralelo, Deve-se destacar importância do processo de difusão dos instrumentos eletrônicos ajudando a formatar uma nova identidade estética e sonora. Raros são os trabalhos no campo das humanidades que investigam o papel dessas e outras tecnologias para a produção de

⁴ Milton Moura aborda criticamente a narrativa de surgimento de uma música de origem no Caribe como uma invenção resultante da articulação de imigrantes porto riquinhos, Dominicanos e cubanos que aos poucos ocupavam a indústria fonográfica estadunidense em Nova York (2010, p. 339)

⁵ As reflexões de Letieres Leite estão espalhadas em sua extensa obra artística produzida em 40 anos. Em 2017, Leite publicou seu primeiro e único livro reunindo reflexões sobre metodologia de ensino musical, luta antirracista, memórias profissionais e outros registros como parte do projeto social Laboratório Musical de jovens Rumpilezzinho. A carreira do Maestro foi significativamente projetada no Brasil e no mundo desde o lançamento de sua Orkestra Rumpilezz.



uma mudança expressiva nas formas de produção musical. Através dos sintetizadores tem-se erguido contundentes críticas decoloniais mediadas pela música, um universo que este estudo tem se debruçado cada vez mais.

Nesse fluxo, é também relevante considerar a influência da “informatização dos processos de música” e da pirataria como parte da dinâmica e do mercado musical no mundo global (Moura, 2010). A digitalização da música em fins dos anos 90, trouxe novas possibilidades de interpretação do passado no presente uma vez que descobriu um universo de gravações oriundas de países que estavam fora dos centros da indústria fonográfica. No mundo atual a influência sonora de gravações dos anos 60/70 tem redefinido as formas contemporâneas de produzir, gravar, mixar, distribuir música. Cabe à pesquisa acadêmica lançar questões sobre essas dinâmicas e problematizando inclusive o papel das grandes corporações no estado atual do controle sobre os direitos de produção e circulação musical (Witt, 2015). Recentemente há publicações tematizando a influência de gêneros musicais como o *Afrobeat* nigeriano (Couto, 2017; Amaral, 2021) cujas obras principais foram gravadas entre os anos 1970 e 1980 mas, se tornaram muito populares depois da digitalização e circulação da música digitalizada em formato Mp3, por exemplo.

Identities negras e histórias afroatlânticas

O instigante trabalho de Paul Gilroy (1991) é ainda um estudo fundamental para quem se coloca a refletir sobre a questão racial e as imbricações identitárias no mundo globalizado. Em *O Atlântico Negro* o autor trata com profundidade a importância da música e da literatura como linguagens centrais de produção de um senso de pertencimento negro afro diaspóricos, bem como veículos de enfrentamento à segregação racial. Ainda que sua obra tenha limites, como sua ênfase quase exclusiva nas trocas culturais do hemisfério norte - no limite, o caribe anglófono -, ou mesmo a ausência de escuta das vozes de mulheres, pessoas *Trans* no Reino Unido e Estados Unidos, Gilroy nos oferece importantes ferramentas analíticas para compreender outras experiências ao redor do mundo em particular a partir de outros fluxos no sul global. Entre essas a própria noção que dá nome à obra, renova as interpretações sobre as sociedades que emergem da



desde fins do século XIX.

Seguindo essas trilhas, em outro estudo investiguei sobre a invenção de novas tradições orais musicais da diáspora negra e seu papel decisivo na ressignificação das noções de pertencimento negro no Brasil, tomando por base algumas cidades da Bahia (Mota, 2012). Me refiro ao surgimento e afirmação da *cultura musical Rasta-Reggae* (Godi, 2000) que se sedimentou em diferentes territórios do Brasil (Bahia, São Luís do Maranhão, Rio de Janeiro) e do movimento cultural do *Samba Reggae*, entre as décadas de 1970 e 1990. Naquele trabalho pude analisar mais de uma centena de registros fonográficos gravados entre a Jamaica e o Brasil, observando os fluxos e contrafluxos atlânticos e a forma como os signos sonoros eram profundamente ressignificados e traduzidos a partir de pautas transnacionais e locais de cada contexto. Em linhas gerais, à medida que o *Reggae jamaicano* desembarcava em cada porto atlântico⁶ sua presença alterava a paisagem sonora. A percepção do gênero musical se transformava à medida que ele próprio transformava o lugar. Ainda em 1979 o cantor, compositor e músico Gilberto Gil aproximava o público brasileiro das frequências do Reggae através de sua regravação de “*No woman, no Cry*” (de Vincent Ford) imortalizada pelo artista Jamaicano Bob Marley, rebatizada “Não chore mais”.⁷ Por um lado, a canção se sintonizava com a luta política contra o regime militar então vigente no país, pautando um sentimento de esperança e renovação, como sugere a melodia central da canção; Por outro abria portas para um novo gênero musical que seria, nas décadas seguintes, uma

⁶ Aqui a noção de porto atlântico é bem apropriada no seu sentido literal, uma vez que as cidades portuárias banhadas por este oceano tiveram um papel essencial na disseminação daquela sonoridade. Muitos discos eram trazidos, trocados e comercializados por marinheiros nos portos de São Luís e Salvador como indicam muitas entrevistas. Em Salvador, por exemplo, esse fenômeno contou com a popularização dos discos de vinil a partir da zona portuária, chegando à feira de São Joaquim, passando pelos bares em espaços de prostituição feminina e chegando ao Maciel (atual bairro do Pelourinho). Costumava-se dizer que a música subia as ladeiras e entrou nas casas pela porta dos fundos (mais em MOTA, 2012). Outro trabalho interessante sobre o Reggae na Bahia é da escritora Bárbara Falcón que situa Cachoeira como polo de produção cultural e como cidade portuária a partir do Rio Paraguassu e seus fluxos comerciais e também artísticos. A saber, o mais bem sucedido artista do gênero Reggae na Brasil surge dessa região, o músico Edson Gomes, nascido em São Félix, e fruto desse movimento cultural do Paraguassu.

⁷ Não chore mais (No Woman, no cry). Gilberto Gil/Vicent Ford. Álbum Realce. Phillips, 1979. Para ouvir acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=Ws6qN3zgPAg> (último acesso em 31/07/2023). Para versão de 1977 de Bob Marley and the Wailers (Live at the Rainbow) acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=mZ6VezKMoRY>



das mais recentes das a... Por essas...
ões, o... de é... século!

9 A análise de outros registros musicais aponta ainda para trocas sensoriais audíveis entre as ilhas do Caribe e Cabo Verde como pode-se notar em “Djal Bai Sin Camin”, de Antônio Terra, de 1970, relançada em 2016⁸ numa coletânea organizada pelo selo *Analog África*. Esta coletânea é um dos pontos de partida deste projeto para investigar trajetórias musicais oriundas de Cabo Verde, haja vista as aproximações rítmicas, timbrísticas e melódicas guardando forte aproximação com gravações contemporâneas das Antilhas a exemplo de “You Voai ou” de Eric Brou, e “Cuisse La” de Michel Nerplat, exceto pela presença no último caso dos famosos naipes de sopro, marca inconfundível de boa parte das gravações do Henry Debs Studio em Guadalupe.⁹ Esse relançamento traz à tona uma narrativa sobre o surgimento do *Funaná*, gênero musical originado na ilha que figura entre os objetos de investigação futura deste projeto de pesquisa com a análise do mini documentário *A sweet Pain: the rebel synths of Cabo Verde*.¹⁰ Em outro exemplo sugestivo, a sonoridade da gravação de 1970 da faixa “É bô problema” do cantor e músico Tchiss Lopes¹¹ cuja sonoridade nos transporta muito diretamente para as gravações mais conhecidas de instrumentistas como o paraense *Mestre Vieira* autor de obras icônicas como “Lambadas das quebradas”.¹² A partir da percepção musical notamos inúmeras aproximações e singularidade entre gravações contemporâneas separadas pelo oceano mas, aproximadas pelo estilo, pela forma e, em alguns casos pelo conteúdo. Daí a relevância de analisar os fluxos transnacionais de uma estética negra em constante transformação e que aponta para conexões ainda não investigadas pelos estudos sobre

⁸ *Space Echo - The Mystery Behind the Cosmic Sound of Cabo Verde Finally Revealed!* selo *Analog África* do produtor executivo Samir Ben Redjeb. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gpJnSEQ1jAg&list=RDo6FtOd3Lckg&index=3>. A título de curiosidade ouvir a versão de “Zanzibar”(Armandinho/Fausto Nilo) interpretada pela banda brasileira *A cor do som* que apresenta introdução musical com semelhante andamento (entre 123 e 124 bpm) e progressão harmônica diferindo apenas a tonalidade: |Dm, C, Bb| A7], para a primeira; |Fm, Em, D| C7|124 bpm para a segunda: <https://www.youtube.com/watch?v=AkPxfQ4h3Ug>. Ambos acessos em 02/09/2022.

⁹Entre os exemplos ouvir: “Yo Voai ou” de Eric Brou (<https://www.youtube.com/watch?v=fgMnJ1Z2AMc>), “Cuisse La” de Michel Nerplat (<https://www.youtube.com/watch?v=LyBhuEkxsRs>). Excelente descrição sobre a influência desse repertório rebatizado no Brasil como “Lambadas” está no artigo de Milton Moura sobre a presença dos ritmos calientes do Caribe no Carnaval de Salvador (2010)

¹⁰ A narrativa sobre a chegada dos teclados sintetizadores na música de Cabo Verde em 1968 é utilizada com estratégia promocional de lançamento do álbum: <https://thevinylfactory.com/films/rebel-synths-of-cabo-verde/>. Acesso em 02/09/2022.

¹¹ Relançado pelo selo nova yorkino *Ostinato Records* na coletânea *Synthesize the Soul: Astro-Athlantic Hypnotica from Cape Verde Islands 1973-1988*, Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jiXn514uJqc>. Acesso em 02/09/2022.

¹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0fGUGAOPwn8> . Vieira e Seu conjunto. Disco: *Lambada das quebradas*. Relançamento: Sterns Diáspora. 1982



influência sonora, para além das Américas, em países da costa ocidental do continente africano da segunda metade do século XX redimensionando a definição de Acosta (1989) nas palavras de Milton Moura que aponta para o Caribe como “umbigo das Américas” (Moura, 2010, p. 334). É provável que esses laços umbilicais tenham atravessado o oceano e proliferado novas influências sonoras em terras africanas assim como analogamente aconteceu no Atlântico sul.

Alguns registros apontam para outras trocas transnacionais explosivas, a exemplo de gravações do artista beninense Gnonnas Pedro que transitou pelo Caribe e Estados Unidos e ocupou relativo lugar de destaque na indústria fonográfica nas décadas de 1970/1980. É dele uma regravação de 1975 da canção *Yiri Yiri Boum* num álbum que se propunha à época interpretar aproximações culturais e sonoras “Cuba e África”, nas palavras do compositor, através da música.¹³ Em 2012 uma nova versão dessa canção ganhou notoriedade e foi centro de certa polêmica na imprensa soteropolitana em 2012 com a aparição da faixa *Ziriguidum*, interpretada pela banda baiana Filhos de Jorge que obteve relativo sucesso radiofônico e fez parte de muitos repertórios no Carnaval de Salvador, chegando à indicação de canção mais popular da festa. A canção, na verdade é uma segunda versão de *Yiri Yiri Bon*, de autoria de Silvestre Mendez e Thor, gravada pelo cantor cubano Beny Moré no México entre 1945-51, seguramente tocada no Brasil, haja vista registros da presença desses repertórios nas rádios brasileiras desde a década de 1940 (Moura, 2009). Os arranjos de *Ziriguidum* tomam emprestado toda energia rítmica e melódica da versão de Gnonnas Pedro com a inovação da entrada de instrumentos de percussão mais contemporâneos como o timbau e os surdos virados - muito presentes no movimentos musicais radicados em Salvador desde os anos 1970 com a explosão dos chamados Sambas Juninos e mais à frente o Samba Reggae – além da inclusão da letra

¹³ A seguir os links por ordem cronológica de lançamento das gravações: Para escutar a Versão de Beny Moré (1945-51): <https://www.youtube.com/watch?v=KysF3uJul0> ; para conhecer a versão de Gnonnas Pedro (1975) acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=N26alCjCCEc> ; para a versão da banda Filhos de Jorge acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=U10M6bxZjQw> . Em 2013 o coletivo Kondzilla lançou versão com o *Sampler* da gravação baiana com interpretação de MC 2k: <https://www.youtube.com/watch?v=BTUv7p3XcjY&t=15s>. Esta última utilizando elementos que evocam à nacionalidade brasileira (com o uso das camisetas da seleção de futebol da CBF), trata-se de outro gênero musical: o funk carioca e a presença dos movimentos coreográficos da dança do passinho, cultura corporal de dança urbana muito popular nas favelas cariocas. Para conhecer mais sobre essa manifestação ver o interessante documentário do diretor Emílio Domingos “A batalha do passinho” que aborda o cotidiano das comunidades de favela e a crescente força dessa cultura coreográfica. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=XCNWK_gErJo . todos os acessos em 02/09/2022.



questões, a importância da interpretação como expressão de composição, de atualização/renovação dos sentidos de uma obra musical (2004. Pp. 24-26). Assim, sendo, toda interpretação, regravação figura como página nova no processo de difusão de um conteúdo musical, por vezes deslocando o sentido original proposto quando do processo criativo original. Por outro lado, a “polêmica” trouxe à tona um dado importante: a relevância de creditar os autores das obras originais evitando replicar silenciamentos, dado que sombreia grande parte dos repertórios musicais de origem Caribenha como advertiu Moura (2010). Novas luzes, entretanto, tem sido lançadas sobre esse universo de canções sobre as quais esse projeto pretende investigar haja vista os processos mundiais de remasterização¹⁶ e digitalização e circulação musical, assim como o surgimento de novas plataformas de pesquisa e comercialização de música em plataformas digitais (Witt, 2015).

Sugiro que essas interlocuções refletem posições de enfrentamento e afirmação social balizadas pela noções identitárias de pertencimento negro. O debate em torno do conceito de identidade passa indiscutivelmente pelas idéias do escritor Stuart Hall. Jamaicano radicado no Reino Unido, Hall é um dos pensadores caribenhos notavelmente reconhecidos pelas contribuições interdisciplinares e por co-fundar o campo dos estudos culturais. Para Hall o conceito de *identidade* está longe de representar uma a unidade do sujeito e sua vinculação com um passado imutável que se sobrepõe às demais diferenças. Pelo contrário, as identidades são o produto dos tensionamentos e aproximações com o “outro”. Elas se constituem a partir da diferenciação e resultam da necessidade de afirmação do eu diante do outro, numa relação de “apego temporário às “posições-de-sujeito”. Por isso, a concepção de *identidade* diz respeito ao caráter “estratégico e posicional” das formas de (auto) classificação de um coletivo ou grupo diante do jogo das

¹⁴ Sobre a História dos Sambas Juninos em Salvador ver os documentários da diretora e roteirista Fabíola Aquino lançados respectivamente em 2020 e 2021: *O Samba Junino de porta em Porta*, (disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZFIV66vg_sA&t=25s Acessado em 10/08/23) e *Pocket Nery: a rainha do Samba Junino* (<https://www.youtube.com/watch?v=dVDe7D3GiLs&t=23s>. Acessado em 10/08/23) este último trazendo a trajetória da dançarina trans Pocket Nery, figura emblemática desta manifestação cultural. Sobre a História do Samba Reggae, há algumas obras audiovisuais relevantes entre as quais destaco: *Samba Reggae: a arma é musical* (Dir. Maria Cristina, 2013) e mais recentemente o episódio 02 da série *O Enigma da Energia Escura* (Dir. Day Rodrigues e Mariana Luiza, 2021) produzida pela Laboratório fantasma com apresentação do Rapper Emicida.

¹⁵ “Filhos de Jorge esclarece polêmica envolvendo a canção ziriguidum”. Jornal Bahia Notícias, 27/01/2013

¹⁶ Processo técnico de recriação de novo registro fonográfico (ou audiovisual) alterando a equalização, volume e diminuimos possíveis ruídos das gravações originais.



diferenças. As identidades são as pontas de uma mesma moeda, estando instáveis e em movimento. O fenômeno das identidades aponta para o uso dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos mas, daquilo no qual nos tornamos” (Hall, 2000. 108-109). As reflexões de Hall são importantes para construir uma crítica decolonial uma vez que situam o discurso hegemônico (eurocêntrico, branco, heteronormativo) também como expressão de uma identidade.

Em outro trabalho importante, *Os Condenados da Terra*, publicado originalmente em 1961, o escritor Franz Fanon retoma o debate sobre os efeitos devastadores do racismo à saúde mental das pessoas negras e sobre o papel dos processos identitários no enfrentamento dessa mácula colonial. Escreve a partir de sua experiência migratória, inicialmente da Martinica para a França, na primeira metade do século XX e mais adiante a partir de seu envolvimento nas lutas pela descolonização dos países africanos, particularmente nas fileiras da guerra anticolonial na Argélia onde esteve diretamente engajado¹⁷. Expõe um aspecto central que colabora para os debates aqui se propõem construir: numa sociedade cindida pela divisão racial, é parte do processo de desumanização do “colono”, do “outro” o apagamento de sua história e de suas referências. Ele passa a ser um estrangeiro em seu próprio território. Esse posicionamento também foi pautado na Bahia em uma performance musical de Edson Gomes & banda Cão de Raça, gravada entre São Félix, Cachoeira e Salvador no ano de 1991: o álbum *Recôncavo*. A obra reflete um profundo engajamento com as pautas civis dos movimentos negros na transição das décadas de 80/90: a questão da moradia, a violência urbana, a luta antirracista no Brasil e suas conexões com outros contextos do mundo, as lutas pela descolonização dos países africanos. Particularmente as faixas *Reconcavo* e *Estrangeiro*, revelam um engajamento com as lutas anti apartheid na África do Sul, que se estende às demais lutas civis do continente africano, conectando esse processo à luta antirracista na América, particularmente no “recôncavo” baiano - não à toa, antiga zona da *plantation*

¹⁷ Chamo atenção para os diferentes usos do termo *colono* ou *colonização* nas traduções de língua francesa da obra de Fanon. A interpretação da tradução pode nos levar a algumas generalizações. Para a língua portuguesa a noção de *colonização*, diz respeito ao processo histórico das invasões e pilhagens das monarquias europeias (Portugal, Espanha, França, Inglaterra etc) que se iniciam em fins do século XV formando um modelo de sociedade *colonial* nas Américas, que será exaurido entre fins do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX. No entanto, Fanon se refere ao contexto histórico do *colonialismo* para tratar de outro processo mais recente: novamente de invasão dos agora estados nacionais europeus (Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Itália, Bélgica, Alemanha etc) no continente africano desde fins do século XIX. Fanon lutou ativamente nos movimentos de descolonização do continente africano estando diretamente envolvido na guerra de Independência da Argélia (1954-1962), lutando ao lado Partido Socialista Frente de Libertação Nacional.



entre os séculos XV e XVI, a ideia de uma história profissionalizada, descolada dos contextos locais e do mundo direto com as ideias de Franz Fanon ao refletir sobre a questão do pertencimento negro a partir da crítica à exclusão racial e de classe manifestada a partir de um senso de estrangeiridade:

Eu vivo aqui no submundo
Buracos, favelas, guetos imundos
E eles me chamam de brasileiro
Porém eu me sinto um estrangeiro
Trabalho, trabalho e nada é nada, não
Trabalhado trabalho e não tenho nada

A faixa em questão, assim como o álbum onde se inscreve esta canção é um bom exemplo das ressignificações de noções identitárias negras a partir e através de uma performance musical. Nesse caso em particular, os ingredientes são os discursos pan-africanistas através dos textos e sons que constituem o repertório do chamado *Roots Reggae* Jamaicano, uma das formas “clássicas” da música Reggae¹⁹ Insisto que algumas performances musicais em movimento na diáspora Atlântica, provocam um senso distinto de temporalidade e estabelecem, por vias diferentes da palavra escrita, outros elos de conexão e revisão do pensamento emancipatório negro. A persistência e popularidade sonoridades afrocaribenhas, como o *Reggae*, em diferentes lugares do mundo apontam para esse fenômeno confirmam-se como uma rasura contundente até os dias atuais.

No exercício de pensar a partir do mundo caribenho, nos deparamos com uma infinidade de contribuições relevantes no campo da literatura, da pesquisa sociológica e histórica. No entanto, não é tão familiar para os circuitos universitários tomar como prisma de pensamento crítico uma filosofia balizada na expressão musical. Sugiro que a música se impõe como campo potencial de produção de saber e expressão da diferença entre as populações afrodescendentes nas últimas décadas. Os capítulos dessa transformação estão sendo escritos no mundo contemporâneo diante de nós, e para algumas pessoas, através de nós!

A música é uma das linguagens mais expressivas do pensamento negro, atualizando sentidos de pertencimento, desestabilizando a cena pública. Proponho que as

¹⁸ Canção: Estrangeiro. Edson Gomes & Banda Cão de Raça. Álbum: Recôncavo. Gravadora: EMI, 1991. Para escutar acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=tQyVLSwpqbg> (Acessado em 10/08/2023).

¹⁹ Essas e outras faixas são analisadas com detalhes no livro Guerreir@s do Terceiro mundo: identidades negras e música Reggae na Bahia (2012). Para escutar a canção Estrangeiro acesse:



A experiência das sonoridades negras, entre as Américas, o caribe e a costa do continente africano no último século tem apontado para um pensamento social alternativo que tem a produção musical como marco referencial e pode nos oferecer indícios para uma escrita engajada com a imaginação radical. Por isso, ao refletirmos sobre esse universo de múltiplas referências sonoras, com as que aqui foram apresentadas, temos a noção de que a experiência musical estabelece pontos de comunicação e diálogo com realidades aparentemente distantes, mas, política e simbolicamente conectadas: implodindo as certezas nacionais e imaginando outras cartografias globais. Insisto em aprender com algumas experiências artísticas que há tempos tem pautado com veemência a negação do colonialismo – e suas outras nomenclaturas, como a expressão *modernidade* – e provocado a humanidade a imaginar, inventar e viver tempos solidários e abertos à diferença.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, R. O Afrobeat no Brasil: história e memória musical. In: AZEVEDO, A. M. **Ritmos Negros: música, arte e cultura na diáspora negra**. São, Paulo, alameda, 2021.
- AGERKOP, Y. Fronteiras e movimento cultural entre o Caribe e Salvador: o samba-reggae, o merengue e o reggae. **Revista Brasileira do Caribe**. Goiânia, vol. IX, núm. 18, enero-junio, 2009, pp. 389-400
- ANDREWS, G. R. **América Afro-Latina, 1800-2000**. Tradução Magda Lopes. São Carlos, EdUFSCar, 2014. 318 p.
- BUTLER, K., DOMINGUES, P. **Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e Histórias afroatlânticas**. 1ª Ed. São Paulo, Autêntica, 2020. 360p.
- SANTOS, J. H. F & RISO, R. **Afro-Rizomas na Diáspora Negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira**. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.
- GODI, A.J.V.S. Reggae in Bahia: a case of long distance belonging. In: DUNN, C.; PERRONE, C. A. (eds.). **Brazilian Popular Music & Globalization**. Florida: University Press of Florida, 2000.
- GONZÁLEZ, L. A Categoria Político-cultural de Amefricanidade In: **Revista Tempo Brasileiro**. No 92-93, Jan/Jun de 1988, pp. 69-81.

