



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MÁRCIO ANDRÉ PEREIRA DE JESUS

SONS DA PRETITUDE:  
UM ESTUDO SOBRE AS ARTES MUSICAIS NEGRAS EM SALVADOR

Salvador  
2025

MÁRCIO ANDRÉ PEREIRA DE JESUS

SONS DA PRETITUDE:  
UM ESTUDO SOBRE AS ARTES MUSICAIS NEGRAS EM SALVADOR

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Concentração Etnomusicologia, Linha de Pesquisa Práticas Culturais Musicais em Perspectiva Crítica

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr.<sup>a</sup>. Angela Elisabeth Lühning

Salvador  
2025

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

J58 Jesus, Márcio André Pereira  
Sons da pretitude: um estudo sobre as artes musicais negras de Salvador / Márcio André Pereira Jesus. - Salvador, 2024.  
254 f. : il.

Orientador (a): Profa. Dra. Angela Elisabeth Lühning.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-graduação em Música. Escola de Música, 2024.

1. Etnomusicologia - Salvador. 2. Música afro-brasileira. 3. Negros – Música. I. Lühning, Angela Elisabeth II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 780.89

Bibliotecária: Vanessa Jamile Reis - CRB5/1767

ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

“SONS DA PRETITUDE: UM ESTUDO SOBRE AS ARTES MUSICAIS  
NEGRAS DE SALVADOR”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Concentração Etnomusicologia, pelo doutorando Marcio André Pereira de Jesus, perante esta Banca Examinadora.

Aprovada em Salvador, 10 de junho de 2024.

Angela Elisabeth Lühning - Orientadora  
Doutora em Vergleichende Musikwissenschaft - Freie Universität Berlin - Alemanha

Cristiane Maria Galdino de Almeida  
Doutora em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Universidade Federal de Pernambuco

Katharina Döring  
Doutora em Educação (Arte-Educação) pela Universidade Siegen - Alemanha  
Universidade do Estado da Bahia

Pedro Amorim de Oliveira Filho  
Doutor em Composição Musical pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Luan Sodré de Souza  
Doutor em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Estadual de Feira de Santana

## AGRADECIMENTOS

A Deus e aos Orixás – mamãe Oxum e meu pai Oxaguiã – a todos os Orixás, voduns e inquices que constituem minha ancestralidade e pretitude.

A minha família raiz/matriz: D. Aurelina (mamãe), Sr. Manuel (in memoria), Mário Alã, Meire Ane, Victor Antony e Max Levy, e a minha família construída a partir do encontro com minha esposa e parceira maior nas reflexões acerca das ancestralidades e negritudes, Flaviane F. Sudário Pereira; nossos filhos Augusto e Ananda Sudário Pereira; e aos demais da matriz Sudário: Sr. Edézio Sudário, D. Dida Sudário, Glaidon e Edézio Junior.

Aos irmãos e irmãs que a vida foi me apresentando: Juraci Tavares, Gilmário Celso, Katharina Döring, Humberto Monteiro e Vica, Luis Bacalhau, Cesar Souza, Edmilson Alves ... pessoas que fazem parte da minha trajetória de vida em diferentes momentos e que, direta ou indiretamente, contribuíram para as reflexões acerca dos sons da pretitude se Salvador.

A minha orientadora Angela Elizabeth Lühning e aos meus colegas Carlos Renato, Moacir Côrtes, Laurisabel da Silva, Marcos Santos e Juracy do Amor ... pois trilhamos juntos os caminhos e incertezas das nossas pesquisas, convivendo e compartilhando mutuamente nossos aprendizados.

A todos e todas que participaram da pesquisa empírica e compartilharam seus conhecimentos e visão de mundo, contribuindo imensuravelmente para a realização da presente tese: Carlos Careca, Alexandre Montenegro, Gilmar chaves Everaldo do Espírito Santo (Pequeno), Valnei Souza Santos, Aishá Roriz, Laurisabel da Silva, Marília Sodrê, Roberto Martins (Beto), Artur Carneiro, Júlio Caldas, Mauro Ybarros, Jaime Nascimento, Alexandre Vieira, Ângelo Santiago, Nielton Marinho, Alexandre Vargas, Rayan Ribeiro, Luan Sodrê, André Eugênio, Hamilton Almeida, Átila Caribê, Laurent Rivemales, Mateus Aleluia (filho), Sebastian Notini, Wylsel Santos Junior, Bruno Nery, Mario Soares, Alisa Sanders, Tiago Farias e Aischa Schut.

A todo pessoal do PPGMUS e todos os parceiros e parceiras, colegas de som e de vida musical quer seja em estúdios, palcos, eventos e congressos ou em sala de aula, no Brasil ou exterior, que me oportunizaram realizar juntos a tarefa de musicar e seguir a trilha sonora de vidas.

*Epígrafe*

*Música antes de tudo!  
Ainda no início e, do não início quando  
os elementos se fundiam - O Som da  
então não existência traduzida no  
surgimento da vibração das águas e da  
interação das águas de baixo (mares,  
rios, oceanos, córregos, riachos,  
cachoeiras, cascatas), com as águas de  
cima (as nuvens - a imagem do chamado  
céu), - dos ventos, - das árvores recém  
surgidas, - das expressões sonoras das  
variedades de animais tantos da água  
como da terra, recém chegados a esta  
cena de vida até então não existente  
e, que posteriormente foram designados  
como viventes diante da natureza; - e, na  
natureza do que estava surgindo, - do  
crepitar das chamas até então  
escondidas, e não sabemos onde; - da  
vibração monocórdia das montanhas,  
morros, colinas, vales, savanas, pântanos  
e pantanais e todas as circunstâncias  
próprias do Elemental TERRA... E,  
finalmente aparece neste cenáculo O  
HOMEM/MULHER, O ANDRÓGINO  
- O ANIMAL QUE FALA: assim Nós,  
ditos SERES HUMANO designamos.*

Mateus Aleluia

PEREIRA DE JESUS, Márcio André. Sons da pretitude: um estudo sobre as artes musicais negras de Salvador, Bahia, Brasil. 2024. 225 f. ill. Tese (Doutorado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

## RESUMO

Este é um estudo etnomusicológico, de caráter qualitativo e orientação filosófica subjetivista, que reflete e discute a natureza dos sons, ideias e discursos acerca das músicas negras no Brasil e na afrodíaspóra. Neste estudo, busco compreender a percepção global das músicas negras, focando na visão dos artistas de Salvador. A principal finalidade da tese é responder às perguntas: a) qual a compreensão que os artistas de Salvador têm sobre música negra, e quais as implicações dessas percepções no reconhecimento e valorização dessas expressões artísticas e seus atores/agentes? b) o que é música negra e quais suas características, parâmetros e contextos que a descrevem e a definem? A partir dessa compreensão, busquei refletir aspectos relacionados à origem dessas percepções sob as lentes das perspectivas etnomusicológicas, dos estudos culturais, decoloniais, feministas, e da colonialidade do poder e saber. Uma breve revisão mostra como as expressões musicais negras eram interpretadas em outros períodos históricos. Este itinerário, junto com dados de artistas negros atuais de Salvador, conduziu a resposta da tese. A conclusão se formou sob duas perspectivas: música negra como fenômeno humano e construção discursiva. A música negra, enquanto fenômeno humano, resulta da fusão de diversas culturas musicais de matrizes africanas. Essa fusão foi criada pelos diferentes grupos étnicos e suas reconfigurações étnicas, culturais e sociais ao longo dos processos civilizatórios e desdobramentos históricos. Enquanto construção retórica, a expressão música negra é uma construção linguística e ideológica veiculada à categorização política e social das pessoas negras. A meta foi contribuir para as reflexões e debates que visam reparar, repensar e acionar ações para reverter os efeitos e consequências de tais argumentos tendenciosos, colonialistas e racistas que desvalorizam não somente a música e a cultura negra, mas também as pessoas que as criam, produzem e as realizam, impedindo-as de crescer como sociedade, e ofuscando suas identidades, heranças culturais e representatividade. Pressupondo que não fomentar debates e questionamentos sobre a condição das pessoas negras no Brasil é fortalecer as estruturas do racismo, a presente tese se apresenta como uma contribuição no combate contra as construções e discursos que sustentam o racismo negro neste país.

Palavras-chave: música negra; música negra baiana; artes musicais negras; negritude – pretitude; Etnomusicologia .

PEREIRA DE JESUS, Márcio André. **Sound of Blackness**: Studying the musical arts of African descent in Salvador. Thesis advisor: Angela Elisabeth Lühning. 2024. 229 s. ill. Color. Doctor's Degree Thesis (Etnomusicology) – School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2025.

## ABSTRACT

This is an ethnomusicological study, of a qualitative nature and subjectivist philosophical orientation, which reflects and discusses the nature of sounds, ideas and discourses about black music in Brazil and in the Afro-diaspora. In this study, I seek to understand the global perception of black music, focusing on the vision of artists from Salvador. The main purpose of the thesis is to answer the following questions: a) what is the understanding that artists from Salvador have about black music, and what are the implications of these perceptions in the recognition and appreciation of these artistic expressions and their actors/agents? b) what is black music and what are its characteristics, parameters and contexts that describe and define it? Based on this understanding, I sought to reflect on aspects related to the origin of these perceptions under the lenses of ethnomusicological perspectives, cultural studies, decolonial studies, feminist studies, and the coloniality of power and knowledge. A brief review shows how black musical expressions were interpreted in other historical periods. This itinerary, together with data from current black artists from Salvador, led to the answer to the thesis. The conclusion was formed from two perspectives: black music as a human phenomenon and discursive construction. Black music, as a human phenomenon, results from the fusion of diverse musical cultures of African origin. This fusion was created by different ethnic groups and their ethnic, cultural and social reconfigurations throughout the civilizing processes and historical developments. As a rhetorical construction, the expression black music is a linguistic and ideological construction conveyed to the political and social categorization of black people. The goal was to contribute to the reflections and debates that aim to repair, rethink and trigger actions to reverse the effects and consequences of such biased, colonialist and racist arguments that devalue not only black music and culture, but also the people who create, produce and perform them, preventing them from growing as a society, and obscuring their identities, cultural heritage and representation. Assuming that not encouraging debates and questions about the condition of black people in Brazil is to strengthen the structures of racism, this thesis presents itself as a contribution to the fight against the constructions and discourses that sustain black racism in this country.

Keywords: black music; black Bahian music; indigenous African Music; blackness; ethnomusicology.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1:1 - Companhia de Água do Queimado, nos anos de 1930, e as caixas d'água (que deram nome ao bairro), substituídas na década de 1970 por caixas de concreto. ....	27
Figura 1:2 - Capas dos Lps de artistas nacionais e internacionais .....	28
Figura 1:3 - Mapa da cidade de Salvador no trecho que compreende os bairros mencionados .....	29
Figura 1:4 - Maquete da escola parque observada por Anísio Teixeira (segunda pessoa da direita para a esquerda) .....	30
Figura 2:1 - Printscreen da página do Wikipédia correspondente ao termo buscado .....	56
Figura 2:2 - Printscreen da página principal do website .....	58
Figura 2:3 - Exemplos de representação do swing em notação musical.....	117
Figura 3:1 - Mapa da primeira rota do tráfico de escravizados, séculos XV-XVI.....	153
Figura 3:2 - Padrão básico ou clave do toque “congo de ouro” .....	177
Figura 3:3 - Grade do ritmo congo de ouro para os três atabaques e o gã ou agogô .....	177
Figura 3:4 - Grade do samba-reggae tocada como na bateria do bloco muzenza.....	178
Figura 3:5 - Três diferentes toques de berimbau utilizados na capoeira .....	180
Figura 3:6 - Partitura do trecho inicial da música “Parabolicamará” de Gilberto Gil .....	181
Figura 3:7 - Padrão rítmico do ijexá do gã, lé e rumpi e rum em notação musical .....	187
Figura 3:8 - Partitura da música “Pequenos Passos” (trecho) .....	188
Figura 3:9 - Partitura da música “Bahianola” (trecho).....	189
Figura 4:1 - Gráfico de atuação profissional fornecido pelo google forms .....	194
Figura 4:2 - Gráfico das idades fornecido pelo google forms.....	194
Figura 4:3 - Gráfico de formação e escolaridade fornecido pelo google forms .....	195
Figura 4:4 - Gráfico de formação universitária em música fornecido pelo google forms .....	196
Figura 4:5 - Gráfico de gênero fornecido pelo google forms .....	196
Figura 4:6 - Gráfico do percentual de acordo com instrumento fornecido pelo google forms .....	197
Figura 4:7 - Printscreen do formulário google .....	204
Figura 4:8 - Nuvem de palavras dos nomes de artistas mencionados nas respostas.....	208
Figura 4:9 - Printscreen de trecho do formulário google .....	214
Figura 4:10 - Printscreen de trecho do formulário google, algumas respostas à pergunta P-1 .....	219

Figura 4:11 - Trecho do formulário que mostra algumas respostas para a questão no  
topo.....222

## LISTA DE QUADROS

Quadro 2:1 - Quadro de gêneros musicais organizados por continentes de acordo com o Wikipédia.....	57
Quadro 3:1 - Ciclos do tráfico de escravizados para o Brasil.....	152
Quadro 4:1 - Perguntas do questionário codificadas .....	199
Quadro 4:2 - Categorias de análise .....	201
Quadro 4:3 - Tabela de categorias de análise para as questões abordadas nesta seção .....	203
Quadro 4:4 - Reapresentação das categorias de análise .....	206
Quadro 4:5 - Tabela das respostas relacionadas as categorias de análise .....	206
Quadro 4:6 - Artistas, grupos e gêneros musicais da música negra baiana na visão dos interlocutores.....	208
Quadro 4:7 - Artistas, grupos e gêneros musicais da música negra internacional na visão dos interlocutores .....	210

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	<b>13</b>
1.1	Ao encontro da tese e da minha história: entre o ser, o fazer, o saber e a certeza da dúvida.....	25
1.2	Panorama geral da estrutura dos capítulos .....	36
<b>2</b>	<b>APORTES TEÓRICOS EM TORNO DAS MÚSICAS DA DIASPORA AFRICANA A LUZ DOS ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS, CULTURAIS, ÉTNICO RACIAIS E DECOLONIAIS</b>	<b>40</b>
2.1	Polifonias e polissemias da escuta e do fazer musical .....	41
2.2	Músicas negras em pauta: revisando conceitos, termos e expressões .....	55
2.3	Música, memórias e as ideologias raciais .....	69
2.4	Notas sobre a trajetória dos estudos sobre as músicas negras .....	79
2.4.1	Perspectivas etnomusicológicas e as musicalidades negras.....	81
2.4.2	Etnomusicologia, estudos de música no Brasil e as musicalidades negras .....	91
2.5	Fundamentos teórico e conceituais para a compreensão das músicas negras.....	103
2.5.1	Artes musicais africanas .....	103
2.5.2	Códigos culturais .....	105
2.5.3	Ritmo, ritmicidade e meloritmo .....	109
2.5.4	Groove e Swing .....	114
2.5.5	A semiótica enquanto proposta teórica para os significados musicais .....	118
<b>3</b>	<b>SONS DA PRETTITUDE: PERSPECTIVAS LOCAIS E GLOBAIS PARA AS MÚSICAS NEGRAS DE SALVADOR</b>	<b>122</b>
3.1	Entre o rígido e o flexível na hermenêutica do ser e do som .....	125
3.2	Da tomada de consciência do movimento negritude aos sons da pretitude de Salvador: da negatificação á positificação nos discursos sobre música .....	134
3.3	Culturalidades, decolonialidades e as musicalidades negras.....	140
3.4	Apontamentos sobre constituição histórica da cultura negra afrodescendente em Salvador .....	149
3.5	Dos afoxés e axés ao rock, funk e jazz: trajetórias e algumas características das músicas negras em Salvador .....	159
3.5.1	Musicalidades negras de Salvador e o carnaval como vitrine .....	160

3.5.1	Candomblé, capoeira e os sambas: pilares das artes musicais negras de Salvador.....	173
3.6	Sons da pretitude: um olhar sobre as artes musicais negras de Salvador.....	184
<b>4</b>	<b>AS VOZES NEGRAS EM COMPOSIÇÕES E NARRATIVAS, A PARTIR DOS SUJEITOS PRODUTORES E FAZEDORES</b>	<b>192</b>
4.1	Sobre os atores musicais, seus perfis e contextos socioculturais.....	193
4.2	Enquadramento Teórico .....	197
4.3	Procedimentos: organização e exposição dos dados.....	198
4.3.1	Dados sobre o que é música negra, afro-brasileira, música negra baiana e afro-baiana.....	202
4.3.1	Dados sobre as características das músicas negras? .....	205
4.3.2	Dados sobre representações, mercados, atuação profissional e perspectivas sobre as músicas negras.....	212
4.4	Refletindo entendimentos, discutindo ideias e processando os resultados.....	215
4.4.1	Música negra e música afro-brasileira: sentidos e significados, semelhanças e diferenças .....	217
4.4.2	Reflexões acerca das características das músicas negras.....	223
4.4.3	Sobre as representações musicais, sociais e culturais .....	228
4.4.4	Refletindo algumas perspectivas sociopolíticas, econômicas e socioculturais acerca das músicas negras em Salvador .....	232
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>237</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>242</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Da escuridão surge a luz, útero negro,  
prosperidade, Do negrume Africano, a  
humanidade.*

Juraci Tavares – Cordão Umbilical

Aqui se inicia uma jornada de busca acerca de questões sobre os sons da pretitude, seus produtores/criadores/fazedores, seus processos e caminhos possíveis para sua compreensão. Tal como poetiza Juraci Tavares no trecho de seu poema-canção “Cordão Umbilical” (TAVARES, 2012, p.106), ‘da escuridão surge a luz’, que combinados, luz e escuridão, conduz-nos numa relação circular de dúvidas e certezas na busca do conhecimento. Esse conhecimento é principalmente que revela sobre os seres e seu corpus cultural gerado, a partir do útero negro africano. Por força das consequências históricas, o cordão umbilical foi rompido e espalhou os genes do negrume africano que permitiu o surgimento de mundos negros transatlânticos. É em um desses mundos que está situado o campo da presente tese e berço inicial do seu locutor/pesquisador.

Por conta de sua rica história, paisagens geográficas, gastronomia, arquitetura, cultura e beleza mística de seu povo, em sua maioria caracterizado pela influência de suas heranças africanas, a cidade de Salvador, capital da Bahia, é considerada uma das capitais brasileiras mais importantes, e um dos destinos turísticos mais procurados do Brasil. Com uma cultura musical tão ampla e diversa, fruto da confluência de múltiplas linguagens que vão das cantigas dos orixás ao rock, do samba chula ao jazz avant-guarde, no ano 2016, Salvador foi reconhecida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), como "Cidade da Música". Como homem negro, músico, pesquisador e produtor musical, sinto orgulho em pertencer a esta cultura diversa. Suas raízes, tradições, complexidades e contradições oferecem a 'régua e compasso' para atuar no campo artístico musical. Por outro lado, não é fácil compreender como ser pertencente de uma cultura com tão fortes influências afrodescendentes pode significar dificuldade social, econômica e política sobretudo no que tange a mobilidade e classe. Quais seriam as razões para isso?

Buscando respostas, associei a dificuldade mencionada ao fato de ser negro num país com aspectos racistas. Essa estrutura social, política e econômica deriva de uma história marcada

pela escravidão e marginalização pós-abolição. Esta percepção se estende aos gêneros musicais de origem africana ou comumente associados a pessoas negras que se expressam artística e criativamente por meios desses sons, movimentos e poéticas. Logo, estou lidando com ideias e fenômenos que atravessam as dimensões filosóficas, históricas, antropológicas, sociológicas e culturais nas quais busco compreender as origens dos preconceitos e discriminações fundamentadas na ideia de raça enquanto premissa para pensar o lugar social definido a partir do ser negro, suas raízes e heranças culturais e musicais. Tal perspectiva desconsidera fronteiras que possam existir entre as dimensões ontológicas, sociológicas e culturais do ponto de vista conceitual, o que me permite entrelaçar essas dimensões a luz de uma hermenêutica do ser e dos sons. Assim, através do entrecruzamento de autoetnografia e história de vida que trilhei os passos iniciais rumo a ampliação do entendimento sobre as músicas negras e adotando o corpo como livro-fonte.

Neste sentido, lanço mão de algumas memórias, lembranças e experiências de minha trajetória de vida enquanto ser negro musical soteropolitano e diaspórico, caracterizada fortemente pela minha atração pelos fazeres sonoros denominados negros, e que também motivaram de maneira a complementar as inquietações que me trouxeram a esta investigação de tese. Dentre essas inquietações, destaco aqui duas situações que descrevo para efeito elucidativo. A primeira situação foi a fala de um estudante durante um curso que ministrei há alguns anos, “Oficina de improvisação musical”. Ao exemplificar arranjos numa estética sonora que interpretei naquele momento como afro-baiana, foi tecido um comentário que desqualificava tudo que remetesse aquela denominação (ou qualquer outra com o prefixo “afro”). Esse estudante ainda complementou dizendo que seu interesse era numa música de qualidade e sofisticação como a bossa nova, e que tudo ligado ao axé ou afro era lixo.

A segunda situação foi um comentário tecido por um músico branco atuante e com alguma visibilidade na cidade cuja sua obra se destacava por se orientar por um gênero musical negro estadunidense. Por volta da segunda metade da década de 2000, esse músico ao expor sua opinião para um grupo de pessoas no qual eu estava, comentou de forma crítica e jocosa sobre achar um absurdo o fato de Mãe Stella de Oxóssi ter sido indicada para a academia brasileira de letras. Naquele momento eu me perguntei: por que um adepto de músicas compreendidas como de pretos (mesmo que estadunidense) criticou negativamente uma pessoa preta, sacerdotisa e representante das heranças africanas foi reconhecida por sua produção escrita?

As razões para tal rejeição teria alguma relação com o fato de uma mulher negra ter sido reconhecida por sua habilidade com a escrita?

A partir daí, passei a refletir criticamente a noção de correlação intrínseca entre música negra e pessoas negras. Passei também a refletir sobre as diferentes percepções dessas músicas em relação com o local em que são praticadas ou sua produção está veiculada. Do mesmo modo que uma sacerdotisa negra atuar como literária foi compreendido como absurdo, aquela música negra estadunidense poderia ser apreciada e consumida, não por negros, mas sim, pela elite branca em Salvador. Daí passei a observar que gêneros musicais como jazz, blues e soul eram mais tocados e apreciados em locais e bairros cuja população tinha maior poder aquisitivo (e de maioria não negra), ao passo que nas comunidades negras de Salvador o samba, o funk e músicas de apelo romântico eram as mais escutadas e preferidas.

Em paralelo a tais inquietações na dimensão sociocultural e ideológica, com o tempo e caminhar da minha trajetória enquanto ser musical negro em Salvador, fui acumulando questionamentos que surgiam a partir das observações voltadas ao fazer musical e processos de integração em práticas musicais na cidade. Uma das observações, na verdade uma intuição perceptiva, foi a sensação de que existia algo ou algum fenômeno que parecia conectar os contextos sonoros e musicais das minhas escutas e práticas de preferência. Abraçar a guitarra elétrica como instrumento me conduziu ao universo sonoro do blues, rock, funk, soul, reggae (este último era muito forte na cultura musical de Salvador no início da década de 1990). Também me conduziu as músicas que tocavam nas rádios e nos universos sônicos de Salvador, que na minha imaginação musical tudo soava natural e espontâneo. Desse modo, as frases de blues do Freddie King e B.B King soavam semelhantes às que eu escutava nos reggaes do Edson Gomes que tocava nas rádios, os riffs do Jimi Hendrix pareciam semelhantes aos que eu escutava nas músicas de Luiz Caldas, Pepeu Gomes, Armandinho, Marcionílio, dentre outros que ouvia nas fitas e discos. Tanto nas rodas de samba das festas de largo da cidade, quanto nos funks do James Brown e sons dos afoxés e blocos afros<sup>1</sup>, para mim parecia haver uma semelhança comum: a relação entre corpo, som e movimento. Assim, passei a considerar essa relação como um fator identificador essencial no fazer musical quando envolvia gêneros de música preta.

---

<sup>1</sup> Músicas que, como mencionei na segunda seção da introdução dessa tese, era comumente tocada nas festas nas casas e comunidades negras nos bairros da Caixa D'água, Liberdade e entorno (para citar os que eu transitava)



Outra observação curiosamente contrastante às já mencionadas foi constatar que no período de minha graduação em música na universidade federal da Bahia (1999-2004) - localizada em sua capital Salvador - durante todo o período de formação foram poucas as vezes que conteúdos relacionados as músicas denominadas como negras ou de músicos e autores negros tivessem sido abordados em aulas, palestras e seminários<sup>2</sup>. Como durante aquele período eu seguia atuando como músico com diversos artistas e grupos da cidade, era como se eu vivesse uma vida dupla (como uma ‘Bi musicalidade’<sup>3</sup>). Naquele contexto, também era perceptível a noção de distinção através da dicotomia erudito-popular na qual tudo relacionado ao popular não era visto como importante a ponto de justificar o interesse científico ou relevante para ser abordado na universidade, portanto, denotando discursos que valorizava o erudito em detrimento do popular. Essa percepção me conduzia sempre a uma reflexão em forma de pergunta: Por que não estudamos as músicas negras nos cursos formais de música? O que precisamos para organizar a sua inserção ou implantação?

Portanto, todas essas reflexões oriundas de percepções foram tecendo aos poucos a colcha-de-retalhos que me conduziram a minha questão/problema, e seu trânsito em torno da relação entre música enquanto práticas e enquanto ideias oriundas de construções discursivas - que inclui os efeitos de demarcadores étnico-raciais constituído através de associações com vocábulos tais como “negro” ou “afro” como identificador das músicas. Como se deram essas construções? Por que passou a se adotar o termo “Black Music” e seus equivalentes?

Ao fazer um levantamento inicial na literatura fui percebendo que se tratava de uma reflexão ampla com muitas perspectivas e caminhos possíveis, o que me levou a formular os seguintes blocos temáticos como ponto de partida:

- a) Preconceitos e discriminações sobre os povos negros constituíram os racismos (estrutural, institucional e simbólico) construídos, instaurados e disseminados através de discursos e narrativas que, ao longo da nossa história e historiografia, influenciam no

---

<sup>2</sup> Neste sentido é importante ressaltar que o período que cursei a graduação compreende de 1999 a 2004 e com passar dos tempos houve alguns avanços quanto a inserção de novos componentes curriculares. Contudo, o currículo ainda não apresenta grandes mudanças quanto a abordagens das musicalidades negras na minha percepção.

<sup>3</sup> Bi musicalidade foi um conceito cunhado pelo etnomusicólogo estadunidense Mantle Hood e publicado na década de 1960 na revista *Ethnomusicology* Vol.4. Neste conceito ele refletiu que se o conceito de musicalidade pode ser definido como uma “aptidão natural para a música”, a bi musicalidade seria a aptidão em assimilar mais de uma cultura musical (HOOD, 1960, p.55-59).

entendimento dos autores e agentes das músicas negras tanto na sua dimensão global (toda a diáspora negra) como em sua dimensão local, neste caso, na cidade de Salvador, Bahia, Brasil;

- b) A indústria cultural, as instituições de música e os veículos de comunicação impactam fortemente na construção dos entendimentos sobre as músicas negras em Salvador e seus protagonistas;
- c) A tímida produção de pesquisas e seus desdobramentos em debates, propostas e reflexões que reconheçam a importância das artes musicais negras em Salvador, enquanto fundamento da identidade cultural soteropolitana e brasileira, e que implicam na permanência de discursos discriminatórios constituídos e legitimados historicamente acerca dessas músicas;

Ao analisar esses blocos, percebi que cada uma me direcionava para uma tese diferente<sup>4</sup>, e por essa razão optei por estabelecer um eixo temático principal orientado por duas chaves de entendimentos para as musicalidades negras:

- Perspectiva fenomenológica que considera essas músicas enquanto fenômeno pautado numa causalidade e espontaneidade natural dos acontecimentos culturais e a constituição espontânea de seus códigos, signos, símbolos e linguagens.
- Perspectiva discursiva pautada nas construções socioculturais e históricas sustentadas na ideia de raça, construção de identidade e movimentos de positivação e reformulação semântica de linguagens, noções e discursos.

Partindo da primeira chave, ao lançar um olhar fenomenológico sobre a constituição cultural que, numa via de mão dupla, tanto foi inspirada pela imaginação humana em constante integração e interação com os hábitos e costumes - que pode se consolidar em tradição ou não - quanto foi influenciada por circunstâncias ao redor. Assim, fatos e acontecimentos que caracterizam e definem as atividades da vida, quer seja individual ou coletiva. Na segunda chave o olhar está mais focado nas construções ideológicas que constituem discursos e muitas

---

<sup>4</sup> Sobre essa questão eu fui alertado na banca do exame de qualificação.

vezes subentendem uma relação de poder no qual um grupo estabelece modelos a serem seguidos por outros grupos. A partir dessas chaves de pensamento fui levado a refletir sobre a ideia de música e os processos de adjetivação. Da mesma forma, fui levado a pensar na minha própria relação com os fenômenos sonoros e processos de racionalização. Desse modo me surgiram algumas perguntas: como se deram os processos de definição, classificação e categorização das músicas? Existe definição para o termo música negra? Música negra é um termo, estilo, gênero ou expressão musical? Qual a ideia que se tem das músicas e de quem as produzem?

Como forma de delimitar o escopo do tema, optei por investigar essas questões sob uma perspectiva afro-atlântica e seus fluxos entre o global e o local, contudo, assumindo como foco principal as músicas negras de Salvador<sup>5</sup>. A partir dessa delimitação defini três passos metodológicos: a) elencar os conceitos, teorias e autores que, numa perspectiva Inter/transdisciplinar auxiliem nas reflexões sobre as músicas e seus processos de adjetivação e subjetivação; b) compreender os sentidos e significados pelos olhos e ouvidos dos artistas e produtores dessas músicas que vivem e atuam na cidade, enquanto forma de compreender fenômenos e discursos a partir de meus pares; c) cruzar as visões dos artistas produtores/fazedores com as literaturas e minhas próprias percepções de sujeito negro/músico/pesquisador. Em outras palavras, para além das bibliografias, busquei investigar como os músicos de Salvador percebem e interpretam as expressões musicais negras, de que forma essas interpretações ocorrem e quais as consequências que elas acarretam. Para isso, elaborei as seguintes questões norteadoras:

- Qual o entendimento que os músicos/fazedores/tocadores de Salvador têm sobre músicas negras, e quais as implicações desses entendimentos no reconhecimento e valorização dessas músicas e seus atores/agentes?
- O que é música negra e quais as características e os aspectos, parâmetros e contextos

---

<sup>5</sup> Considerei importante ressaltar que o critério para delimitação foi a ciência de que não teria como abordar de forma aprofundada um tema sintetizado em uma expressão multifacetada que enseja tantas interpretações e pontos de vista. Logo, concentrar o lócus da pesquisa em Salvador não somente viabiliza a sua realização, como me permite trazer minhas memórias e vivências como fonte. Ainda assim, no corpo do trabalho procurei dar conta, mesmo que de forma resumida, em diferentes possibilidades hermenêuticas. Na primeira seção do primeiro capítulo eu ampliei a reflexão acerca das possibilidades de entender e lidar com as músicas nos mais diversos contextos e sob variados pontos de vista.

que a descreve, delimita e possivelmente define?

Para dar conta da imensa complexidade dos temas condensados nas perguntas de tese, fui selecionando ao longo do desenrolar do trabalho autores e obras que abrangessem as dimensões histórica, sociológica, antropológica, filosófica e etnomusicológicas numa perspectiva que abarcasse o global, o local e seus entrelaçamentos. Dentre alguns autores e autoras de referência estão: Agawu (1995; 2003; 2008), Nzewi (2007; 2020), Munanga (1988; 2007; 2012), Moore (2018), Kubik (1979; 2010; 2017), Béhague (1976, 1978; 1984; 1985), Turino (2008), Césaire (1939), Fanon (1952), Pinho (1997; 2003; 2018), Sansone (1997; 2004), Moura (2001), Foucault (1976), Banfield (2010), Floyd (2017), Lühning (1990; 2014, 2022), Döring (2004; 2018), Diaz (2014; 2021), Hall (1992; 2003; 2009), Gilroy (1991; 1993), Salomão (2014), Domingues (2005), dentre outros/outras.

Portanto, não se tratava somente de acumular informações, fontes e referências que respondessem as perguntas, mas sim, compreender as peculiaridades das diferentes maneiras de entender as músicas adjetivadas como negras nos distintos campos do saber e suas variações, mudanças e permanências ao longo dos diferentes períodos históricos. Dito de outra maneira, organizar o material de pesquisa de modo a compreender os sentidos e significados dos termos, expressões e palavras que relacionam músicas e pessoas negras, observando sua função simbólica e representacional.

O objetivo geral desse trabalho foi duplo: responder as perguntas de pesquisa e fomentar a reflexão e o debate sobre a valorização, reconhecimento e importância das músicas negras de Salvador e das diásporas nas áreas da produção musical, da pesquisa em música e outros campos acadêmicos e empíricos. Dito de outra maneira, esta tese assumiu responder as perguntas de tese e apresentar um arcabouço para o estudo das músicas negras em Salvador. Dentre os objetivos mais específicos constam: investigar como se constituiu ou o que influenciou no entendimento que se tem sobre as músicas negras na diáspora, tendo como foco principal a cidade de Salvador; compreender os processos que levaram essas músicas a serem ou não percebidas como negras; e quais as implicações dessas percepções e entendimentos para as cadeias de produção, criação e manutenção das expressões musicais na cidade. Em outras palavras, o objetivo principal foi contribuir para as reflexões e debates ao compartilhar insumos ideológicos, epistemológicos e metodológicos acerca das músicas denominadas como dos pretos.

Quanto aos caminhos da investigação, optei por duas formas. Uma inclui um amplo levantamento na literatura acerca do tema supracitado e assuntos correlatos que fundamentassem teoricamente os dados da pesquisa empírica. A outra envolve a pesquisa com base na coleta de informações através das pessoas fazedoras/tocadoras/produtoras das músicas compreendidas como negras residentes e atuantes em Salvador. Na primeira rota investigativa, apeguei-me na semântica do termo “música negra” e seus sinônimos como “música afro-brasileira”, fazendo paralelos com conceitos da etnomusicologia e das ciências sociais, buscando compreender as relações entre palavra/termo, objeto e significado. Daí fui investigar a sua consistência enquanto termo e expressão linguística. Neste caminho, conclui que, do ponto de vista gramatical, trata-se de uma locução adverbial usada como expressão linguística, especialmente na sua versão em inglês “Black Music”. Esta apresenta variação e delimitação na sua semântica, pois a expressão é utilizada principalmente para se referir às músicas produzidas por negros estadunidenses e residentes nos Estados Unidos, abrangendo gêneros musicais específicos desse país tais como soul, blues, jazz R&B etc.

Logo conclui que o termo mais usual correspondente à “música por negros” no Brasil foi o “afro-brasileiro”, termo que passa a surgir em publicações na década de 1930<sup>6</sup> num período de grandes transformações e que se buscou definir uma identidade cultural brasileira diante de uma trajetória histórica de massacre aos povos nativos e de sua construção e crescimento baseado no trabalho e suor do africano escravizado (conforme abordei em detalhes no capítulo a seguir). Contudo, entre lutas, resistências, negociações e conflitos, a população foi se definindo em consonância com as transformações características de cada período na trajetória histórica brasileira. Diante deste panorama e partindo da premissa que entende as músicas enquanto frutos da imaginação humana, passei a compreender que o termo afro-brasileiro também não dá conta da diversidade das músicas criadas e praticadas no Brasil e seu caráter universal a partir das matrizes africanas.

Da mesma forma, constatei que os termos “música negra” e “afro-brasileira” em outros períodos históricos denotavam maneiras de identificar e distinguir de acordo com a cor e o fenótipo das pessoas praticantes daquelas músicas. Desse modo, entre o final do século XIX e início do século XX tínhamos uma dicotomia caracterizada por relações de poder entre os

---

<sup>6</sup> Na página 83 desse trabalho abordo de maneira mais detalhada aspectos relacionados ao possível surgimento do termo, inclusive abordando a realização do primeiro congresso afro-brasileiro organizado pelo sociólogo Gilberto Freyre.

grupos que detinha o poder político e econômico (brancos), e aqueles que não tinham (pretos). Visto isto, compreendi que do ponto de vista da língua portuguesa, a locução adverbial representada a partir dos vocábulos “negro” e “afro”, sufixo e prefixo respectivamente, assumiam uma função de racialização, ou seja, de distinção através do critério da raça direcionada para o âmbito musical/cultural. O etnomusicólogo Gerard Kubik em sua obra mais recente *Jazz Transatlantic 1* (2017), teve uma constatação semelhante ao mapear o surgimento e sentidos da palavra “jazz”. Ele aponta que quando apareceram as primeiras gravações em disco em 1917, por se tratar de músicas associadas a pessoas negras, tanto a música quanto a palavra logo foram apontadas como selvagem por periódicos da época (KUBIK, 2017, p.4).

Mediada pela linguagem, a constituição das ideologias, conceitos e significações relacionam-se com as narrativas históricas e discursos difundidos e propagados que influenciaram na construção das ideias, na formação das palavras e das coisas no Ocidente. Desse modo, os discursos sobre a inferioridade das pessoas de origem africana e afrodescendente, alicerçado pelas teorias científicas racistas do século XIX, e que sustentavam e justificavam não somente a escravidão como o lugar social de subalternidade para as pessoas pretas<sup>7</sup>, refletiam-se nas músicas através da adjetivação da palavra música pelo vocábulo “negra” e sinônimos. Portanto, concluí a partir da pesquisa de revisão bibliográfica e reflexão crítica que as expressões mencionadas serviram para distinguir as músicas e musicalidades<sup>8</sup> a partir de quem as faz/cria/prática.

Da mesma forma, constatei que os termos “música negra” e “afro-brasileira” em outros períodos históricos denotavam maneiras de identificar e distinguir de acordo com a cor e o fenótipo das pessoas praticantes daquelas músicas. Desse modo, entre o final do século XIX e início do século XX tínhamos uma dicotomia caracterizada por relações de poder entre os grupos que detinha o poder político e econômico (brancos), e aqueles que não tinham (pretos). Visto isto, compreendi que do ponto de vista da língua portuguesa, a locução adverbial representada a partir dos vocábulos “negro” e “afro”, sufixo e prefixo respectivamente,

---

<sup>7</sup> Embora haja interpretações e definições diferenciadas para os vocábulos “negro” e “preto”, optei por utilizá-las como sinônimas em boa parte do texto. A partir de um dado momento vou passar a utilizar mais o vocábulo “preto” por achar mais adequado numa perspectiva política, sobretudo em contexto de oposição ao branco nos quais preto e branco são denotam categorias políticas.

<sup>8</sup> Embora essas palavras se apresentem como sinônimas em algumas partes do texto, aqui denotam sentidos distintos. Enquanto música possa ser entendida dissociada das pessoas que toca ou cria, musicalidade denota uma qualidade de alguém que é musical, ou seja, um ser sonoro.

assumiam uma função de racialização, ou seja, de distinção através do critério da raça direcionada para o âmbito musical/cultural. O etnomusicólogo Gerard Kubik em sua obra mais recente *Jazz Transatlantic 1* (2017), teve uma constatação semelhante ao mapear o surgimento e sentidos da palavra “jazz”. Ele aponta que quando apareceram as primeiras gravações em disco em 1917, por se tratar de músicas associadas a pessoas negras, tanto a música quanto a palavra logo foram apontadas como selvagem por periódicos da época (KUBIK, 2017, p.4).

Mediada pela linguagem, a constituição das ideologias, conceitos e significações relacionam-se com as narrativas históricas e discursos difundidos e propagados que influenciaram na construção das ideias, na formação das palavras e das coisas no Ocidente. Desse modo, os discursos sobre a inferioridade das pessoas de origem africana e afrodescendente, alicerçado pelas teorias científicas racistas do século XIX, e que sustentavam e justificavam não somente a escravidão como o lugar social de subalternidade para as pessoas pretas, refletiam-se nas músicas através da adjetivação da palavra música pelo vocábulo “negra” e sinônimos. Portanto, concluí a partir da pesquisa de revisão bibliográfica e reflexão crítica que as expressões mencionadas serviram para distinguir as músicas e musicalidades a partir de quem as faz/cria/prática.

Somente muito mais tarde, nos anos de 1960, uma série de eventos e fatores vão entrelaçar discursos oriundos de conflitos e lutas em busca de liberdade e igualdade de direitos sociais, políticos e culturais que ocasionaram o despertar da consciência negra sobretudo no campo político em escala global. Desde o despertar para uma dupla consciência de cujo um dos principais protagonistas foi o DuBois na virada do século XIX para XX, até as ações de um grupo de intelectuais – dentre os quais constavam o Aimé Césaire, Franz Fanon e Leopold Senghor – que protagonizaram o movimento negritude – movimento que consistia na reformulação semântica do negro a partir de sua positivação diante dos anos de negatização promovido por ideias e ideais racistas. Uma vez constatada tal significação, de que maneira essa construção discursiva influenciou na visão que se tem das músicas negras de Salvador? Foi justamente a partir da percepção sintetizada nesta pergunta que passei a elaborar o conceito de Sons da pretitude enquanto proposta ideológica discursiva pautada na tomada de consciência<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Que embora eu compreenda que sempre houve a consciência por parte do ser africano e afrodescendente no novo mundo, foi a partir da década de 1960 que se constituiu enquanto um movimento multifacetado e em escala global, conforme abordei de maneira mais aprofundada no capítulo três da presente tese.

Numa perspectiva sócio-histórica mais ampla, o processo de tomada de consciência do descendente de africano na diáspora (denominado negro) e sua reorganização no mundo moderno, pautado inicialmente no colonialismo, e posteriormente no capitalismo global e sua expansão, teve como mola as revoluções industriais e suas conseqüentes transformações que caracterizaram a contemporaneidade em diversos aspectos, dentre eles as guerras e disputas pelo poder político e econômico. Neste sentido, a tomada de consciência do ser negro na pós-modernidade passou a positivar o que vinha sendo historicamente negativizado - a ideia de o descendente de africano como ser inferior e selvagem - apontando que tal inferiorização se tratava de um processo de racialização, ou seja, uma construção ideológica abstrata baseada na ideia de raça que se concretiza/materializa nas dimensões política, econômica e social, se espraiando também para dimensão cultural. Portanto, essa re-semântização é parte de um conjunto de ações cuja meta é reestabelecer seus direitos, dignidade e humildade na pós-modernidade.

Dessa forma, uma das considerações parciais da tese define a expressão “música negra” através de dois pontos de vista e um elemento central: partindo do conceito de “música negra” como forma de expressão linguística adotada para diferenciar grupos humanos por meio de suas práticas musicais e contextos culturais; e dos códigos culturais formados a partir das influências africanas em interação com os diversos contextos afrodescendentes e suas trocas culturais. As heranças africanas são o elemento central e ponto de conexão entre as duas perspectivas. Ao analisar a literatura existente, foi constatado que a expressão "música negra" e seus equivalentes são geralmente utilizados para se referir a diversos gêneros musicais dos Estados Unidos, no entanto, adotar essa definição limitaria a uma perspectiva meramente discursiva. Portanto, nesta pesquisa, também defendo a existência de características musicais que são inerentes às sonoridades negras e oriunda de suas matrizes africanas. Essas características são moldadas pelos conceitos de "swing" e "groove", dentre outros, que abordam a relação entre música e ouvinte, entre corpo e som. Esse processo vai além da dimensão sonora ou discursiva, incorporando também aspectos representativos, culturais, ontológicos e psicológicos.

No entanto, este trabalho apresenta apenas uma visão geral e introdutória, que serve como base para a compreensão das musicalidades negras como sons da pretitude e na visão de um fazedor-pesquisador músico. A trajetória de investigação, reflexão e formulação conceitual



teórica descrita acima, somada aos dados coletados das fontes humanas serviram de guia para a fundamentação da tese, que se confirma ao me permitir afirmar que a expressão música negra e seus sinônimos operam como forma de distinção sustentada na ideia de raça, que classifica e categoriza as músicas tendo como referência as pessoas. Após empreender uma breve busca acerca da dimensão semântica, verifiquei que negro/negra é como foram designados povos africanos e descendentes de africanos e suas reconfigurações históricas e socioculturais a partir de suas trajetórias nas terras do chamado “novo mundo” na leitura Ocidental. Pensando na música enquanto um resultado da imaginação humana materializada a partir de fazeres musicais, música negra enquanto uma expressão linguística composta, se constitui de substantivo e adjetivo, sendo que este último assume função restritiva fazendo menção às pessoas denominadas negras. Essa expressão também pode ser compreendida como desdobramento dos processos de imaginação, criação e prática sonoras e culturais dos povos identificados (e autodeclarados) como negros. Portanto, para entender a música negra, precisamos compreender quem ou o que é o negro, considerando as características socioculturais, políticas e econômicas particulares de cada espaço-tempo.

Ademais, considere relevante relatar e documentar o contexto que se estabeleceu no período de realização dessa pesquisa, quando em março de 2020 uma pandemia de um novo vírus denominado “Novo coronavírus” - uma nova mutação de um tipo de vírus que causam infecções respiratórias - se espalhou rapidamente infectando várias pessoas e transformando toda a ordem social, afetando o modo de vida dos seres humanos em todo o planeta. Ao longo daquele ano, a situação se agravou de tal maneira, que os Estados e municípios decretaram medidas de restrição e confinamento da população. A organização Mundial de Saúde (OMS) e os governos em todo mundo foram obrigados a tomar providências urgentes e extremas, decretando leis de isolamento social obrigatório pelos quatro cantos do mundo. Desta forma, em todos os países, Estados e Municípios a ordem era uma só: não sair de casa. Em caso de infecção, a orientação era ir para o hospital se constatasse a gravidade dos sintomas e risco de morte, pois, como se tratava de um vírus novo que causou uma doença ainda pouco conhecida naquele momento, o Covid-19, ninguém sabia como lidar ou curar. Tampouco os sistemas de saúde possuíam estrutura para atender grandes quantidades de pessoas.

Em paralelo a isso, o panorama político brasileiro, que já vinha sendo abalado por instabilidade democrática desde o impeachment presidencial ocorrido no ano de 2016, tornou

confuso e tenso ao extremo o ambiente sociopolítico e econômico no país. Entre escândalos de corrupção, prisões de políticos e grandes empresários, reformas administrativas e cortes de financiamento nas áreas de educação e cultura, com o início da pandemia do coronavírus, um grande sentimento de incerteza passou a habitar no coração de grande parte dos brasileiros.

Um outro acontecimento que marcou esse período foi a morte de George Floyd, ocorrida em 25 de maio de 2020, que teve um impacto significativo nas lutas antirracistas durante o período da pandemia. Em Minneapolis, nos Estados Unidos, George Floyd, um trabalhador negro, foi morto por estrangulamento por um policial branco, o que despertou uma onda global de indignação, reacendendo discussões sobre o racismo estrutural e a violência policial. A brutalidade do ocorrido gerou manifestações massivas nas ruas de diversas cidades ao redor do mundo, com pessoas exigindo justiça e igualdade racial. Nesse contexto, as redes sociais que passaram a ser muito mais utilizadas neste período, desempenharam um papel fundamental para a mobilização e disseminação de informações, ampliando a visibilidade das manifestações antirracistas.

Este contexto acabou impactando no processo da pesquisa, bem como em minhas reflexões, já que tivemos muitos momentos de instabilidade externa e interna, geral e pessoal. Foi um grande desafio manter a sanidade e produtividade diante dos bombardeios de notícias confusas que surgiam a cada minuto de todas as mídias divulgando boletins detalhados sobre uma grande quantidade de pessoas morrendo mais e mais a cada hora que se passava.

Em suma, se por um lado, foi um grande dilema produzir uma tese num contexto de confusões ideológicas, perdas irreparáveis e futuro incerto, por outro lado, me levou a refletir ainda mais profundamente sobre a prática musical enquanto atividade profissional. Diante das medidas de segurança adotadas, passaram a ser proibidos os shows e performances ao vivo, impulsionando práticas musicais artísticas e educacionais por meios digitais, dando origem a novos paradigmas e dúvidas quanto a percepção do lugar dos músicos e das músicas negras (e não negras).

### **1.1 Ao encontro da tese e da minha história: entre o ser, o fazer, o saber e a certeza da dúvida**

Baseado no conceito de conhecimento situado (HARAWAY, 1995), utilizei uma breve autoetnografia para unir dados de pesquisa e memórias. Isso se deve ao fato de minha trajetória existencial e vida musical se entrelaçarem com muitos temas apresentados nesta tese. Assim,

em muitos aspectos minhas memórias e relatos funcionam como uma observação participante, conferindo-me esse lugar duplo de sujeito-objeto ou pesquisador-pesquisado. Para traçar o panorama do contexto desta pesquisa, apresento um breve relato da minha trajetória. Utilizo o conceito de “escrevivências” (EVARISTO, 2017) como estratégia. Ele estabelece meu lugar de fala e escuta como ponto de partida.

Tive muitas dúvidas quanto a trazer essas escrevivências para a tese, entretanto ao refletir que incluir minha perspectiva de músico, pesquisador, pessoa negra nascida e residente em Salvador como parte das fontes e aportes, percebi que essa seria uma forma de me posicionar politicamente contra apagamentos e invisibilizações. Nas minhas memórias e vivências de músico e pessoa negra em Salvador, nos diferentes grupos e ambientes aos quais as minhas práticas musicais me encaminharam, sempre escutei falas e conversações contendo piadas e frases racistas. Durante alguns anos ignorei os conteúdos e significados dessas falas, contentando-me em absorver o que cada contexto trazia de novo e diferente do ponto de vista cultural e social. No transcorrer das vivências passei a observar que, o que hoje entendo como marcadores sociais, naquele momento pareciam definir fronteiras entre grupos sociais, e que minha musicalidade servia de “porta de acesso” para transitar naqueles diferentes ambientes.

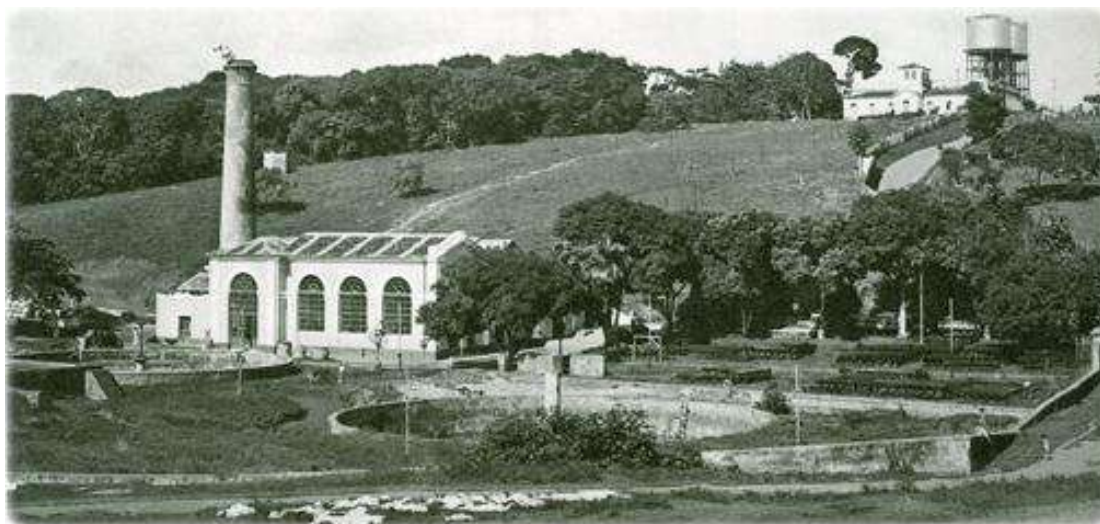
Foi na segunda metade dos anos de 1970 que vivi meus primeiros anos de vida. O parto que me trouxe ao mundo aconteceu no hospital Ana Nery, localizado na rua Saldanha marinho, no bairro da caixa d’água. O contexto social e político era marcado pela ditadura militar, desigualdades sociais, e transformações na estrutura urbana e social da cidade de Salvador (RISÉRIO, 2004). Meu pai trabalhou até o final daquela década como técnico de radiografia da Escola baiana de medicina (depois passou a atuar como profissional autônomo na construção civil), e minha mãe, trabalhava como funcionária pública na função de auxiliar de enfermagem no hospital Roberto Santos<sup>10</sup>. Naqueles primeiros dez anos de minha vida e trajetória familiar, o nosso convívio social era marcado por muito trabalho e assistencialismo comunitário, e esse “aquilombamento” se manifestava de diferentes maneiras, como por exemplo: quando meus pais saíam para o trabalho, eu e meus irmãos ficávamos sob os cuidados dos vizinhos mais próximos e parentes que por ali viviam.

---

<sup>10</sup> O Hospital Geral Roberto Santos (HGRS) foi fundado em março de 1979 e é a maior unidade hospitalar da rede pública do estado brasileiro da Bahia. Seu nome homenageia o médico e ex-governador do estado, Roberto Santos (irmão do fundador da Universidade federal da Bahia Edgar Santos). Disponível em <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Hospital\\_Geral\\_Roberto\\_Santos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hospital_Geral_Roberto_Santos)> acessado em 16 de setembro de 2021.

Originária do bairro da Caixa D'água, a família da parte meu pai era muito alegre e tudo era motivo para uma boa festa, com muita comida (quando a condição financeira permitia), bebida e música. Ocasionalmente, algumas dessas festas tinham música ao vivo, e sempre aparecia alguém que tocava um instrumento. Aos domingos, minha mãe costumava fazer sua tradicional feijoada, um ritual quase sempre contava com a presença de amigos e vizinhos. Eles traziam instrumentos como timbal, marcação, tamborim, chocalho e reco-reco para fazer samba. Quando não, traziam LPs para escutar na nossa vitrola, além de bebidas e "tira-gostos". Lá o lema era "O dinheiro é pouco, mas a alegria em celebrar a vida e a saúde é muita".

Figura 1:1 - Companhia de Água do Queimado, nos anos de 1930, e as caixas d'água (que deram nome ao bairro), substituídas na década de 1970 por caixas de concreto.



Fonte : <[www.salvador-antiga.com/queimado/antiga.html](http://www.salvador-antiga.com/queimado/antiga.html)>

Nossa casa possuía um ambiente sônico onde se tocava de tudo, desde o novo lançamento de Michael Jackson (naquela época foi o LP *Off The Wall*), James Brown e Bob Marley, aos sambas e canções de Maria Aparecida, Alcione, Moreira da Silva, Bezerra da Silva, Clara Nunes, D. Ivone Lara; do rock de Raul Seixas e os Beatles, as canções de Odair José, Paulo Sérgio, Evaldo Braga dentre outros. Ainda guardo na memória o momento que foram lançados os primeiros discos do grupo Olodum em 1987 e do cantor e compositor Edson Gomes em 1988, cujo um dos vizinhos tocava tão alto na radiola da casa dele, que todos na rua podiam escutar.

Hoje, ao me recordar daquele contexto, percebo o quanto herdamos dos nossos antepassados africanos. Seus cruzamentos socioculturais são evidentes em nossos hábitos e

costumes. Desde os tradicionais carurus para Cosme e Damião<sup>11</sup> até as rezas para Santo Antônio<sup>12</sup>, ilustram tais traços culturais e entrelaçamentos. Numa rua próxima da que eu morava tinha uma casa que “batia candomblé”<sup>13</sup> e uma outra que, de vez em quando fazia reuniões domiciliares de umbanda. É forte a lembrança da mista sensação de familiaridade e curiosidade com aqueles ritmos, danças e melodias daquelas cantigas que combinavam línguas e ritmos diversos.

Figura 1:2 - Capas dos Lps de artistas nacionais e internacionais



Fonte 2: montagem de fotos digitalizadas de Lps do arquivo pessoal do autor

Outro detalhe curioso era que, como minha casa se localizava num local alto do ponto de vista topográfico, o vento trazia sons dos eventos que aconteciam nos bairros vizinhos, como por exemplo da Cidade Nova e do Pau miúdo. Além disso, aconteciam muitos eventos culturais

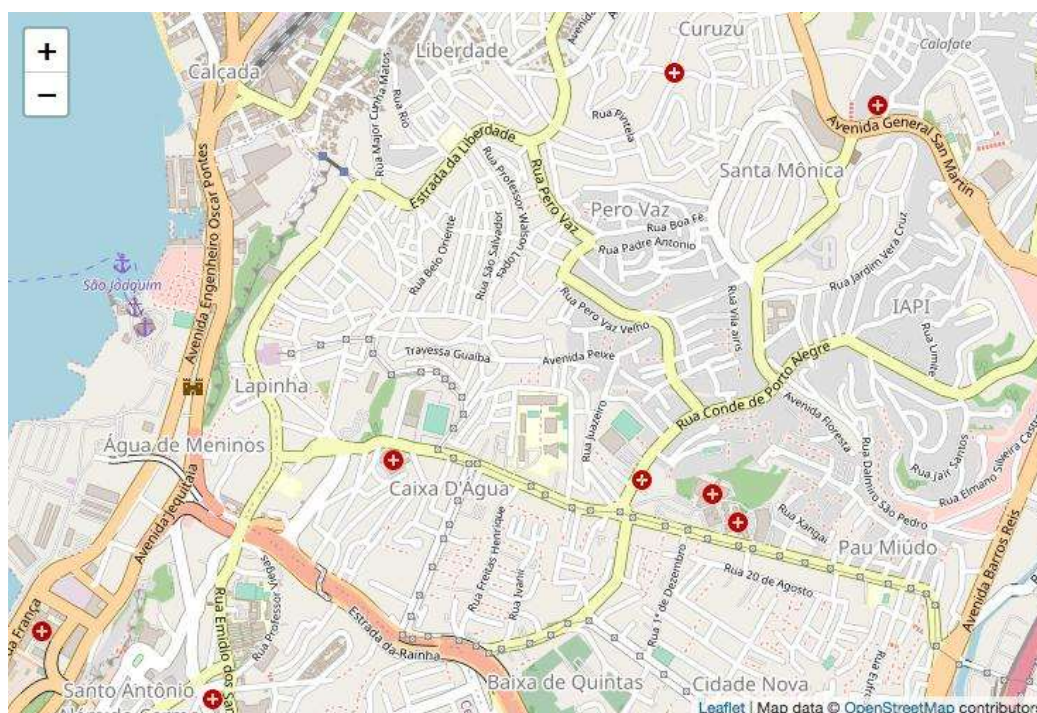
<sup>11</sup> Os Santos Cosme e Damião, irmãos gêmeos, morreram por volta de 300 d.C. Crê-se que foram médicos, e sua santidade é atribuída pelo motivo de haverem exercido a medicina sem cobrar por isso, devotados à fé. Na Igreja Católica sua festa é celebrada no dia 26 de setembro, de acordo com o atual Calendário Litúrgico. Nas religiões afro-brasileiras, onde são sincretizados como entidades infantis, também são festejados em 27 de setembro.

<sup>12</sup> Santo Antônio, conhecido como Santo Casamenteiro, é amplamente popular em Portugal e no Brasil, nas igrejas católicas, ele inspira as trezenas, que consistem em treze noites de orações realizadas por inúmeros devotos, do dia 1º ao dia 13 de junho.

<sup>13</sup> Jargão linguístico utilizado pelo senso comum em Salvador para designar terreiro de Candomblé ou local onde ocorre eventos rituais e/ou religiosos, que no caso dos de matrizes africanas sempre envolve música.

no bairro onde eu morava e nas adjacências como Liberdade, Lapinha, Barbalho, Santo Antônio, Cidade Nova e Pau Miúdo. Alguns desses eventos eram uma oportunidade para manifestações culturais como grupos de samba juninos, samba de roda, grupos de dança dos colégios, realização de gincana e blocos de carnaval.

Figura 1:3 - Mapa da cidade de Salvador no trecho que compreende os bairros mencionados



Fonte 3: <[www.googlemaps.com](http://www.googlemaps.com)>

Assim, quando alcancei a adolescência era comum naquele tempo transitar por diversas localidades, principalmente nas datas de eventos e manifestações sacras, profanas e cívicas como: Festa de terno de reis e desfile da independência na Lapinha, caminhadas e outros eventos políticos na Liberdade, Procissão de São Judas Tadeu na Cidade Nova, festivais de samba juninos no Pau Miúdo, Festa em homenagem a Santo Antônio e ensaios do bloco afro Ilê Aiyê (que naquela época ensaiava no forte do largo do Santo Antônio), e ensaios de pequenos blocos carnavalescos e grupos de samba na Caixa D'água, nas regiões conhecidas como Largo do Tamarineiro e largo da Mangueira, conforme pode se observar no mapa abaixo. Naqueles anos as músicas negras, assim como outros elementos da cultura negra representavam o nosso modo de vida, na família e em quase toda a comunidade, tanto do bairro quanto das adjacências. De certa maneira, a geografia da cidade e a particularidade das diferentes localidades definiam parte suas características culturais.

Iniciei minha vida escolar na Escola Parque<sup>14</sup>, uma escola pública considerada como escola modelo, um projeto educacional idealizado pelo educador Anísio Teixeira e implementada na década de 1950 em Salvador. Esta escola funcionava em regime de tempo integral e entre as atividades incluía além do currículo oficial, aulas de desenho, cerâmica, carpintaria, padaria e música.

Figura 1:4 - Maquete da escola parque observada por Anísio Teixeira<sup>15</sup> (segunda pessoa da direita para a esquerda)



Fonte 4: <<http://inep80anos.inep.gov.br/inep80anos/passado/centro-educacional-carneiro-ribeiro-1955/96>>

Apesar de já me perceber muito interessado em música, não aproveitei muito dos ensinamentos lá partilhados. Talvez isso tenha ocorrido em razão das aulas abordarem um repertório de músicas cívicas e hinos, que não condiziam com o ambiente musical diverso que

---

<sup>14</sup> O Centro Educacional Carneiro Ribeiro, conhecido como a Escola Parque de Salvador, é uma instituição de ensino localizada nos bairros da Liberdade, Caixa D'água, Pero Vaz e Pau Miúdo, em Salvador (Bahia). É considerada uma instituição de ensino pioneira no país por trazer, em sua gênese, a proposta então revolucionária de educação profissionalizante e integral voltada para as populações mais carentes. Teve, por idealizador, o pedagogo Anísio Teixeira e foi concretizada no governo de Otávio Mangabeira. Disponível em: <<http://inep80anos.inep.gov.br/inep80anos/passado/centro-educacional-carneiro-ribeiro-1955/96>> acessado em 15 julho de 2023.

<sup>15</sup> Anísio Teixeira foi um importante jurista, intelectual, educador, político e escritor baiano político. É considerado um dos criadores da escola pública no Brasil e esteve à frente do Inep por 12 anos. Ele defendia a democratização do ensino e a transformação social por meio da educação. Disponível em: <<https://www.gov.br/inep/pt-br/assuntos/noticias/institucional/saiba-quem-foi-anisio-teixeira>> Acessado em 10 de maio de 2023.

eu tinha em casa e no meu bairro, além de utilizarem um modelo de educação musical e outras disciplinas, ainda fortemente influenciadas pela ditadura. Nas datas comemorativas minha mãe sempre nos presenteava com brinquedos musicais como xilofones, pianinhos e flautas de plástico. Como retribuição eu sempre aprendia ‘de ouvido’ melodia nesses instrumentos, e as tocava tanto nos eventos familiares (aniversário, páscoa etc.), quanto nas apresentações artísticas da escola.

Aos 12 anos passei a desejar tocar guitarra, desejo que se intensificou após assistir um documentário na TV sobre o guitarrista estadunidense Jimi Hendrix que, além de tirar sons Incríveis e inimagináveis na guitarra, era apresentado como um super astro negro adorado e respeitado por milhares de fãs inicialmente brancos. Refletindo hoje sobre essa lembrança em particular, o impacto que o som do Jimi Hendrix teve na minha vida, pois sempre achei poderoso o som volumoso dos tambores dos blocos afros, mas me dar conta que com um instrumento de corda eu poderia produzir sons tão poderosos quanto gritantes, foi algo que me arrebatou para o universo da guitarra elétrica. Porém, sem recursos para adquirir este instrumento, um vizinho emprestou um violão e a partir daí fui tentando reproduzir naquele instrumento tudo que ouvia das rádios, programas de Tv e LPs que tocavam em casa.

Aos dezesseis anos consegui adquirir uma guitarra elétrica (embora já experimentasse antes na guitarra dos colegas, quando tinham vontade de me emprestar) e com pouco tempo um novo universo musical e social se abriu, pois passei a ser chamado para tocar, primeiramente em pequenos grupos de rock, e posteriormente em grupos de forró, reggae e o que anos depois os meios de comunicação e mídia chamariam de “Axé Music” dentre outros. Com a banda de Reggae além de ser remunerado por uma ou outra apresentação (pois na maioria dos shows o que eu ganhava mesmo era experiência), passei a conviver mais com as alegrias e angústias das comunidades negras de bairros vizinhos conhecidos como a Liberdade e o Pero Vaz.

Em 1993 tinha concluído o nível médio escolar e, como minha família não dispunha de recursos para seguir os estudos<sup>16</sup>, fui aconselhado a procurar trabalho e ajudar nas despesas da casa (orientação muito comum aos jovens de famílias negras e de baixa renda). Até aquele momento eu não tinha a mínima pretensão de me tornar músico e nem tinha noção de que tocar ou fazer música podia gerar renda. Formei-me no curso de auxiliar de desenho técnico

---

<sup>16</sup> Além do fato de não fazer parte do planejamento e nem da perspectiva de famílias de bairros periféricos daquela época encaminhar seus filhos a universidade. A orientação mais comum era concluir o ensino médio e procurar um trabalho que garantisse alguma renda.



arquitetônico, e achava que atuaria profissionalmente nesta área, até porque meu pai obtinha parte da renda que sustentava a nossa família trabalhando como mestre de obras autônomo.

Neste contexto, um acontecimento político ocorrido naquela época, conhecido como “Plano Collor”, trouxe grandes mudanças na organização política e econômica do país e ocasionou o fechamento de várias empresas de diversos setores, sobretudo da construção civil. Se por um lado eu não conseguia ingressar no mercado de trabalho, por outro lado comecei a descobrir que poderia ganhar alguns trocados tocando e ensinando o pouco do que eu sabia de música quando solicitado. Assim, eu progressivamente comecei a atuar na música e conseguindo alguma renda que já me proporcionava auxiliar nos custos em casa e adquirir alguns discos nas poucas lojas de disco no formato LP (long-a-play) especializadas em rock, MPB e música instrumental de todo tipo.

Ao lembrar hoje, observo como naquele período eu não compreendia e nem identificava como discriminação ou racismo, frases que constantemente ouvia tais como: “Você é preto, mas é inteligente”, ou ainda “Você é um negro de alma branca”, assim como também não tinha discernimento para entender que vivíamos num período cujo panorama mundial e político era o de pós-guerra fria. No Brasil ainda estávamos nos habituando a uma democracia recém instaurada, as questões raciais não eram tão amplamente discutidas e compreendidas pela maioria da população, e que esses fatos influenciavam na nossa condição social e econômica. Ainda assim, seguimos vivendo do jeito como dava, guiados pelos diversos ambientes culturais que a cidade de Salvador e seus micros territórios nos proporcionavam. Portanto, a noção de ser e estar se dava em função da percepção daquilo que estava ao nosso alcance e insidia no dia a dia de cada um de nós enquanto indivíduos residentes naquela localidade.

Em 1995 eu me profissionalizava progressivamente tocando em restaurantes, shoppings e festas particulares e eventos dos mais variados, o que me aproximava de repertórios dos diversos. Com as instabilidades inerentes ao campo de atuação profissional não institucionalizada do músico, na segunda metade da década de 1990 eu era contratado como “músico freelance” e para obter uma renda regular eu tinha que envolver com vários grupos de gêneros musicais distintos, atendendo à demanda orientada pelo ciclo sazonal (no verão os repertórios eram voltados para o carnaval e outono e inverno para as músicas juninas). Ao avaliar a minha condição social e econômica em relação a alguns colegas, eu observava o

quanto o status social de origem influenciava no sucesso ou fracasso, e diante das oportunidades e desafios, de certa forma comuns na caminhada do músico em Salvador, eu passei a pensar que uma formação institucional em música, achando que poderia me trazer uma perspectiva mais otimista no campo de atuação com música já que o meu status social parecia não me favorecer em termos de contatos e oportunidades. Neste período, como eu transitava em diferentes locais da cidade, a minha noção de espacialidade já tinha se ampliado assim como os ambientes sônicos e percepções acerca dos modos de ser e estar.

Em 1998 eu vivia com a renda oriunda tanto das performances musicais quanto das aulas particulares de violão e alguma teoria musical que consegui aprender de um pequeno livro que achei no lixo<sup>17</sup>. Para manter um fluxo de renda eu tocava com muitos grupos de diferentes gêneros musicais e nos mais diversos formatos<sup>18</sup> e contextos. Como naquela ocasião eu tocava em duas bandas (às vezes até 3 ou 4) em paralelo e faziam muitos shows pelo interior do Estado e o pagamento sempre atrasava muito (e em alguns casos nem pagavam). Após algum tempo fiquei bastante decepcionado com aquele modelo de atuação e decidi tentar o exame vestibular para escolar de música da UFBA, acreditando que ingressar no ensino superior traria novas perspectivas como profissional de música, e de fato, para mim foi uma virada de chave. Aprovado, ingressei em 1999 no curso de bacharelado em instrumento (violão) da Universidade Federal da Bahia/UFBA, na classe do prof. Mário Ulloa. Nesta época eu trabalhava com o grupo Agbeokuta<sup>19</sup>, integrava a banda das cantoras Mariella Santiago e Guida Moira, e participava de outros pequenos grupos experimentais que realizavam releituras para músicas de grupos e artistas como Novos baianos, Jimi Hendrix Experience, Stevie Wonder e Hermeto Pascoal.

Na UFBA eu fui estudante na graduação e professor nos cursos de extensão da Escola os quais eu ensinava tanto violão clássico, como guitarra elétrica e violão popular. A obtenção do título de graduação em música foi uma grande conquista, considerando a minha iniciação sem

---

<sup>17</sup> Neste momento eu estava com colegas da época e que são meus amigos até hoje e podem confirmar o fato.

<sup>18</sup> Realizava performances musicais em duo com violão e voz, violão flauta, duo de violão e guitarra elétrica. Com essa formação os contextos mais comuns eram restaurantes, shopping centers (shoppings Barra e Itaigara), e eventos privados. Também realizava performances com bandas de reggae, ijexá, de trios elétricos e forró, sendo que os contextos eram eventos de maior porte que ocorriam durante o carnaval e o período das festas juninas.

<sup>19</sup> Agbeokuta foi um grupo musical baiano liderado pelo trompetista Cícero Antônio que atuou ativamente em Salvador entre a segunda metade da década de 1980 e 2005. Cujo o repertório se referenciava no jazz e artistas africanos tais como Fela Kuti e Salif Keita.

nenhuma orientação formal, além do fato de ter sido o primeiro diploma de titulação educacional superior em toda a minha árvore genealógica (pelo menos até onde eu sei). Neste momento, aquele status social que mencionei a pouco, agora parecia estar mais ao meu favor. Após a conclusão da graduação em 2004 num viés mais direcionado para o que se denomina “música erudita ou música de concerto”, passei a investir nos estudos direcionados para o mestrado, porém numa perspectiva que dessa ênfase à improvisação musical, guitarra elétrica, composição e arranjo, num contexto que contemplasse os universos sonoros que hoje identifico como pertencentes das musicalidades negras afrodiáspóricas.

Mais adiante, seguindo a minha intuição e orientação espiritual, comecei a estudar inglês com o objetivo de tentar uma pós-graduação nos Estados Unidos, já que muito da música que me influenciou vinha de lá. Após comunicação com algumas universidades norte-americanas, consegui me inscrever para concorrer a uma bolsa de estudos na University of New Orleans (UNO). Depois e esperar por dois anos até ser contemplado com uma bolsa de estudos, *Basin Street scholarship for talented musicians*, para cursar o mestrado em artes musicais (MA- Master of Arts) no programa Jazz Studies da supracitada Universidade. Em 2007 passei a residir na cidade de New Orleans – LA (Sul dos E.U.A), e em 2008 ingressei no mestrado sob a orientação dos professores Steve Masakowski e Edward Petersen.

Essa foi uma experiência muito rica e de grandes mudanças na minha maneira de ver, ouvir e pensar pois, além de cursar programa Jazz studies da University of New Orleans (UNO) – que dentre as tantas novidades, julguei interessante o equilíbrio entre o oral e o escrito na concepção metodológica dos professores e da instituição, algo que não tive tanto na graduação em violão na UFBA - vivenciei ativamente o cenário cultural musical de New Orleans participando de diversos trabalhos com grupos e artistas de várias nacionalidades e origens étnicas - trabalhando com músicos cubanos, senegaleses, nigerianos, congolese, mexicanos – além do convívio com os músicos negros estadunidenses de diferentes regiões do país e contextos mais inusitados (jazz clubs, esquinas, festivais etc.). O convívio com essa diversidade de músicas e musicista me despertaram curiosidades que mais adiante me despertaram pouco a pouco para a etnomusicologia.

Foi diante da disparidade entre a condição social do músico/produtor/agente negro hoje e a dissociação do mesmo com sua produção cultural, é que me lanço a realizar esta pesquisa que em parte busco conceitos e caminhos para delinear, identificar, contextualizar e historicizar

o conjunto das musicalidades negras no Brasil, neste caso do Estado da Bahia e mais especificamente da cidade de Salvador, alcançando uma melhor compreensão das causas e efeitos nos processos de cancelamento dos fazedores, criadores, tocadores e cantadores pretos. Para chegar a este entendimento sobre as músicas negras baianas, me reporto primeiramente às minhas memórias e reflexões, das minhas experiências na vida de pessoa negra nascida em Salvador.

Foi no período em que vivi na cidade de New Orleans (Sul do Estados Unidos), entre os anos de 2007 e 2010, quando realizei o meu mestrado em Jazz Studies pela UNO, que despertei de maneira intensa a minha curiosidade sobre todo tipo de informação relacionado a cultura e músicas negras. Foi no trânsito em New Orleans e outras cidades norte-americanas como Chicago e New York, que tive contato mais próximo com músicos oriundos de países como Nigéria, Gana, República do Congo, Senegal, Cuba, Jamaica, Guatemala e México, só para citar alguns que encontrei vivendo em U.S. A partir dessas diversas relações socioculturais e musicais que desencadeei as reflexões sobre a música negra em Salvador sob diferentes perspectivas, como uma rota circular onde me afasto e após um trajeto percorrido, reencontro o ponto de origem. Em outras palavras, a circularidade das minhas rotas delineou o caminho até que eu chegasse a presente pesquisa de doutoramento.

Em 2010 retornei para Salvador e logo fui criando grupos de prática e pesquisa musical que me permitissem circular as informações e ideias que eu trazia na bagagem. Dentre esses grupos, trabalhos e atividade destaco o Saravá Jazz Bahia<sup>20</sup> e a Oficina de Improvisação Musical<sup>21</sup>, sendo este último voltado para a comunidade dos músicos que atuavam profissionalmente e que contribuiu num momento de mudança no panorama musical da cidade, naquele momento caracterizada pelo desenvolvimento de grupos como a Orkestra Rumpilezz, Orquestra Afrosinfônica, orquestra de pagode, banda Ifá Afrobeat e o Baiana System. Dentre outros, esses grupos apresentavam propostas musicais que caracterizavam aquele momento através da promoção de diálogos entre o local e o global, ancestralidade e contemporâneo, o que apontava

---

<sup>20</sup> O Saravá Jazz Bahia segue em plena atividade na cena musical de Salvador. Em 2017 o grupo teve seu primeiro álbum lançado em formato CD e nas plataformas de streamings. Na ocasião também foi lançado o livro contendo textos sobre as composições, poemas e as partituras de todas as dez faixas e seus respectivos arranjos. As músicas podem ser acessadas em: <<https://open.spotify.com/intlpt/artist/0yO9QCOXKp5UCrjHtVQw-mp?si=IQXU3-crQ7iCrAqw-mO-cQ>>

<sup>21</sup> Projeto criado e organizado pelo autor com objetivo de compartilhar conhecimentos e fomenta a prática criativa por meio da improvisação aplicada a gêneros instrumentais como jazz, chorinho etc.

para um novo momento criativo estético musical da música de Salvador.

Em suma, tendo crescido em contato com as mais diversas manifestações culturais populares e religiosas de minha primeira cidade Salvador (New Orleans se tornou a segunda), tive acesso a uma diversidade cultural que influenciaram nos caminhos, reflexões, escolhas e visões de mundo que me atravessam e constituem este olhar de músico e pesquisador etnomusicólogo. De certa forma, foram tais condições ontológicas e subjetivas que me conduziram aos questionamentos e reflexões abordadas neste trabalho. É desse lugar, das vivências e memórias, desse corpo e seus marcadores é que parte o olhar, inquietações e reflexões acerca das musicalidades e expressões negras enquanto manifestação cultural, social, humana, religiosa e política.

## **1.2 Panorama geral da estrutura dos capítulos**

Esta tese está constituída de cinco partes: introdução (1), capítulos 2,3,4 e considerações finais (5). A introdução está dividida em três partes sendo que na primeira descrevo os caminhos e motivações, a segunda apresento uma autoetnografia biográfica, e na terceira apresento um panorama geral das partes da tese. Já o primeiro capítulo se divide em quatro seções. Nele reflito acerca dos sentidos e significados da “música negra” e seus sinônimos enquanto expressão linguística. Também aponto maneiras de entender música, observando as diferentes formas pelas quais ela se faz presente na vida das pessoas nos contextos contemporâneos. A partir da divisão e reflexão das palavras “música” e “negra”, vou passar a formular que a adjetivação das músicas como negras denota um sentido de distinção pautada em critérios raciais. Logo, esses critérios operam simbolicamente sobre as músicas embora tenha como referência as pessoas criadoras/fazedoras/produtoras dessas músicas. Se parto do pressuposto que música é um produto da imaginação humana - uma vez que não é um fenômeno físico da natureza como os sons - implica que a compreensão da música é baseada na percepção do indivíduo ou coletivo humano que a produz ou realiza. Assim a classificação musical é feita de acordo com a percepção e visão de mundo desses produtores.

O segundo capítulo se dedicou aos fundamentos epistemológicos acerca dos sentidos e significados relacionados a expressão “música negra”, além revisar o estado da arte acerca desse tema. Na construção do caminho reflexivo concernente aos sentidos e significados, isolei as palavras “música” e “negra” para então compreender a expressão “música negra” a partir de

sua dimensão semântica, rastreando seus possíveis sentidos e significados. Ao fazer um levantamento inicial na literatura fui percebendo que se tratava de uma reflexão ampla com muitas perspectivas e caminhos possíveis.

Na primeira seção trouxe reflexões sobre os sentidos e significados da música nos tempos, espaços e contextos sociais distintos. Na segunda, investigo o termo música negra enquanto verbete e a partir da expressão linguística em si. A partir das definições e informações acerca da constituição e sentido e significado do termo, passo a compreender esse termo enquanto forma de distinção de grupos de pessoas por meio da música, que posso assumir uma compreensão parcial de “música enquanto ferramenta de organização social e política”. No terceiro, investiguei a expressão música negra numa perspectiva racial, ou seja, a partir dos conceitos oriundos da ideia de raça e seus desdobramentos socioculturais e políticos. Na quarta e quinta seção, revisei na literatura específica da área como são compreendidas as “músicas negras”, partindo da premissa de que existe uma delimitação na conotação de música negra enquanto “músicas praticadas e produzidas por pessoas negras”, também já compreendendo os processos de racialização na construção e difusão de uma ideia de música que relaciona juízo de valor a depender de como e por quem essas músicas são produzidas ou vivenciadas. Assim, vou investigar nas obras dos estudos culturais, história e etnomusicologia, observando como ideias e práticas são perpassadas pela ideia de raça enquanto lente na compreensão dessas musicalidades e seus contextos e tradições.

Na última seção deste primeiro capítulo elenco alguns fundamentos teóricos, conceituais e apontamentos que auxiliem na compreensão de fenômenos intrínsecos de fazeres musicais associados a fazedores/produtores pretos, tais como “swing” e groove”, dentre outros, e possíveis leituras de suas significações. Nesta seara também trago dois conceitos que operam como referências na tese: artes musicais africanas, cunhado pelo músico e professor Meki Nzewi (2007; 2020), e códigos culturais do professor William Banfield (2010). Dito de outra maneira, na última seção aponto conceitos que auxiliam na compreensão das características sonoras, criativas, estéticas, simbólicas e culturais para uma identificação musical negra. Logo, nesta última seção a ideia foi elencar concepções, conceitos e princípios que nos permita pensar as musicalidades negras constituídas a partir do processo de construção e conscientização do ser negro, o que se deu de maneiras diferentes nas Américas.

O terceiro capítulo é dedicado a refletir aspectos da música negra na cidade de Salvador, observando suas dimensões locais e globais, e abordando diferentes faces da constituição histórico-cultural desse território que foi a primeira cidade e sede administrativa do Brasil. Através de apontamentos históricos, sociológicos e musicológicos, elenco informações sobre a trajetória das populações negras na formação da cidade, descrevendo como pilares culturais o candomblé, a capoeira e os sambas como elemento central na constituição da cultura e das músicas na Bahia e sua capital. Neste capítulo também trouxe apontamentos acerca da relação entre raça e música enquanto construções ideológicas operadas no campo das linguagens, que mediam estratégias de manipulação e controle das ideias e estabelecem uma ordem hierárquica que define as relações de poder.

Ao construir uma ponte que conecta dos movimentos da negritude aos sons da pretitude, formulei uma proposta sobre como podem ser compreendidas as musicalidades negras e os processos operam tanto nas construções discursivas acerca da música e dos saberes e fazeres musicais, como em seus impactos na subjetividade dos seres produtores. A partir da metáfora com as palavras “rígido” e “flexível” descrevo de forma performática as relações de conflito entre opressores e oprimidos, me utilizando das lentes do conceito de poder para compreender e descrever (na minha ótica) as interações entre essas forças numa dimensão micro e macro desses poderes. Assumindo Foucault e Hall como principais aportes para pensar o poder e suas perspectivas através da linguagem enquanto campo de construção das ideias, como um primeiro estágio de um processo que define as relações sociais e políticas no campo material, ou seja, na vida real. Ainda neste capítulo, apresentei o conceito de “sons da pretitude” enquanto um reflexo dos conhecimentos ancestrais operando na base de sustentação que influencia os movimentos de rigidez e flexibilidade (como na capoeira), um jogo de corpo e movimento, saberes e fazeres que em parte definem/caracterizam as culturas negras em Salvador.

O quarto capítulo descreve os processos e procedimentos da pesquisa empírica na qual me lancei a investigar e compreender como a música negra é pensada e compreendida por musicistas/fazedores/tocadores/criadores residentes em Salvador e quais as implicações desses entendimentos. Este capítulo está dividido em duas partes: a) apresentação dos procedimentos metodológicos e os dados organizados e categorizados; b) reapresentação de alguns dados, análise e discussão em função dos problemas de pesquisa. Para coleta de dados foi utilizado

um questionário em forma de formulário eletrônico *Google forms* constituído de 19 perguntas das quais foram coletadas uma média total de 627 respostas dos 33 músicos atuantes e residentes em Salvador que operam em vários segmentos musicais diretos e indiretos, profissionais e amadores. Os dados foram organizados em categorias e apresentados em tabelas e alguns gráficos. Após a coleta dos dados foi observado diferenças nos perfis de acordo com gênero, nacionalidade, formação ou não em música, formas de atuação e instrumento (os).

Na seção seguinte lancei luz sobre os movimentos de negritude apontando a minha compreensão desses movimentos como desenvolvimentos de estratégias e ações negras calcadas na consciência de seus valores e direitos e operadas nos campos semânticos, políticos, econômicos e culturais, questionando as estruturas e organizações e reivindicando mudanças.

Nas considerações finais recapitulei as perguntas da tese e aponto as principais reflexões e alguns desdobramentos dessa trajetória de buscas e dúvidas, reflexões e descobertas. Um dos ensinamentos, dentre os vários que fui conquistando ao longo do doutoramento, foi que uma tese representa um passo inicial no despertar das caminhadas rumo ao conhecimento. Logo, compreendo o presente trabalho como uma contribuição inicial para o crescimento, desenvolvimento e inspiração aos estudos dos sons da pretitude de Salvador.



## 2 APORTES TEÓRICOS EM TORNO DAS MÚSICAS DA DIASPORA AFRICANA A LUZ DOS ESTUDOS ETNOMUSICOLÓGICOS, CULTURAIS, ÉTNICO RACIAIS E DECOLONIAIS

*A música é um mundo dentro de si  
 Com uma linguagem que todos entendemos  
 Com oportunidades iguais  
 Para todos cantarem, dançarem  
 e baterem palmas  
 Mas só porque uma gravação  
 tem um groove  
 Não faça isso no groove  
 Mas você pode dizer imediatamente  
 na letra A  
 Quando as pessoas começam a se mover  
 Você pode sentir isso em tudo  
 Você pode sentir tudo isso nas pessoas.*  
 Stevie Wonder<sup>22</sup>

Neste trecho da canção de um dos maiores ícones da *black music*, o cantor, compositor e multi-instrumentista Stevie Wonder exalta como a música possui a capacidade de representar um mundo de possibilidades, comparando-a como uma linguagem que pode ser entendida por todos os seres humanos. A crença no poder aglutinador e socializante da música, conforme descrito na letra da canção, impulsionada pelo elemento *groove* faz com que o som induza ao movimento e reação do corpo, resultando em algo que qualquer pessoa pode sentir. Por um lado, essa leitura da música enquanto um fenômeno em si enseja reflexões acerca da relação som-pessoa, assim como sobre as dimensões históricas e culturais que cercam a construção de tal fenômeno. Por outro lado, um contraponto dessa leitura abre a possibilidade de entender como um fenômeno de fato a capacidade de criar sentido e significado para o som, ou seja, habilidade de inventar a música.

A partir da compreensão das músicas enquanto manifestações da existência humana, com toda a sua diversidade e transitoriedade, ao longo dos tempos podemos constatar que seus conceitos, significados, interpretações e apropriações estão sujeitas às perspectivas e visões de mundo de quem interpreta, narra, registra ou comunica. Portanto, parte da noção do entendimento que temos sobre música, arte, cultura, história etc. está condicionada à maneira ou processo de como e/ou por quem essas informações foram produzidas, transmitidas e

---

<sup>22</sup> Trecho da letra da música “Sir Duke” de Stevie Wonder gravada no álbum “Songs in the key of life” (1976).

acessadas nos diferentes períodos e contextos históricos. Neste viés, as formas de registro e transmissão dessas informações e códigos entre as gerações, possibilitam a manutenção de certas tradições, costumes e saberes. Embora essa manutenção também dependa do tipo de relação estabelecida entre os detentores e emissários desses saberes, foi através da linguagem que as mediações musicais, existenciais, semânticas e culturais se tornaram possíveis. Também, foi através dos conflitos e disputas que se estabeleceram relações hegemônicas entre os povos ao longo da trajetória histórica humana e que permanecem até os dias atuais.

Neste capítulo o propósito principal é elencar aportes teóricos, conceituais, históricos, sociológicos e (etno) musicológicos que nos auxiliem na reflexão e compreensão das músicas e seus processos de atribuição de sentido e significados, quer seja através das formulações teóricas e discursivas, quer seja através da observação dos fenômenos que ela manifesta. Do ponto de vista das classificações e categorizações musicais, parâmetros como classe e raça parecem exercer influência nas diferentes maneiras de identificar as músicas. Assim, além das perguntas de pesquisa, também parto das seguintes indagações: “o que é música?“, “o que é negro?“, “o que é afro?“, “quem e o que ou já se estudou sobre música negra?”. Essas foram algumas questões propulsoras para as reflexões, buscas e construção de caminhos neste capítulo.

## **2.1 Polifonias e polissemias da escuta e do fazer musical**

Ao pensar na pergunta sobre o que seja/significa música negra, duas ideias iniciais me surgem em forma de pergunta: o que é música? O que significa a adjetivação “negro” nesta expressão “música negra”? Existiriam variações semânticas na tradução do inglês para português? Para pensar em respostas mais assertivas ainda necessito estabelecer sob qual ou quais perspectivas essas questões se ancoram. Pensando a partir de um prisma subjetivo, por exemplo, imagino a música como esse fenômeno estético sonoro sempre presente em nossas vidas de diversas maneiras e contextos diferentes. Já sobre a associação de música ao vocábulo negro, o que me vem à mente são as pessoas cuja suas atuações musicais me serviram e me servem de referências tais como Pixinguinha, Jimi Hendrix, Gilberto Gil, Wes Montgomery, Moacir Santos, Maria Aparecida, D. Ivone Lara, Alcione e tantas outras e outros que constituíram parte das trilhas sonoras da minha vida. Portanto, as palavras “música” e “negro”

associadas me remetem numa primeira impressão ao fazer musical de pessoas fenotipicamente identificadas como negras e que tiveram suas imagens e sons propagados por meios midiáticos.

Desse modo, nas linhas que se seguem, estarei trilhando uma reflexão inicial acerca dos sentidos e significados dos sons, músicas, palavras, termos e expressões orientando-me por duas ideias gerais: uma que procura pensar música enquanto fenômeno pautado numa causalidade e espontaneidade natural dos acontecimentos culturais e a constituição espontânea de seus códigos, signos, símbolos e linguagens considerando o ponto de vista e realidade da vida de seus protagonistas e agentes; e outra que elenca e reflete os entendimentos sobre música a partir dos discursos legitimados pelos livros, meios de comunicação, materiais didáticos, revistas especializadas, conteúdos utilizados no ensino formal ou informal e através de mídias eletrônicas e suas implicações. Como ilustração à primeira ideia, descrevo algumas experiências musicais a partir de minhas memórias, lembranças e vivências avaliando as relações com discursos legitimados. Na segunda ideia, discorro acerca dos sentidos e significados das músicas construídos a partir de pensamentos paradigmáticos, discursos e narrativas históricas e seus desdobramentos, mudanças e permanências semânticas ao longo dos períodos. Dito de outra maneira, os dois caminhos propostos refletem acerca do contraste entre racionalidade e espontaneidade na compreensão dos fenômenos musicais.

Iniciando com a reflexão sobre os entendimentos de música enquanto fenômeno espontâneo, como num diário de campo auto etnográfico, começo refletindo a partir do meu lugar de fala e vivência: a cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia. Nesta cidade podemos notar que em vários momentos da vida social coletiva a música está sempre presente, tais como cortejos, novenas, missas, lavagens, eventos cívicos, desfiles de blocos carnavalescos etc. O curioso é que os repertórios em cada contexto nem sempre são músicas veiculadas nas mídias, e muitas vezes são músicas criadas ou aprendidas para atender aquela demanda em particular, e mantidas através da realização periódica desses eventos e do envolvimento das pessoas, grupos e/ou comunidades em questão. Em eventos esportivos como partida de futebol, por exemplo, é comum escutar torcidas organizadas tocando instrumentos de percussão e sopro e cantando frases que muitas vezes parecem até improvisadas ali mesmo, e /ou criadas para aquela ocasião e contexto específico. Neste caso, não é comum tais manifestações sonoras serem designadas como música, mesmo diante da recorrência destas em momentos tão comuns na dinâmica urbana.

Trazendo exemplos de algumas lembranças como fonte de dados, recordo-me os diversos repertórios e seus respectivos contextos que me propiciaram vivências musicais marcantes na juventude em Salvador. Durante o meu período de catecismo, quando eu tinha uns onze anos, era através da prática semanal que eu aprendia as músicas nas reuniões e cantava nas missas da paróquia que eu frequentava (paróquia São Judas Tadeu). Aquelas músicas cantadas na igreja, não eram do tipo que tocava na rádio ou se ouvia nos discos e fitas cassete, eram músicas que só aconteciam naquele contexto específico. Dessa mesma maneira ocorria com algumas músicas dos terreiros de candomblé e umbanda da localidade, as quais eu aprendia através da escuta frequente (embora aquelas sonoridades de terreiro poderiam ser escutadas em discos e algumas rádios, sobretudo as produções dos artistas negros<sup>23</sup>).

Aos treze, quando comecei a tocar violão, minha prática principal era tentar reproduzir as melodias que tocavam nas emissoras de rádio no final da década de 1980. Nem sempre eu conseguia aprender uma música completa, mas muitas vezes conseguia reproduzir um trecho de melodia, riff<sup>24</sup> ou informação marcante o suficiente para tornar possível o reconhecimento daquela determinada música por outras pessoas. Naquele contexto, a noção de música parecia estar relacionada ao que era possível ser reconhecido, ou seja, se aquela informação sonora constava ou não no banco de dados da memória de quem escutava. Outra percepção foi que aquela determinada informação sonora parecia trazer outros sentidos e significados extramusicais e remetiam a outros elementos visuais e comportamentais.

Naquele momento eu não tinha nenhum conhecimento da teoria musical ou técnica instrumental (e nem precisava ter para saciar meus anseios lúdicos-musicais), e a assimilação daquela prática se dava a partir da leitura auditiva, ou seja, da percepção e capacidade de reproduzir aqueles sons, os quais sempre que eu ouvia logo manifestava o desejo de tocar, cantar ou realizá-los de alguma maneira. Aquele processo de autoaprendizado a partir da experiência, era ampliado ao observar shows e aparições de artistas nos programas de televisão. Dos dezesseis anos em diante, era nas manifestações culturais de rua, por meio das festas de largo, ensaios de blocos afro, samba junino, festa de terno de reis, festas juninas, festas em

---

<sup>23</sup> Naquela época entre a segunda metade da década de 1980 e primeira metade da década de 1990 era comum assistir artistas negros em programas de Tv tais como “o cassino do Chacrinha”, cuja músicas traziam sonoridades e temáticas do universo afro-brasileiro. Tais sonoridades podiam ser apreciadas nos trabalhos de artistas como Agepê, Almir Guineto, Martinho da Vila, Alcione, Lecy Brandão.

<sup>24</sup> De acordo com o *The Facts On File Dictionary of Music*, riff no jazz e em outras músicas populares, [é] uma breve figura melódica que é repetida ou imitada sobre um padrão de acorde variável (AMMER, 2004).

terreiros de candomblé e umbanda, dentre outros, que se dava a constituição mais ampla do meu universo cultural musical. A partir dessas lembranças, posso resumir que os modos pelos quais eu me relacionava com as músicas naquele contexto se dava, tanto através dos veículos de mídia tais como rádio, televisão, discos, fitas cassete e revistas especializadas, como através da vida cultural das localidades onde eu transitava, todos quase sempre recheados de sons musicais e códigos socioculturais.

Trazendo mais uma lembrança, num panorama sociopolítico a partir do contexto educacional na década de 1980, estudei oito anos da educação básica na escola Parque. Recordo-me que durante esse período, quase todos os dias, eu e todos os alunos participávamos da rotina diária, conduzida pelos diretores, de hastear a bandeira do Brasil, cantando o hino nacional e o hino da bandeira. Nesta época, eu não tinha a mínima noção de que aquela rotina era reflexo de uma política governamental gerida por militares que presidiam o país a mais de duas décadas. Tampouco eu fazia ideia do porquê de cantarmos aquelas músicas de textos tão longos e de palavras difíceis, já que não se tratava de músicas que tocavam nas rádios ou que ninguém colocasse para embalar suas festas e momentos de lazer (embora a maioria das pessoas reconhecia essas músicas/hinos).

Portanto, essas músicas constituíam outro panorama musical e funcional, com repertório e finalidades tão específicas quanto seu sentido e significado. Refletindo a partir dessas memórias, hoje compreendo que os timbres e sonoridades, a localidade, a geografia, os sotaques e características de convívio social, contribuíram para uma compreensão fundamentada nas vivências com determinadas músicas. No meu caso particular, por ter crescido numa localidade de maioria negra, acredito que os conteúdos cantados e tocados nas canções de artistas de porte nacional e internacional como Bob Marley e Gilberto Gil, bem como grupos locais como Olodum e Ilê Aiyê<sup>25</sup>, também impactaram na minha maneira de entender e me relacionar com músicas naquele momento inicial.

Portanto, a maneira como nos relacionamos com as músicas pode influenciar na maneira como atribuímos ou somos levados a atribuir sentido e significado as mesmas. Também compreendo que são muitas as possibilidades de se atribuir sentido e significados às diversas músicas que vivenciamos, assim como cada maneira de entender vai estar atrelada ao contexto sociocultural de cada indivíduo ou coletivo de pessoas.

---

<sup>25</sup> Mais adiante no capítulo 3, demonstrarei algumas referências e apontando de forma crítica tais discursos.

Iniciando a reflexão sobre os entendimentos de música a partir das literaturas, narrativas e discursos, de acordo com o *Dictionnaire de musique*, publicado na Europa do século XVIII, Rousseau define música como arte e ciência de combinar os sons de modo agradável a audição (ROUSSEAU, 1764, p.325). Essa definição é a mais reproduzida em livros técnicos e teóricos de música ao longo dos tempos e segundo Yasoshima (2012), que traduziu esse dicionário para português, Rousseau postula que música enquanto arte torna-se uma ciência quando se quer encontrar os princípios destas combinações e as razões dos afetos que elas nos provocam (YASOSHIMA, 2012, p.116).

Já na *Enciclopédia Einaudi* publicada no final do século XX, o musicólogo Jean-Jacques Nattiez define o verbete música como “todo o fenômeno que um indivíduo, um grupo ou uma cultura aceitam considerar como tal” (NATTIEZ, 1984, p.215). Corroborando com Nattiez, o filósofo Roger Scruton afirma que a música, tal como a linguagem, é um universal humano (SCRUTON, 2009, p.5). Ele explica que “a música existe quando a ordem rítmica, melódica ou harmônica é deliberadamente criada e ouvida conscientemente, e só as criaturas autoconscientes e usuárias da linguagem, eu argumento, são capazes de organizar os sons dessa maneira”, e, portanto, “somente um ser com autoconsciência, intenção e capacidade de representar o mundo pode experimentar os sons dessa maneira (Ibid.). Em uma das publicações da coleção “Primeiros Passos<sup>26</sup>”, produção voltada para um público amplo e que teve grande circulação no Brasil, o crítico de literatura e música J. Jota de Moraes baseado em suas referências de história e teoria da música Ocidental escreve:

Pois música é, antes de mais nada, movimento [...] Ritmo; sons, silêncio e ruído; estruturas que engendram formas vivas ... tensão e relaxamento, expectativa preenchida ou não, organização e liberdade de abolir uma ordem escolhida; controle e acaso; alturas, intensidades, timbres e durações; peculiar maneira de sentir e pensar (MORAES, 1983, p. 7-8).

Moraes utiliza um conjunto de ideias que refletem conceitos musicais de diferentes períodos históricos, condensados de maneira meio poética no trecho citado. Essas ideias também refletem os diferentes paradigmas do pensamento Ocidental e suas transformações que

---

<sup>26</sup> Célebre série de livros de caráter propedêutico, de vocabulário mais acessível e formato de bolso lançada e editada pela Editora Brasiliense a partir do fim da década de 1970, notória pelo padrão dos títulos (O que é...). Os volumes explicam conteúdo das mais variadas áreas do conhecimento e do comportamento humano. COLEÇÃO PRIMEIROS PASSOS. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikipedia Foundation, 2022. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cole%C3%A7%C3%A3o\\_Primeiros\\_Passos&oldid=63687351](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Cole%C3%A7%C3%A3o_Primeiros_Passos&oldid=63687351)>. Acesso em: 30 maio 2022.

impactaram as linguagens artísticas de cada época. Feudalismo, absolutismo e iluminismo são termos utilizados por historiadores para demarcar tais períodos e suas correntes ideológicas que muitas vezes imprimiam tais ideias e pensamentos característicos de cada período nas práticas sonoras. Desse modo, palavras como: movimento, estrutura, organização, liberdade, controle, dentre outras, traziam interpretações em acordo com as visões de mundo de quem detinha o poder e os meios para impor e propagar aquelas que seriam as ideias dominantes.

É curioso notar que esta explanação de Moraes traz muitas palavras e conceitos que vão além da definição da música enquanto “arte de combinar os sons” como é comum encontrarmos em muitos dicionários livros sobre música e teoria musical (MED, 1996; LACERDA, 1961; GUEST, SADIE, 1994, dentre muitos outros). Contudo, essa maneira de definir aponta para perspectivas ocidentalmente enviesadas da ideia de música, bem como suas transformações e mutações ocorridas ao longo dos tempos. Vale lembrar que do ponto de vista histórico e político, esses conceitos eram concebidos a partir de reflexões tendo como parâmetro a visão das culturas hegemônicas europeias. Neste contexto, outras culturas musicais não europeias encontradas ou trazidas para as terras do novo mundo na chamada “era dos descobrimentos”, eram entendidas como selvagens e primitivas, e, portanto, irrelevantes para análises mais aprofundadas<sup>27</sup> e reconhecimento de suas práticas como algo de valor artístico. Portanto, já se consolidavam os discursos e narrativas que estabelecia as músicas do grupo dominante como superior.

Já na perspectiva de muitos povos africanos, o sentido de música vai além da “arte de combinar os sons”. Por essa razão o professor e músico Meki Nzewi elaborou o conceito de artes musicais na qual a música é entendida como uma arte que integra dança, performance, narrativa sonora e corporal, numa sinergia som/corpo/movimento/sentido. Segundo Nzewi, “O termo “artes musicais” é uma síntese de: música como dança auditiva; dança como música visual; e drama como uma narrativa iconográfica performada musicalmente e coreograficamente, que comumente está integrada na África” (NZEWI, 2020, p.2). Reforçando Nzewi, de acordo com Agawu, não existem vocábulos equivalentes em muitas línguas africanas

---

<sup>27</sup> Uma vasta bibliografia baseada em relatos de viajantes estrangeiros que visitaram cidades da América Portuguesa entre os séculos XIV e XVII servem de fontes nas quais é possível verificar tais perspectivas (CORREAL, 1685, FROGER, 1696, DAMPIER, 1699, FREZIER, 1714, LINDLEY, 1803, apud. XIMENES, 2012).

para as palavras para "música" e "ritmo", já que os termos associados à performance quase sempre têm múltiplos significados (AGAWU, 2003, p.66-67).

No nosso contexto brasileiro, muito desses discursos formulados pelos colonizadores e seus descendentes perduram até os dias atuais, o que acabou influenciando na maneira como atribuímos sentido e significado as músicas na atualidade<sup>28</sup>. Nas palavras do historiador José Honório Rodrigues, citada na fala da intelectual e historiadora Beatriz Nascimento no documentário “Orí”, ela dizia: “A história do Brasil foi escrita por mãos brancas” (NASCIMENTO, 1983, apud RATTS, 2021). Da mesma forma, durante séculos as musicalidades não brancas foram em grande parte invisibilizadas e inaudibilizadas (LUHNING e ROSA, 2017), demorando para seus protagonistas começarem a ser percebidos e considerados como sujeitos musicais ou agentes culturais nos estudos de música. Através desse prisma histórico, algumas narrativas se sobrepuseram de tal maneira, que conceitos e termos considerados hoje pejorativos continuam circulando nos ouvidos e mentes da atualidade<sup>29</sup>.

Nos campos científicos, diferentes áreas de conhecimento assumiram sentidos e significados variados para os sons e as músicas, alinhando conveniências científicas e filosóficas, interesses, metodologias e concepções teóricas. Na medida em que cada campo científico assume perspectivas teóricas estritamente eurocêntricas, os conhecimentos produzidos a partir dessa perspectiva também terão tais feições. Podemos deduzir que o saber científico acompanha os paradigmas e modificações de acordo com os períodos históricos. Entretanto, nem sempre mudanças paradigmáticas entre períodos históricos resultam em mudanças no pensamento e/ou nas estruturas acadêmicas, sobretudo quando tais mudanças representam a desconstrução de conceitos consolidados e legitimados há tanto tempo.

É fato que no programa das instituições brasileiras de música, o ensino e práticas musicais desde sempre se orientaram em sua maioria por modelos eurocêntricos e com foco nas músicas das tradições “artísticas” europeias. Desde a fundação das primeiras instituições de música, muito conhecimento tem sido produzido, legitimado e consolidado através da escrita. Como a escrita durante muitos séculos foi um saber restrito a certos grupos sociais ligados ao poder

---

<sup>28</sup> Mais adiante no capítulo 3, demonstrarei algumas referências e apontando de forma crítica tais discursos.

<sup>29</sup> Apesar de não se constituir como questão a ser abordada ou discutida nesta tese, é inevitável não mencionar esse momento histórico de adaptação de alguns aspectos da linguagem e sua utilização enquanto ferramenta de manipulação ideológica, algo que notamos quando frases como “nega do cabelo duro” que já foi considerada comum, na atualidade é entendida como ofensiva, não cabendo mais sua utilização.



político, econômico ou religioso, muito do conhecimento histórico produzido por intermédio dessas escritas carrega a perspectiva de seus autores. Muitos povos produziram e transmitiram (e ainda produzem e transmitem) seus saberes sem o auxílio da escrita propriamente dita, e se utilizaram de tecnologias e estratégias icônicas e simbólica, além das formas de transmissão do conhecimento oral através de contos, provérbios, canções, poesias etc.

Nas ciências sociais, dentre as muitas abordagens utilizadas na produção de conhecimento, as músicas são utilizadas como fonte para chegar ao pensamento e cosmovisão de quem produziu, bem como quais as intenções, reflexos e desdobramentos dessa produção no contexto e período em que foi produzido. Entretanto, mesmo com todo rigor científico, os trabalhos e pesquisas tendem a refletir, em alguma medida, um ponto de vista do pesquisador/pesquisadora e as peculiaridades da sua área. Esses por sua vez, são sujeitos distintos, mesmo sendo parte integrante de coletividades, e por essa razão seus gostos musicais podem ser influenciados, tanto por sua trajetória histórico-sonora de vida, quanto por convicções estético-sonoras e políticas, além das convenções socioculturais e ideológicas do seu campo de estudo e contexto. Portanto, os objetivos científicos serão delimitados de acordo com as possibilidades daquele campo específico e possíveis relações transdisciplinares.

Nos campos da etnomusicologia e musicologia - áreas de estudo da música que envolvem competências como: saberes acústicos, musicais, organológicos e culturais - também se utiliza de metodologias, teorias e conceitos das ciências sociais e humanas, além da compreensão dos sentidos e significados do ser humano através dos sons (e/ou práticas com os sons). Muitas mudanças na trajetória histórica destas áreas se deram em função da busca de procedimentos e formulações que melhor atendessem as diferentes percepções e compreensões possíveis das significações das músicas dos povos do(s) mundo(s). Essas significações e/ou percepções, em muitos casos, acompanham as transformações culturais, sociais, políticas e ideológicas de acordo com cada contexto. Portanto, estas pesquisas devem assumir um caráter de redefinição dos discursos e narrativas históricas a partir dos relatos dos sujeitos e agentes dos contextos tradicionais, suas memórias e trajetórias. Ao passo que os trabalhos etnomusicológicos rompem com os cânones colonialistas (sobretudo as correntes mais contemporâneas), também podem trazer a luz novos parâmetros e perspectivas para pensar as músicas considerando suas matrizes e transformações (principalmente com o aumento de pesquisadores insiders).

A presença da música nos diversos âmbitos - desde momentos de lazer e entretenimento, relacionamento social, práticas criativas, pesquisas científicas, contextos religiosos, profissionais, terapêuticos e filosóficos - ampliam ainda mais as perspectivas e possibilidades de compreensão nos contextos atuais. Portanto, na busca de entendimentos da música de forma ampla é imprescindível que observemos a partir da sua relação com outros contextos culturais, sociais, políticos e econômicos, biológicos, geográficos, holísticos e musicológicos. Refletir acerca das nossas relações com músicas e sons na atualidade requer um olhar multidisciplinar com foco nas pessoas, como apontou Sarah Cohen quando disse que “enfocar as pessoas e suas práticas e processos musicais, em vez de estruturas, textos ou produtos ilumina as maneiras como a música é usada e o importante papel que ela desempenha na vida cotidiana e na sociedade em geral”<sup>30</sup> (DENORA, 2004, p.7).

Nesta direção e trazendo perspectivas musicológicas e sociológicas, o musicólogo Nicholas Cook corrobora com DeNora e Cohen ao observar a “música nos comerciais de televisão como um experimento massivo de significado musical”<sup>31</sup> (COOK, 1998, p.3). Ao analisar uma campanha publicitária produzida para televisão por uma grande empresa multinacional, Cook aponta que “anunciantes usam a música para comunicar significados que demorariam muito para serem colocados em palavras ou que não teriam qualquer convicção neles”<sup>32</sup> (COOK, 1998, p. 4). Neste contexto, alguns gêneros musicais são associados a imagens, cenas e situações específicas, operando como significantes, e estes são propagados pelos meios de comunicação e difusão. Em sua análise, o autor supracitado descreve que no comercial televisivo analisado, dentre os dois gêneros musicais utilizados, o Rock significa juventude, liberdade, ser verdadeiro consigo mesmo e autenticidade. Já a música clássica, ou música artística da Europa Ocidental do século XVIII ao início do século XX, significa a maturidade e responsabilidade para a família e para a sociedade (COOK, 1998, p.4). Assim como esse exemplo utilizado por Cook, muitos outros gêneros musicais operam como significantes em grandes campanhas publicitárias. Muitas propagandas de Tv, por exemplo, depois de muito tempo veiculados, uma determinada

---

<sup>30</sup> “focus upon people and their musical practices and processes rather than upon structures, texts or products illuminates the ways in which music is used and the important role that it plays in everyday life and in society generally.”

<sup>31</sup> “You could think of television commercials as a massive experiment into musical meaning”.

<sup>32</sup> “Advertisers use music to communicate meanings that would take too long to put into words, or that would carry no conviction in them.”

música ou gênero musical passa a ter seu entendimento associado aquele contexto ou significado apresentado na propaganda.

Cook, em sua reflexão sobre significados para música, fórmula que podemos definir música como “sons gerados humanamente que são bons de ouvir, e que são assim por si mesmos e não apenas pela mensagem que transmitem”<sup>33</sup> (COOK, 1998, p. 5). Embora Cook assuma a música como um construto humano e, portanto, condicionado ao seu entendimento e interpretação, ele defende que os sons são bons. No desdobramento do enunciado mencionado, este autor se aprofunda na reflexão avaliando que esta definição não considera como música o suspiro do vento ou o canto dos pássaros. Ele também avalia que para sua definição funcionar, requer o tipo de familiaridade que vem do crescimento em uma cultura específica (COOK, 1998, p.5). Dito de outra forma, a questão cultural e identitária determinam como essa ou aquela música será entendida. Por fim este autor assume que “música é uma palavra muito pequena para abranger algo que pode assumir tantas formas, sentidos e significados, quanto identidades culturais ou subculturais”<sup>34</sup> (COOK, 1998, p. 7).

Apesar de não ser o foco central aqui, gostaria de destacar a relevância da compreensão de que o ponto de vista e contexto cultural do indivíduo, é fundamental na sua formulação de sentido e significado. Nessa linha de raciocínio, no livro “Music in everyday life”, a musicóloga e socióloga Tia DeNora apresenta análises e reflexões sobre a música na vida cotidiana, que se assemelham ao que tenho colocado até aqui. Nesta obra supracitada, através de uma série de estudos de caso e cenários, esta autora reflete sobre o poder social da música e o quanto ela pode ser usada enquanto um dispositivo organizador, implícito nas formas como podemos mudar e influenciar as coisas, funcionando tanto a nível individual quanto coletivo. Desse modo, contrapondo a formulação de Cook, DeNora afirma que a “música não existe em si ou por si mesma, pois está sempre socialmente situada”<sup>35</sup> (DENORA, 2004, p. 22).

Trazendo uma referência mais antiga, que dialoga com DeNora, o etnomusicólogo John Blacking, em sua obra considerada um dos pilares da literatura etnomusicológica, *How musical is man* (1977), investigou o quanto musical seria o ser humano e quais aspectos socioculturais

---

<sup>33</sup> You might define music as humanly generated sounds that are good to listen to, and that are so for themselves and not merely for the message they convey.

<sup>34</sup> ‘Music’ is a very small word to encompass something that takes as many forms as there are cultural or subcultural identities.

<sup>35</sup> “Music does not exist in and of itself, as it is always socially situated”.

e de significado musical e social estariam implicados. Em artigo publicado posteriormente, Blacking avalia que “A música é um fato social; mas não é necessariamente como qualquer outro conjunto de fatos sociais”, e por essa razão:

A análise das situações sociais em que a música é efetiva ou não é crucial para a compreensão das propriedades dos símbolos musicais, pois é nesses contextos que os elementos não musicais de criação e apreciação podem ser separados dos essencialmente musicais; e uma teoria adequada da música e do fazer musical deve ser baseada em dados que não podem ser reduzidos além do '-musical' (BLACKING, 1977, p.1).

Blacking entende a música como “um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana” e que uma das tarefas da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido da música nos diferentes contextos culturais (BLACKING, 1995, p.201). Tais concepções apontadas por Blacking e outros trabalhos que vem sendo realizados pelos quatro cantos do globo desde então, avançam na compreensão da distinção entre música<sup>36</sup> e os discursos sobre música, ou seja, o não-verbal e o verbal. Logo, não é difícil imaginar o quanto os discursos sobre música se apresentam como instância teórica e conceitual absoluta da definição condensada na palavra ‘música’. Dito de outra forma, a ideia de música é um produto da imaginação humana e sua materialização vai depender de como seus sentidos e significados vão se definidos ou negociados nos diferentes contextos socioculturais.

Trazendo como exemplo algumas observações a partir da minha perspectiva de observador participante (ao invés de pesquisador/autor), enquanto músico atuante em diversos contextos e atividades no cenário musical de Salvador, percebo que o modo de relacionamento com certas práticas e contextos sócio musicais influenciam na maneira como serão atribuídos seus sentidos e significados. Muitas vezes a prática de um instrumento específico acaba convencionando os repertórios e contextos de apreciação e atuação. É pouco comum, por exemplo, encontrar instrumentos como violino e violoncelo em eventos de samba e gêneros musicais semelhantes, assim como não é comum encontrar violinistas e violoncelistas que dominem os repertórios de samba (embora não seja impossível). A trajetória histórico social desses instrumentos está muito ligada à tradição da música de concerto, bem como seus repertórios, estilos e contextos, que de certa forma, faz com que certos instrumentos atuem como símbolos identitários para alguns

---

<sup>36</sup> Dentre os outros autores que investigaram e refletiram sobre música e discurso, constam Charles Seeger (1977), Leonard Meyer (1956), Steve Feld (1984), Jean-Jacques Nattiez (1990) e Gerard Béhague (1995), dentre outros.

gêneros e estilos musicais, o que vai de encontro com a perspectiva trazida por DeNora no parágrafo anterior, em virtude destes instrumentos operarem como marcadores sociais.

Da mesma maneira ocorre no universo das diversas tradições do samba, nos quais instrumentos como o cavaquinho, que apesar de ter sido trazido ao Brasil pelos europeus, tem sua trajetória histórico social fortemente relacionada com gêneros musicais como samba e choro, gêneros que se desenvolveram em contextos históricos que determinaram seus marcadores sociais de classe e raça. Mesmo que compositores respeitados pelo universo da música erudita como Radamés Gnattali e Villa Lobos, por exemplo, tenham produzido obras orquestrais voltadas para atuação solista de instrumentos como cavaquinho, bandolim e violão – com intuito de aproximá-los do universo da música de concerto –, tais produções não foram suficientes a ponto de promover quebras de paradigmas estético-sonora e sociais que rompessem tais padrões representacionais. No panorama da música brasileira, no período da década de 1960 e 1970, os debates eram públicos e muito se discutiu sobre a utilização da guitarra elétrica em gêneros musicais como samba e bossa nova, já que esse instrumento era entendido como símbolo do rock e associado a ideais imperialistas e neocolonialistas naquele período. Portanto, os instrumentos mesmo quando não utilizados para produzir som, atuam como signos e a eles são atribuídas identidade e representatividade dentro de uma lógica sócio musical, aqui pensado mais estritamente no contexto urbano<sup>37</sup>.

Nas sociedades contemporâneas, fortemente caracterizadas pela lógica industrial pautada nos princípios do capitalismo globalizado, e mediada pelas novas tecnologias, os signos musicais continuam atuando como ferramenta para o marketing e publicidade de muitos outros produtos dos mais variados tipos e naturezas. Esses produtos quando projetados para um grande público pelos meios e veículos de comunicação, acabam consolidando certos significados aos símbolos, signos e objetos utilizados. Embora a significação musical seja um tema bastante pesquisado e com estudos aprofundados, sobretudo no campo da etnomusicologia, tais estudos têm circulação limitada e quase restrita aos circuitos acadêmicos desta área. Para citar um exemplo, o etnomusicólogo Timothy Rice, em sua obra *Ethnomusicology A very short introduction*, apresenta caminhos para compreender as músicas e suas formas de estudo. Na supracitada obra, este autor avalia que “Música não é uma palavra fácil de definir, em parte porque seus

---

<sup>37</sup> Embora no contexto tradicional o significado dos instrumentos pode ir além da lógica sócio musical.

significados se expandiram consideravelmente na segunda metade do século XX”<sup>38</sup> (RICE, 2014, p. 7). Rice também considera problemática a concepção do termo “música” enquanto produto ao invés de processos, conforme já mencionado em algumas linhas na citação de DeNora. Portanto, a ideia de música e seus possíveis sentidos e significados se transformam de acordo com as formulações e discursos de cada período histórico e contexto.

Refletindo a partir dos pensamentos de Rice, concordo quando ele aponta que houve uma expansão dos significados da palavra música. Sobre isso, penso que a descoberta da possibilidade de gravação dos sons de uma performance, e seu aperfeiçoamento ao longo dos tempos, trouxe outras maneiras de compreender as músicas e seus processos. A noção de performance foi abalada com a possibilidade de apreciação musical a partir no fonograma, o que também abriu espaço para outras formas de comercialização e cadeias produtivas. A informação musical gravada inaugura uma nova maneira de se relacionar com a música e o fazer musical, o que inaugurou também outras formas de produzir e armazenar combinações sonoras que antes somente era possível quando tocados ou cantados. As possibilidades de manipulação do som gravado permitiram várias outras configurações de performance. Um exemplo foi o surgimento da modalidade de performance na qual um cantor/cantora ou solista utiliza-se de um playback, ou seja, uma gravação dos instrumentos em substituição a uma banda ou grupo com pessoas tocando. Outro exemplo foi o surgimento do Rap (Rhythm and poetry), um gênero musical baseado na combinação de diferentes trechos gravados analogicamente com trechos construídos através de manipulações eletrônicas constituindo a base na qual são sobrepostos textos e rimas cantadas ou faladas, privilegiando a improvisação e criatividade espontânea.

Outra questão que intensifica ainda mais a expansão dos significados da música são os métodos de armazenamento, transmissão e formas de reprodução dos fonogramas, que com os avanços tecnológicos, a tendência é que continuemos a experimentar novas possibilidades de recepção e apreciação dos sons musicais. Desde a criação do fonógrafo, assistimos ao longo dos tempos o surgimento de diferentes mídias (cassetes, discos Cds) e aparelhos de reprodução e transportes dessas músicas. Também assistimos o surgimento de diferentes formas de fabricação, divulgação e comercialização que com o passar do tempo expandiram as indústrias

---

<sup>38</sup> Music is not an easy word to define, in part because its meanings expanded considerably in the second half of the 20th century.

e mercados voltados para as músicas. No tempo atual, estamos testemunhando mais uma mudança no modo de se relacionar com as músicas cujo meio de transmissão e transportes ocorrem com a internet e dos novos dispositivos eletrônicos (smartphones, tablet etc.).

Concluindo, neste primeiro momento, o propósito foi refletir brevemente, sobre os possíveis sentidos e significados das músicas de uma maneira ampla, observando que a ideia de música enquanto construto humano, é complexa, diversa e mutável/moldável. Para refletir sobre tal construto, precisamos ampliar nossos filtros e lentes epistêmicas, agregando saberes e atualizando conhecimentos. A partir de lembranças, vivências e experiências musicais, que aqui operam como fonte de dados, emerge um caminho para pensar as manifestações musicais enquanto oriundas da espontaneidade própria da natureza, da vida e dos seres. Neste interim, as reflexões iniciais acerca da constituição dos nossos hábitos e costumes se apresentam condicionadas e delimitadas às características geográficas, territoriais, biológicas, históricas e filosóficas.

A música apresenta diversas formas de experimentá-la, sendo que uma delas é a escuta por meios de aparelhos de reprodução de áudio. Ao escutar uma música (pensada enquanto conjunto de códigos sonoros que transmitem algo), o ouvinte estabelece uma interação com o “objeto” escutado. O resultado dessa interação vai depender de uma série de condições preconcebidas e sensoriais. Neste momento podemos pensar que dois processos estão envolvidos na ação de escuta e interação: as características físicas do corpo que escuta, e a constituição sociocultural dele. Este último é construído na relação entre linguagem, cultura e sociedade, pois esses apresentam os códigos que compartilhados, caracterizam esse banco de dados que podemos compreender como herança cultural.

Numa perspectiva mais ampla, e considerando as mudanças de paradigmas mediadas por relações de poder que regem o mundo contemporâneo, são os monopólios de informação que operam na formatação da forma de pensar de muitas pessoas. Como nos aponta Boaventura de Souza Santos em suas formulações acerca do Pensamento abissal (2007), quando comenta que a atual configuração global opera de forma a garantir que os vários saberes alternativos do sul global (isto é, dos povos nativos africanos, americanos, asiáticos e de toda a Oceania), sejam tornados invisíveis. Diante dessas questões, compreendo que buscar formas, estratégias, caminhos, filtros e lentes contra hegemônicas, podem auxiliar na abertura de outras trilhas.

Muitas perspectivas estabelecidas e legitimadas pelos polos hegemônicos de poder necessitam ser revistas e reformuladas.

Em síntese, busquei refletir as diversas possibilidades de sentidos e significados para as músicas, assim como diferentes olhares que alguns campos das ciências podem ter, de acordo com os parâmetros e perspectivas que cada campo assume como entendimento das músicas. Enquanto alguns desses campos focalizam suas reflexões a partir de fonogramas e dados sonoros para pensar sobre aspectos das músicas enquanto fenômeno em si, outros se voltam para as causas e efeitos de interpretações acerca dos fenômenos culturais, signos musicais e seus reflexos sociais. Enquanto algumas pesquisas assumem uma perspectiva conceitual restrita para investigar e analisar seus objetos e sujeitos, outras assumem perspectiva empírica, investigando grupos e interpretando-os de maneira mais ampla e subjetiva. Portanto é fundamental identificar sob quais bases certos discursos e narrativas, bem como os termos e nomenclaturas são utilizados, buscando assim apurar seus objetivos semânticos e investigar a permanência de certos cânones que sabotam as liberdades criativas artístico-musicais através de conceitos de teorias tendenciosas.

Mais adiante, prossigo investigando os sentidos e significado das músicas, sendo que agora acrescida de um adjetivo (na verdade uma locução adverbial conforme veremos na próxima seção), o que remete a compreensão das músicas associadas a um grupo específico de pessoas, cuja sua categorização se dá através da palavra “negro/a “, uma palavra que nesse contexto é utilizada para designar uma parte da população mundial, tendo como principal parâmetro o fenótipo e cor da pele. Apesar de atuar como um dispositivo de distinção (neste caso, a palavra negra), a ideia de “música negra” é tão ampla e diversa quanto a mesma desacompanhada de sua locução adverbial.

## **2.2 Músicas negras em pauta: revisando conceitos, termos e expressões**

Após reflexões iniciais acerca de alguns sentidos e significados para os sons e as músicas, a proposta nesta parte do texto é abordar categorias, classificações e expressões da linguagem, que constitui a ideia de música e sua diversidade de gêneros e estilos, com foco específico para as musicalidades designadas como negras e suas variações terminológicas. Aqui refletirei as diferentes possibilidades para o entendimento musical a partir da dimensão semântica, investigando os critérios e parâmetros na atribuição de sentido e possíveis funções de tais



atribuições. Existe definição para o termo música negra? Música negra é um termo, estilo, gênero ou expressão musical? Qual a ideia que se tem das músicas e de quem as produzem? O que apresento aqui é resultado de uma busca que envolveu recursos eletrônicos via web, dicionários, publicações científicas e análises de alguns livros que abordam história da música, etnomusicologia, história e sociologia. A partir dessas informações, intercalo reflexões que cruzam as significações objetivadas em algumas publicações, com outras que se apresentam de forma mais subjetiva e disfarçada, necessitando de avaliação conotativa e interpretação dos contextos.

Por ser um meio de busca por informações muito utilizado pelo público em geral, realizei uma busca na Web a partir da palavra-chave “música negra” objetivando coletar alguns dados para compor os pressupostos e reflexões iniciais. Me utilizando do buscador google, acessei o primeiro site da lista apresentada na qual o resultado apareceu conforme apresentado no printscreen abaixo:

Figura 2:1 - Printscreen da página do Wikipédia correspondente ao termo buscado

**Música negra** 2 línguas

Artigo [Discussão](#) Ler Editar Ver histórico Ferramentas

 Esta página cita fontes, mas que **não cobrem todo o conteúdo**. Ajude a [inserir referências](#) (Encontre fontes: [ABW](#) • [CAPES](#) • [Google \(notícias • livros • acadêmico\)](#)). (Abril de 2017)

**Música negra**, **música preta** ou **black music** são termos utilizados para se fazer referência a todo um grupo de gêneros musicais que emergiram ou foram influenciados pela cultura de descendentes **africanos** em países colonizados por um sistema agrícola baseado na utilização de mão-de-obra **escrava** (*plantation*).<sup>[1]</sup>

As músicas africanas foram trazidas pelos escravos para os países americanos, onde se desenvolveram novas técnicas com novos instrumentos, formando variados gêneros musicais que caracterizaram a vida de negros norte-americanos antes da guerra civil americana. Os gêneros principais incluem **jazz**, **blues**, **rhythm and blues**, **soul**, **rock and roll**, **funk** e, mais recentemente, o **rap**, que é um dos cinco elementos da cultura **hip-hop**. A música foi usada como uma forma de expressar desejos e necessidades que foram ignoradas devido a climas raciais e políticas adversas.<sup>[2]</sup> O termo também é usado, às vezes, para abranger qualquer gênero musical com uma grande proporção de artistas negros, ou de uma forma muito estreita para significar urbana ou música "gueto". O uso do termo tem sido criticado como racista por ligar gêneros musicais à cor da pele mas, nos últimos anos, estes gêneros musicais *negros* têm tido um expressivo número crescente de artistas brancos ganhando notoriedade.

O termo não é de caráter segregativo porque todas as origens podem tanto apreciar a mesma música, mesmo se eles não têm mais nada em comum. É uma questão de gosto e opiniões, e não argumentos intelectuais. Outro fato importante é ela ter raízes visíveis na África. Foi uma maneira que os primeiros escravos podiam expressar-se e comunicar-se quando eles estavam sendo realocados. Em um tempo onde o seu mundo sócio-cultural estava sendo renegado, a música serviu como uma fuga e forma de comunicação / expressão e sutis formas de protesto social para comunidades negras iniciais. A capacidade da música para atuar como um fator de ligação forneceu a cultura negra um forte senso de conectividade.



A Aula de Banjo, pintura de Henry Ossawa Tanner, 1893

Fonte 5: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_negra](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_negra)>

De acordo com este primeiro resultado, música negra é definida como um “termo dado a todo grupo de gêneros musicais que emergiram ou foram influenciados pela cultura de descendentes de africanos em países colonizados”. Nos parágrafos iniciais desse texto os termos “música preta”, “música afro-brasileira” e “música afro-americana” são apresentados como sinônimos ou termos alternativos e intercambiáveis. Da mesma forma como Jazz, blues, rhythm and blues, soul, rock and roll e rap são apresentados como principais gêneros musicais associados especificamente ao termo aqui buscado, porém em língua inglesa “Black Music”. Mais adiante na mesma busca, são apresentados os gêneros musicais associados ao termo música negra, distribuídos de acordo com as regiões e países de origem, conforme o quadro abaixo:

Quadro 2:1 - Quadro de gêneros musicais organizados por continentes de acordo com o Wikipédia

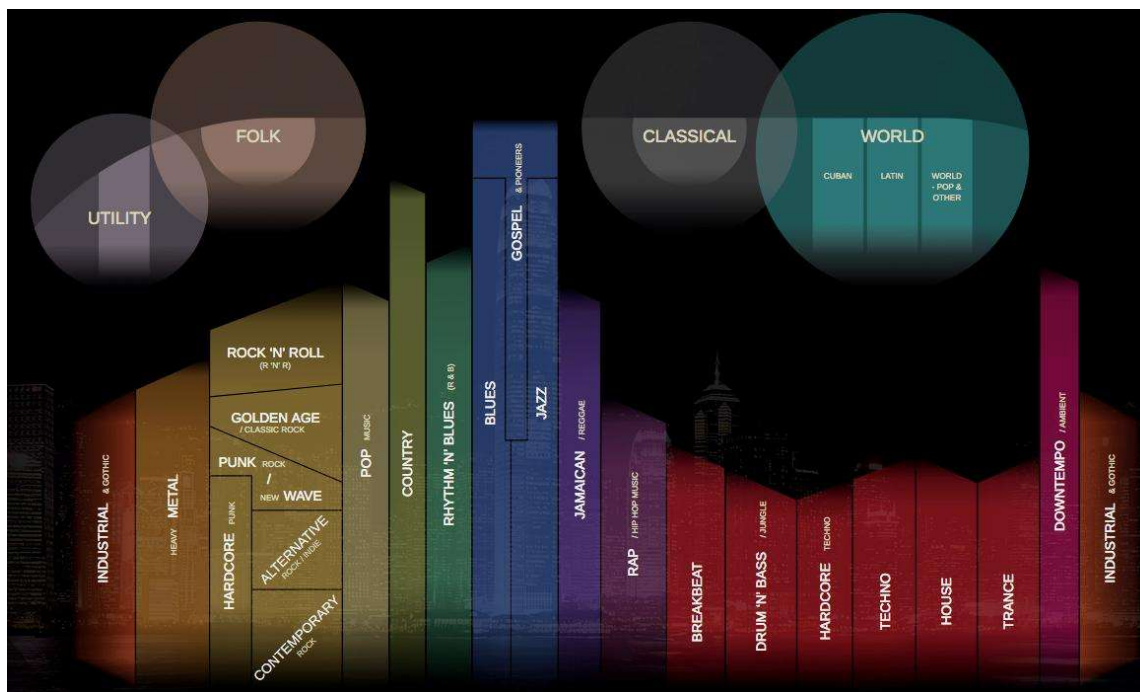
<b>África</b>	<b>Estados Unidos</b>	<b>Caribe</b>	<b>Brasil</b>
Afrobeat	Blues	Dancehall	Axé
Tribal House	Rock and roll	Dub	Bossa Nova
Kizomba	Espiritual negro	Ska	Choro
Kuduro	Disco	Soca	Funk Carioca
Música popular da África	Electro	Reggae	Funk Melody
	Funk		Ijexá
	Jazz		Lambada
	Rap		Lundu
	Rhythm and blues		Maxixe
	Soul		Maracatu
	Hip Hop		Pagode
			Samba
			Samba-rock
			Samba-funk
			Samba-reggae

Fonte 6: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica\\_negra](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_negra)> adaptado pelo autor

Outros recursos online nos permitem observar como esses gêneros e subgêneros musicais são compreendidos e localizados geopoliticamente, possibilitando acessar dados acerca da trajetória histórica e conformação desses gêneros e suas adequações de acordo com perspectivas comerciais. Um exemplo desses ‘outros recursos’ é o website “musicmap.info” que

traz muitas informações sobre os gêneros musicais (numa perspectiva norte-americana centrada):

Figura 2:2 - Printscreen da página principal do website



Fonte 7: <[www.musicmap.info](http://www.musicmap.info)>

Ao pesquisar o termo “Black Music” em dicionários de língua inglesa<sup>39</sup>, não encontrei nenhuma informação, exceto no *The Facts On File Dictionary of Music* da autora Christine Ammer (1992/2004), no qual o supracitado termo aparece como opção para “African-American” e com a seguinte significação:

Música **africana-americana**, Também [chamada], música afro-americana, música negra. Um nome geral para a música dos negros americanos, incluindo BLUES, GOSPEL MUSIC, JAZZ, RAP, RHYTHM AND BLUES, SOUL e SPIRITUAL. Muitos desses estilos tendem a incorporar elementos africanos, como CALL AND RESPONSE, juntamente com a tradição musical ocidental. (AMMER<sup>40</sup>,1992, 2004, p. 5).

<sup>39</sup> GROVE, George. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Oxford, New York, 2004; KENNEDY, Michael, Joyce Bourne. *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford, New York, 2007; MERRIAM-WEBSTERN. *The Merriam-Webster Dictionary*, Merriam-Webstern, Massachusetts, 2004; RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*, Belknap Press, Chicago, 2001.

<sup>40</sup> African American music. Also, Afro-American music, black music. A general name for the music of black the Americans, including blues, gospel music, jazz, rap, rhythm and blues, soul, and spiritual. Many of these styles tend to incorporate African elements, such as CALL AND RESPONSE, along with Western musical tradition

Uma curiosidade que observo ao comparar o resultado do Wikipédia com o descrito na citação acima, é que em ambas as definições, o termo em inglês faz menção a um conjunto de gêneros musicais “Africano-Americanos”, ou seja, gêneros musicais associados aos negros estadunidenses. Tal observação levanta uma suspeita de que o termo em português não possui a mesma conotação em inglês, o que traz uma primeira hipótese de que o termo e seus sinônimos são utilizados de acordo com o território e a noção semântica trazida da língua oficial em questão. O termo em inglês “African-American” (ou Afro-American) é utilizado para designar o cidadão norte-americano descendente de africanos nascido nos Estados Unidos. Portanto, esse termo opera como uma forma de classificar os cidadãos estadunidenses de acordo com a sua ascendência étnica, embora não seja comum encontrar a mesma forma de classificação a partir de termos semelhantes com cidadãos norte-americanos de outras ascendências (como ítalo-americano, anglo-americano, franco-americano etc.). Em síntese, tanto o termo “Black Music”, quanto o termo “African-American Music” fazem menção às musicalidades produzidas/criadas por descendentes de africanos dos Estados Unidos. Assim, o termo não teria sentido semelhante nem mesmo em outros países que tem o inglês como idioma oficial, sendo necessário uma palavra complementar que indique sua origem ou referência geopolítica (Blues Britânico ou Jazz francês por exemplo).

Apesar de não ter encontrado informações referentes ao termo “Black Music”, no *Grove’s dictionary of music and musicians* de George Grove publicado em 1904, encontrei informações relacionadas ao termo “Negro Music”. Não se trata de uma definição terminológica, mas sim de uma descrição de algumas músicas criadas por pessoas negras afro-americanas daquele período de publicação do dicionário, com comentários sobre elementos melódicos e rítmicos que caracterizam aquelas músicas, na visão do autor. É interessante observar que termos e palavras parecem possuir época de nascimento, desenvolvimento e morte, e, portanto, o termo “Black music” ainda não tinha nascido na época que o supracitado dicionário foi publicado, embora o sentido e objetivo para o uso era o mesmo dos termos sinônimos que surgiram depois. Para além do termo criado ou adotado, o objetivo era de classificar e categorizar estilos musicais de acordo com palavras que indicassem as pessoas que as produziram/criaram ou ouvintes ao qual essas produções seriam destinadas.

Não ter encontrado informações suficientes sobre o termo música negra em dicionários me trouxe dúvidas quanto aos parâmetros para definições terminológicas e critérios para sua

criação e adesão. De acordo com a professora e pesquisadora nos estudos terminológicos Lídia Almeida Barros (2004), o termo é uma unidade lexical com um conteúdo específico dentro de um domínio específico, definido pelos organismos internacionais de normatização como “designação por meio de uma unidade linguística, de um conceito definido em língua de especialidade” (ISO 1087, 1990, p.5, apud BARROS, 2004). Esta autora ainda explica que:

Como signo linguístico das línguas de especialidade, o termo pode ser analisado em seus diferentes aspectos: do ponto de vista do significante e do significado, das relações de sentido que mantém com outros termos (sinônimos, homônimos etc.), de seu valor sociolinguístico (uso, preferências, conotações, processo de banalização etc.) e outros (BARROS, 2004, p. 40).

Com base nesta explicação de Barros, não resta dúvidas de que, ao analisar a expressão linguística “música negra” de acordo com a relação significante e significado, a palavra “negra” funciona como uma locução adjetiva, na qual o termo escrito por completo se equivaleria à “música por pessoas negras” (feita/tocada/criada por pessoas negras). Nesta forma, a intenção semântica não muda mesmo quando a locução adverbial “negra” é substituída por sinônimos como “preta” ou “afrodescendente”, e, portanto, qualquer dessas palavras designa pessoas negras. Dessa maneira, “música negra” classifica e categoriza determinadas músicas de acordo com sua fonte produtora/criadora, ou seja, as pessoas e seus marcadores socioculturais ou étnico raciais. O fato de o supracitado termo não constar em muitos dicionários levanta suspeita quanto a legitimidade e intencionalidade em como foram e são encaradas essas musicalidades e os conceitos a elas associados.

Neste sentido, e acessando uma literatura mais ampla, a etnomusicóloga Margaret J. Kartomi analisou e discutiu acerca das terminologias adotadas por musicólogos e etnomusicólogos. Em seu artigo intitulado *The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts*, publicado na revista *Ethnomusicology* de 1981, esta autora observa que “a maioria das referências ao contato musical entre culturas era feita em relação aos impérios coloniais europeus na Ásia e na África e ao sistema colonial interno das Américas”, e nesse contexto, os preconceitos eurocêntricos eram abundantes (KARTOMI, 1981, p.228). Segundo Kartomi, na falta de uma terminologia musicológica apropriada,

[...] escritores adotaram expressões de disciplinas como biologia, botânica, química, artes culinárias, física, antropologia, linguística e mitologia, e as

aplicaram por analogia a efeitos musicais com os quais se assemelhavam de uma maneira ou de outra<sup>41</sup>. (KARTOMI, 1981, p. 228).

Esta autora sugere que “Um olhar mais atento a alguns termos usados com frequência sugere que eles podem ser criticados por possuírem algumas implicações pejorativas<sup>42</sup>” (KARTOMI, 1981, p. 228). Ela também criticou alguns termos adotados em alguns estudos sobre música tais como “híbrido”, “crioulo”, “mestiço” e “mulato”, por considerar confuso a utilização de termos associados a relações inter-raciais para conceituar músicas oriundas de processos culturais (KARTOMI, 1981, p.229). No artigo supracitado, a autora comenta de maneira crítica muitos outros termos que, na sua visão, são adotados indevidamente, abrindo margem para interpretações pejorativas. Considerando o caráter dinâmico da linguagem e das culturas, palavras e termos podem ter seus sentidos e significados esvaziados ou transformados, assim como essas transformações podem tanto atender a interesses técnicos e científicos, quanto políticos, econômicos e ideológicos, o que revela um caráter intencional ao se adotar ou elaborar um determinado termo.

Retomando a teoria terminológica, Barros (2004) orienta que, por conta do desenvolvimento cada vez mais acelerado da ciência e da tecnologia assim como das demandas da sociedade, as terminologias exercem um papel fundamental nesses processos. Por essa razão necessitam de criteriosos trabalhos de atualização e (re) elaboração, de maneira que melhor atenda aos propósitos.

Ainda na trilha das análises terminológicas, o musicólogo Philip Tagg (1987) em seu ensaio “Open letter to black music” manifesta sua inquietação diante dos termos “música negra”, “música branca”, “música afro-americana” ou “música europeia”, e a (re) utilização destes ao longo dos tempos sem se avaliar as dinâmicas semânticas e intenções. Tagg afirma que tais termos “são relativos à hegemonia da cultura do seu utilizador”, e, portanto, alguns termos como “música negra”, por exemplo, funcionam como cartão de identificação necessário e imposto para tal, enquanto que “música branca” não carece de identificação, pois já está subentendido que as músicas da cultura dominante são brancas. Tagg avalia:

---

<sup>41</sup> Writers adopted expressions from disciplines such as biology, botany, chemistry, culinary arts, physics, anthropology, linguistics, and mythology, and applied them by analogy to musical effects that they resembled in one way or another.

<sup>42</sup> A closer look at some frequently used terms suggests that they can be criticized for having some pejorative implications.

Se considerarmos a "música" como algo a ser ouvido e não visto - o que implica que a própria música não possui nem "preto", nem "branco", nem qualquer outra cor - então não temos fundamentos lógicos para uma definição cultural de "música preta" ou "música branca". [...] não fornecer definições de trabalho cultural de "preto" ou "branco" quando se fala de "música negra" ou "música branca" equivale a colocar a hipótese racista de que existem ligações fisiológicas entre a cor da pele das pessoas e o tipo de música que as pessoas com essa cor de pele produzem.<sup>43</sup> (TAGG, 1987, p.3).

Numa reflexão crítica sobre seu campo, este autor entende como incongruências musicológicas a utilização da expressão “música negra” (black music) como denominadores comuns da música feita pelos negros, e cuja muitas características técnico-musicais tais como “blue notes” e “ritmos sincopados” são frequentemente rotuladas como tipicamente “negras”. Dito de outra forma, Tagg aponta como “mal-entendidos” musicológicos que tais características sejam atribuídas como exclusivas das musicalidades negras estadunidenses tais como o Blues, jazz, Soul etc. Na visão de Tagg, tais características técnico-musicais são comuns na prática de diversas outras culturas de diferentes povos em diferentes regiões do mundo, e por conseguinte, teriam que ser excluídos como denominadores estruturais comuns da música negra. Tagg também questiona o fato do termo “Black Music”, a palavra (com função gramatical de locução adverbial) “Black” fazer referência apenas ao negro estadunidense (como acontece com o termo “African-American). Este autor faz a mesma crítica com relação a utilização da palavra “World” no termo “World Music” (“música do mundo” em português), apontando como desrespeitosa a noção semântica adotada em textos publicados no seu campo, onde essa palavra corresponde aos Estados Unidos, que ele resume: “World=USA” e “Negro=African-Americans” (TAGG, 1987, p.5).

Este autor faz questionamentos que se correlacionam bastante com tópicos que refletirei mais adiante nesta tese, pois ele sinaliza algumas possíveis intenções relacionadas às expressões e nomenclaturas adotadas para indicar gêneros e estilos musicais amplamente difundidos pela indústria cultural musical. Entretanto, sua abordagem se difere da assumida por mim neste trabalho quando, ao reivindicar como incongruente a associação entre a nomenclatura e inflexão gestual-sonora, já que em sua abordagem, Tagg me parece estar tratando da ideia de

---

<sup>43</sup> If we consider "music" as something to be heard and not seen - implying that music itself has neither "black", nor "white", nor any other color - then we have no logical foundation for a cultural definition of "music" black music" or "white music". [...] not providing working cultural definitions of "black" or "white" when talking about "black music" or "white music" amounts to making the racist assumption that there are physiological links between people's skin color and type of music that people with this skin color produce.

música como um fenômeno em si, desconsiderando essas músicas “blacks” enquanto fenômeno indissociável de quem a produziu, conforme já comentei a partir das citações de DeNora (2004) e Cook (1998). Com relação a conotação situada e contextualizada da palavra “negro” (“black” em inglês) fazendo menção às populações negras estadunidenses, tal perspectiva vai totalmente de encontro com o que tenho investigado nesta seção, pois aponta a necessidade de situar os sentidos e significados das palavras e suas utilizações enquanto expressões e nomenclaturas situadas no seu espaço-tempo. Tal perspectiva de Tagg desperta também para as mudanças dos significados de palavras e expressões não somente nos diferentes contextos geopolíticos, mas também nos diferentes períodos históricos, o que levanta uma questão sobre a temporalidade das palavras e seus significados. Referenciado no que foi colocado por Kartomi, é interessante observarmos que tais termos não foram cunhados em campos de estudos da música, e sim foram surgindo e sendo adotados como rótulos para atender os interesses e demandas de uma lógica organizacional industrial musical dentre outros campos.

Entre os etnomusicólogos estadunidenses colaboradores da Center for Black Music Research (CBMR), no livro *The Transformation of Black Music* (FLOYD, ZECK, GUTHRIE, 2017) apresentam uma lista de diretrizes estabelecidas pelo CBMR para esclarecer e fornecer consistência entre suas próprias discussões e publicações sobre a música negra se orientando em documentos e recursos impressos de acordo com às músicas executadas e/ou criadas por músicos de ascendência africana de forma variada, dependendo da data de publicação. Consta na lista:

- Música africana/African Music (do final do século XVII até a década de 1860 relacionada a pessoas de ascendência africana)
- Música afro-americana/Afro-American music (do final do século XVII até a década de 1860 e novamente em meados do século XX)
- Negro or colored music (da década de 1860 até o final da década de 1960)
- Black Music/música negra (do final da década de 1960 a 1989; empregada aqui como o abrangente termo para música criada e/ou executada por músicos de ascendência africana)
- African-American Music/música afro-americana (de 1989 até o presente), referindo-se a músicas dos Estados Unidos, mas o termo pode ser aplicado de



forma mais ampla às Américas como um todo<sup>44</sup> (FLOYD, ZECK, GUTHRIE, 2017, p. 8).

Seguindo a citação, foi definido uma padronização consensual para os termos e seus períodos na linha do tempo histórico. É curioso notar que nas diretrizes estabelecidas pelo CBMR, o termo “Black Music” passou a ser utilizado com um sentido abrangente aos gêneros musicais criados e/ou executados por músicos de ascendência africana entre o final da década de 1960 e 1989. Assim sendo, a afirmação a ser destacada aqui é que o termo supracitado só passa a ter uma conotação de termo guarda-chuva para se referir a vários gêneros musicais negros no final da década de 1960. Um outro aspecto importante para a presente tese é a constatação de que antes da década de 1960 não havia uma palavra, termo ou expressão que denotasse ou reconhecesse os gêneros musicais negros num sentido coletivo (algo que só começa a nascer a partir do panafricanismo). Tal colocação desses autores me acendeu uma luz na construção do caminho de investigativo acerca da expressão “música negra” e os sentidos e significados envolvidos a partir da derivação “negra”: traçar uma genealogia dessa derivação através da trajetória histórica da ideia de raça (conteúdo que abordarei na seção seguinte).

Assim como os Estados Unidos utiliza o termo “Afro-American Music” deste o final do século XVII, no contexto brasileiro o termo “afro-brasileiro” passou a ser usado para designar as culturas das matrizes africanas no Brasil nas primeiras décadas do século XX, período em que estava no ápice o debate sobre a construção de uma identidade cultural brasileira. Embora não haja provas, estima-se que o termo aparece projetado para um público maior pela primeira vez no título do “1º Congresso afro-brasileiro<sup>45</sup>”, em 1934 na cidade do Recife, um grande e importante evento organizado por Gilberto Freyre<sup>46</sup>, antropólogo pernambucano recém-chegado de seus estudos formativos dos Estados Unidos naquela época.

---

<sup>44</sup> African music (from the late 17th century to the 1860s related to people of African descent); African-American music (from the late 17th century to the 1860s and again in the mid-20th century); Negro or colored music (from the 1860s to the end of the 1960s); Black Music (from the late 1960s to 1989; used here as the umbrella term for music created and/or performed by musicians of African descent); African-American Music (1989 to present), referring to music from the United States, but the term can be applied more broadly to the Americas as a whole.

<sup>45</sup> Retorno a esse congresso de maneira mais detalhada mais adiante neste capítulo, na seção que trato dos estudos de música no Brasil.

<sup>46</sup> O sociólogo e antropólogo pernambucano Gilberto Freyre estudou e obteve seu mestrado pela Universidade de Columbia nos Estados Unidos, onde conheceu Franz Boas. Em 1922 publicou sua dissertação de título *Social Life in Brasil of the 19th century* (Vida social no Brasil dos meados do século XIX), cujo conteúdo foi transformado no seu livro mais célebre “*Casa Grande & Senzala*”.

Já o termo “música negra” surge no Brasil a partir da influência da sua versão em inglês “Black Music” para designar as músicas negras brasileiras mais influenciadas pelos gêneros musicais estadunidenses, tais como funk carioca, soul brasileiro, samba-funk etc. estilos musicais gerados a partir das fusões entre gêneros transnacionais. Embora não aborde de forma aprofundada, cabe mencionar os trabalhos *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas* (2017) da historiadora Martha Abreu, e *O Mundo Funk Carioca* (1988) do antropólogo Hermano Vianna. Na primeira obra, a autora aborda gêneros musicais negros da virada do século XIX para o XX tais como o *cakewalk* e o *ragtime*, trazidos dos Estados Unidos para os salões de festas no Brasil, e analisa a fusão desses com o lundu e o jongo, gêneros oriundos de africanos e afrodescendentes brasileiros também bastante populares naquele período. Na segunda, o autor investiga as fusões entre gêneros musicais estadunidenses e brasileiros desde os anos de 1980 que formaram o funk carioca.

Ainda no caminho das conceituações e perspectivas mais recentes na linha do tempo, trago a seguir algumas definições encontradas na literatura dos últimos vinte anos para o termo “música negra” ou “Black Music” por autores brasileiros e estrangeiros. Na medida em que eu for apresentando cada definição, vou comentando a obra e a visão e background de cada autor. A primeira a seguir é do professor de música e escritor Ed Sarath que em seu livro *Black Music Matter* define:

A música negra compreende um longo legado de formas e práticas de base africana e afro-americana que evoluíram através do contato com uma gama mais ampla de influências culturais e, por sua vez, “impactaram significativamente a prática musical em amplas fronteiras culturais. (SARATH, 2018, p. 9).

Este autor compreende as músicas negras como formas e práticas musicais de bases africanas desenvolvidas através dos contatos culturais. Ao longo do livro, este autor se refere aos gêneros musicais do Blues, Soul e Jazz, e como essas ‘formas e práticas’ se constituíram a partir de bases africanas para se definirem e se desdobrarem em outros gêneros de maneira interconectada. Também é possível perceber que a definição deste autor se restringe ao contexto musical estadunidense, no qual a partir dos gêneros musicais associado e sua influência na geopolítica mundial, esses gêneros e estilos se espalharam e influenciaram ramificações dessas músicas enquanto modelo de produto cultural nas Américas.

A segunda definição que trago aqui é do professor e músico William Banfield que a partir da sua elaboração conceitual de códigos culturais descritas em seu livro *Cultural Codes*, define música negra como: “[...] inscrições culturais, ideológicas de significados concebidos, criados e construídos, e depois projetados por performances que sugerem que certas formas de ser, pensar, olhar e estilizar são normativas, preferíveis e validadas”<sup>47</sup> (BANFIELD, 2010, p. 7).

Nesta abordagem Banfield traz o conceito de códigos culturais enquanto um conjunto de características performáticas, estéticas e ideológicas culturalmente construídas e concebidas com referências nas bases culturais de matrizes africana. Na sua perspectiva conceitual e narrativa ao longo do livro, este autor se restringe aos gêneros musicais surgidos e desenvolvidos no seu país (Estados Unidos), estabelecendo uma noção de desenvolvimento histórico e progressivo de gêneros e estilos musicais relacionados com as condições de vida dos afrodescendentes escravizados que lá viviam. Ele fala de uma filosofia africana cuja estética e princípios foram herdados pela população “African-American”. Sobre seu conceito de códigos culturais Banfield define como “conjuntos de princípios, representações, práticas e convenções entendidas como sendo abraçadas por uma comunidade artística” (BANFIELD, 2010, p. 9). Portanto, segundo este autor e através do seu conceito de códigos culturais, a música negra estabelece padrões de paradigmas singulares da maneira de pensar e se comportar além de definir seus papéis sociais, sua lógica e visões de mundo (sobretudo sob o contexto estadunidense).

Trazendo agora uma perspectiva da Bahia, o antropólogo e professor baiano Osmundo Pinho, que em entrevista à revista eletrônica Djumbaiala, ao ser perguntado “o que seria música negra no campo da produção de subjetividade da cultura de consumo”, ele conceitua que:

A música negra se configura a partir de duas matrizes, primeiro a música negra como elemento de um repertório formal/estético, historicamente [...] formado, ou formas de reelaboração da experiência histórica e coletiva do trauma da escravidão, da passagem do meio, do racismo, na modernidade dos estados nacionais, definidos por seu projeto racial de nação. Desse ponto de vista a **música negra** é a elaboração formal, da experiência histórica e coletiva de um povo, ou diversas comunidades, que usam a música, notadamente em sua materialização performática e performativa, como no samba de roda, no partido alto, na música de capoeira, no blues, no candomblé como expediente da subjetivação objetivada. Desse modo, a

---

<sup>47</sup> cultural, ideological inscriptions of meanings conceived, created, and constructed, and then projected by performances that suggest that certain ways of being, thinking, looking and styling are normative, preferable and validated.

cultura negra é esse repertório coletivo, formal e tematicamente plasmado em formas substantivas (PINHO, 2018).

Na continuação do texto citado, este autor explica de forma mais abrangente que são diversas as formas possíveis de se abordar a questão colocada, e delinea sua resposta/análise guiado pelas duas ideias colocadas na pergunta: produção de subjetividades e cultura de consumo. Como produção de subjetividades, as músicas negras são para este autor, o resultado das formas de transfiguração e/ou reelaboração da experiência histórica e coletiva do trauma da escravidão e seus desdobramentos. Pinho deixa nas entrelinhas uma ideia de música negra que supera o entendimento de música como um fenômeno em si, pois na sua análise ele menciona a dimensão performática e performativa como parte intrínseca da música negra. Já como cultura de consumo, Pinho aponta a música negra como forma cultural expressiva que se remodela sob o impacto do capital e suas conseqüentes formas de produção econômica e seus reflexos na dimensão sociocultural. Em alguns aspectos a perspectiva de Pinho contrapõe uma das constatações que realizei parágrafos atrás, quando aponto que o termo ‘música negra’ em inglês (black music) tem o seu entendimento delimitado ao contexto histórico estadunidense.

Tanto as conceituações de Pinho quanto as de Banfield, convergem em vários aspectos. À sua maneira, cada um desses autores trazem a concepção das musicalidades negras enquanto construções histórico-culturais nas quais as experiências da escravidão e seus desdobramentos são reformulados e recriados ao longo de sua trajetória na história recente. De acordo com essas referências, essas recriações fundamentam-se em filosofias e códigos culturais herdados dos antepassados africanos, preservados através das tradições e transmitidos às gerações posteriores. Neste aspecto, ambos os autores apresentam visões semelhantes quanto a compreensão das músicas negras enquanto produtos para consumo e rótulos de mercado que “transcende ou supera as conexões da experiência histórica de povos, definindo uma subjetividade política específica e que pode ser comprada ou vendida” (PINHO, 2018). Embora Pinho analise numa perspectiva um pouco mais ampla as músicas negras e seus subgêneros, Banfield se concentra nas formas estadunidenses que ele relaciona ao termo aqui tratado. Contudo, o conceito de “códigos culturais” contempla às perspectivas de ambos os autores.

Com base nas definições apresentadas no texto acima, posso inferir que o termo “música negra” e os gêneros musicais associados apontam para diferentes possibilidades, e que podem ser entendidos a partir de diferentes chaves. Se as músicas negras são representações sonoras de identidades e representações negras na diáspora, como se distingue sonoramente essas identidades? De que maneira essas representações são traduzidas através dos sons? A partir de quais parâmetros elas são definidas? Como hipótese a essas perguntas, penso que nas matrizes culturais e perspectivas africanas estão as pistas para possíveis respostas, pois através do seu exame podemos perceber e/ou reconhecer os códigos culturais nos gêneros associados às músicas negras da diáspora, tarefa que necessitaria de estudos que integrassem os campos de música e das ciências sociais e humanas.

Em suma, nas reflexões da seção anterior, na qual após cruzar algumas definições de dicionários e publicações, conclui parcialmente que música negra enquanto expressão, compreende um termo guarda-chuva que faz menção a um conjunto de gêneros musicais surgidos nos Estados Unidos. Logo, enquanto o termo *black music* está mais comumente associado a uma versão ‘abrasileirada’ desses gêneros musicais estadunidenses, a expressão “afro-brasileiro” é o termo mais comumente associado ao conjunto das musicalidades negras oriundo de heranças africanas no Brasil. Mesmo percebendo que as palavras “negra” e “black” se configuram gramaticalmente como locuções adjetiva (dadas as diferenças semânticas de cada idioma), em ambos os idiomas o termo remete a uma forma de associar músicas e grupos de pessoas de acordo com o fenótipo e cor da pele. Contudo, para além dessa associação, todas as músicas comumente compreendidas como negras têm suas raízes em África, e, por conseguinte compartilha de características comuns.

A compreensão da expressão música negra enquanto música feita/tocada/criada por pessoas negras, convergiram em certa medida com as perspectivas de todos os autores e autoras citados até aqui, mesmo não tendo sido aprofundada análises da dimensão sonora e musical. Entretanto, algumas questões ainda motivam a busca de maiores aprofundamentos: como atribuiríamos expressões ou termos a essas músicas se não tivéssemos acesso à informação de quem fez/tocou/criou essa música? Desse modo, o entendimento das musicalidades negras a partir do termo supracitado, se apresentou nas definições comentadas, condicionada aos sujeitos que as realiza e considerando suas origens e características culturais, políticas e geográficas. Essas perspectivas, ora tendem a extrapolar o âmbito sonoro, ora se restringem ao

âmbito discursivo. Dessa maneira, seguimos no texto refletindo no sentido de compreender melhor as bases para tal construção ideológica e discursiva que relacionam música e sujeito fazedor/criador.

### **2.3 Música, memórias e as ideologias raciais**

Nas seções anteriores venho argumentando acerca dos entendimentos sobre música e confrontando as abordagens sobre música enquanto fenômeno sonoro em si, e enquanto resultado do fazer e da imaginação humana. Ao longo das revisões e reflexões venho observando que a partir da expressão “música negra”, uma abordagem viável é a que considera as músicas enquanto resultado do fazer/criar das pessoas, o que neste caso venho refletindo como uma designação do fazer/criar/produzir musical delimitada ou conduzida através da ideia de raça que se apresenta através da palavra “negro”. Ainda assim, os entendimentos das músicas são passíveis da intermediação dos discursos construídos socialmente e historicamente, o que impacta na compreensão da realidade e dos fazeres sonoros. Certas construções discursivas que foram convertidas em narrativas históricas, serviram como ferramentas de distinção entre povos, culturas e músicas, o que gerou conflitos e justificou violências e violações ao longo da história.

Portanto, o objetivo aqui é traçar um paralelo entre a construção da ideia de raça e seus impactos na invenção e organização do Brasil, seus desdobramentos ao longo dos tempos e os reflexos nos discursos sobre músicas. Tendo em vista que fatos e memórias da escravidão negra no Brasil estão diretamente conectados com os discursos modernos fundamentados na ideia de raça - tal como foi propagada no século XIX e cuja peculiaridades do que veio a se constituir como “racismo à brasileira” que a longo prazo contribuiu para as desigualdades e hierarquias sociais – defendo a hipótese que o preconceito e a discriminação com o negro brasileiro possuem uma base histórica e socialmente construída e exerce influência sobre o entendimento das musicalidades negras. Assim, a compreensão de conceitos como raça, racismo, racialismo e racialização contribuirão para formar um arcabouço que nos auxilie na análise das articulações entre raça e música.

Adentrando na trilha das referências, o cientista social e escritor Carlos Moore explica que a etimologia do termo raça “vem do italiano *razza*; este, por sua vez, tem origem no latim *ratio* e significa categoria e espécie” (2007). Ele aponta que essa significação era a utilizada pelo

naturalista Carl Van Linné (1707 a 1778) para classificar as plantas em 24 classes ou raças (MOORE, 2007, p.21). Segundo Moore, este fenômeno político e econômico pautado na biologia e seus desdobramentos contribuiu para “o projeto científico moderno de uma compreensão sistemática e racializada da diversidade humana” (MOORE, 2007, p. 21). Esses são acontecimentos situados historicamente a partir do século XVIII e que progressivamente foram constituindo as bases das teorias raciais. Neste sentido, o advogado e filósofo Silvio Almeida afirma que “a noção de raça como referência a distintas categorias de seres humanos é um fenômeno da modernidade que remonta aos meados do séc. XVI”, porém, como ele mesmo comenta “raça não é um termo fixo, estático” (ALMEIDA, 2018, p.18). Ainda cabe ressaltar que essas conceituações acerca da raça não se restringem às pessoas e populações negras exclusivamente, embora no Brasil seja comum a associação de palavras como raça e racismo às pessoas negras.

Em concordância com as colocações de Moore e Almeida, o filósofo Cornel West, ao refletir a incursão dos processos de distinção entre os grupos humanos a partir da ideia de raça, ele aponta que as metáforas dominantes, noções de categoria e normas que constituem as estruturas do discurso moderno são “circunscritas e determinadas por três processos históricos principais: a revolução científica, a transformação cartesiana da filosofia e o renascimento clássico (WEST, 2002, p.93). De acordo com West, foi neste período de mudança de paradigma compreendido entre os séculos XVI e XVII, momento em que as ideias estabelecidas pela igreja e pela religião, foram sendo sucumbidas pela racionalidade filosófica e pela crescente autoridade das ciências. Este autor explica que a ideia de uma supremacia branca foi tomando forma e se estabelecendo em vários campos em desenvolvimentos tais como a biologia, física, química, história natural e artes, dentre outros. Portanto, a crença na concepção da superioridade e inferioridade humana com referência na construção da raça apontava como objetivo a conquista de poder tendo como ferramenta a produção de conhecimento. Seguindo nesta trilha histórica, de acordo como o historiador e produtor cultural Salloma Salomão, “Os brancos europeus inventaram o negro” (SALOMÃO, 2014<sup>48</sup>). Salomão explica que:

Isso ocorreu porque populações de origem branca e cristã se espalharam pelo mundo, e nos lugares onde elas se espalharam se impuseram como etnia e cultura dominantes. Elas produziram formas discriminatórias muito específicas atribuídas, em primeiro lugar, a cor da pele. Os brancos europeus inventaram

---

<sup>48</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sos4PizyVgE>> acessado em 22 de agosto de 2021.

o negro remotamente por contraste [...] altura, textura do cabelo, além de serem diferentes do ponto de vista da construção da vida social, que gera aquilo que chamamos de cultura (SALOMÃO, 2014).

Nesta citação o autor faz menção ao período histórico analisado por West, e explica que quando começa a expansão dos reinos europeus, não existia em África uma noção de africanidade, porém na Europa existia a noção de “europeidade” que vinha sobretudo do cristianismo (ibid.). Salomão aponta que na medida em que as mudanças históricas, políticas e culturais foram ocorrendo, as estratégias discriminatórias acompanhavam tais mudanças, conforme o seguinte trecho:

Sobre os africanos, os europeus tiveram que elaborar explicações razoáveis que justificasse sua compra, a sua escravização e a sua morte [...] para justificar a profunda desigualdade entre os europeus brancos e as populações de cor, foi elaborado uma sofisticada rede de explicações para dizer que essas pessoas mereciam ser discriminadas e escravizadas [...] nisto nasce o que podemos chamar de ideologia da raça. [...]. No final do século XVIII os europeus modulam os pensamentos com as novas ideias do iluminismo. [...]. Neste momento a explicação que justifica a dominação já não é mais religiosa, e sim que aquelas pessoas de tom de pele diferente perderam a corrida evolutiva do desenvolvimento humano, mental, cognitivo e civilizatório (ibid.).

A partir dessa fala de Salomão, podemos perceber que progressivamente o construto da raça vai se constituindo como uma ferramenta política e ideológica de poder, controle e exploração. Moore também compartilha o que está sendo afirmado aqui quando diz: “raça não é um conceito que possa ser definido segundo critérios biológicos. Porém, raça existe: ela é uma construção sociopolítica” (MOORE, 2007, p.38). A partir dessa construção, o que parece emergir nas entrelinhas é que o negro, enquanto construto ideológico e discursivo, teve sua condição social determinada por quem comandou ou gerenciou os veículos de controle sociopolítico e econômico ao longo da história. Dito de outra maneira, se raça é uma construção ideológica e sociopolítica, o negro foi a condição definida a partir dessa construção, fundamentado sobretudo pelo fenótipo e cor da pele, e que teve suas formas de operação e significado modificado no transcorrer do tempo<sup>49</sup>.

De acordo com o sociólogo Antônio Sérgio A. Guimarães, a ideia de raça foi introduzida no Brasil por volta de 1870, quando foi tomada de empréstimo das ciências naturais da época, na busca de dar uma orientação científica aos estudos sobre cultura brasileira (naquela época

---

<sup>49</sup> Cabe ressaltar que essa construção do sujeito negro vai ser positivada e reapropriada, conforme discuto no segundo capítulo.



o termo utilizado era folclore invés de cultura). Naquele período<sup>50</sup> também existia a proposta de um programa de desenvolvimento político para a nação pós-escravista (SKIDMORE, 1974; VENTURA, 1991; SCHWARCZ, 1993; apud GUIMARÃES, 2011). Segundo este autor, na busca de uma identidade própria (e menos negra) para a população brasileira, foi colocado em prática o projeto de miscigenação através das imigrações europeias, processo que ficou conhecido como “embranquecimento”. Um dos desdobramentos desses projetos políticos de nação seria eliminar processualmente a população negra no Brasil através da miscigenação, e resolver o que era compreendido por muitos como problema do defeito de cor<sup>51</sup>. Nas palavras de Salomão, a “ideia do brasileiro mestiço, do mulato como valor foi uma criação, um estágio para se chegar à brancura” (SALOMÃO, 2014). De fato, os projetos de imigração e os “embranquecimentos” definiu em parte o perfil das populações em algumas regiões do Brasil, o que pode ser percebido até os dias atuais, sobretudo nas regiões suís e sudestes.

Esse processo de “branqueamento” se projetou também nas dimensões sociais sonoras, primeiro distinguindo música de barulho, batuques e ruídos estrondosos<sup>52</sup>; e segundo, associando cada parâmetro distintivo aos grupos sociais correspondentes, sendo que “os sons dos negros” correspondiam aos batuques e ruídos. Desse modo, o entendimento de música no Brasil evoluiu tensionados por duas linhas de força que se projetaram nos livros que contam sua história: “a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio” (TRAVASSOS, 2007, p.7). Nesta linha de raciocínio, ao significante “negro” vai sendo atribuído um caráter polissêmico que se expande a tudo que denota a existência e agência dessas pessoas identificadas a partir dessa palavra<sup>53</sup>.

De acordo com a historiadora Martha Abreu, “a ideia de que nos primeiros tempos republicanos a busca pela modernidade europeia – representada pela expressão Belle Époque – norteou a ação e o pensamento das elites intelectualizadas e dirigentes do período” (ABREU, 2011, p.73). Dessa forma, a elite dominante e munida do seu discurso de superioridade racial, definia as regras de um jogo enquanto formulavam soluções para o “problema negro”.

---

<sup>50</sup> Entre a Proclamação da República e as primeiras décadas do século XX

<sup>51</sup> Expressão que remetia a ideia de rejeição ao africano e afrodescendente brasileiro. Termo também é título da obra literária classificada como romance histórico da autora brasileira Ana Maria Gonsalves.

<sup>52</sup> Fazendo referência aqui ao texto do professor e antropólogo Jocélio Telles “Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX” (SANSONE; SANTOS, 1998), que abordarei mais detalhadamente no segundo capítulo.

<sup>53</sup> Ressaltando que na linha histórica em progressão, nos localizamos na segunda metade do século XIX.

Ainda complementando, Abreu comenta:

Ávidas pela modernidade e pelo progresso, essas elites teriam se voltado para os valores externos e investido na europeização dos costumes, das cidades e dos estilos artísticos, assim como teriam buscado caminhos de branqueamento da população e das práticas culturais [...] em constante litígio com as expressões populares e negras, essas elites teriam alimentado as ações repressoras das autoridades, policiais e jurídicas, e condenado o futuro do país, caso elas tivessem vida longa. (ABREU, 2011, p.74).

No panorama mundial acontecia a primeira guerra mundial, evento que devastou muitos países europeus e redefiniu o ideal cultural brasileiro, que após tamanha catástrofe, passou a desejar uma cultura própria. Daí em diante se passou a observar as tradições entendidas como folclóricas em busca de símbolos que atendessem aos ideais de cultura nacionais almejado, se orientando por critérios de congruência étnica através da combinação das três raças (indígena, africana e branca). Naquele momento em que se buscava uma identidade nacional, surge o que se consolidaria logo depois como mito da democracia racial, conceituado no livro *Casa grande e senzala* (1933), do sociólogo Gilberto Freyre. A partir daí inicia-se pesquisas que visavam entender melhor aquelas matrizes africanas e indígenas. O ideal da democracia racial se materializada de maneira efetiva, poderia representar um caminho na reparação das desigualdades conforme defendeu décadas depois a filósofa e antropóloga Lelia Gonzales:

Enquanto a questão negra não for assumida pela sociedade brasileira como um todo, negros, brancos e nós todos juntos refletirmos, avaliarmos, desenvolvermos umas práxis de conscientização da questão da discriminação racial neste país, vai ser muito difícil o Brasil chegar ao ponto de efetivamente ser uma democracia racial. (GONZALES, 1988, p.77).

A crença no mito da democracia racial naturalizou o preconceito e a discriminação, o que ao longo dos anos fortaleceu o acirramento das desigualdades sociais, econômicas e políticas, dificultando a vida de populações negras neste país e propiciando o fortalecimento dos racismos. Os reflexos dessa naturalização favorecem a reformulação e atualização dos discursos racistas no contexto contemporâneo. Todavia, com o avanço dos estudos e pesquisas voltados para as questões raciais nas últimas décadas, instrumentos epistêmicos foram sendo desenvolvidos em toda diáspora negra, o que não somente vem contribuindo para a compreensão das causas e efeitos da ideia de raça, suas derivações e antídotos, mas também fortalecendo conceitos como o “afrocentrismo” e “Afrocentricidade” dentre outros.

Através das ideologias de raça operam os preconceitos, discriminações, racialismos, racializações e racismos, sendo que cada um desses conceitos atua em interconexão. Buscando elucidar alguns desses conceitos que trago a seguir as conceituações de autores das ciências sociais e jurídicas. Assim, seguindo nessa trilha, o advogado e escritor Silvio Almeida em seu livro *Racismo Estrutural*, nos auxilia na compreensão do preconceito racial e discriminação racial, explicando que:

O preconceito racial é o juízo baseado em estereótipos acerca de indivíduos que pertençam a um determinado grupo racializado, e que pode ou não resultar em práticas discriminatórias. Discriminação racial, por sua vez, é a atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupos racialmente identificados (ALMEIDA, 2018, p.24).

Almeida define preconceito racial como uma ideia pré-concebida baseada no fenótipo, genótipo ou cor da pele. Já o tratamento diferenciado fundamentado no preconceito racial configura o que ele define por discriminação racial (ALMEIDA, 2018, p.24). Este autor classifica a discriminação racial em dois tipos: discriminação direta, quando ocorre o repúdio ostensivo a indivíduos ou grupos, motivado pela condição racial; e discriminação indireta é o processo em que a situação específica de grupos minoritários é ignorada. Exemplificando num contexto musical e hipotético, se uma pessoa se nega a escutar uma música e alega que a razão de sua negação foi a informação de que os músicos que tocam são negros, configura uma situação de preconceito racial, ou seja, a ideia pré-concebida de que determinada música tocada por negros não deve ser escutada. Já na discriminação racial, esta mesma pessoa impediria que aquela determinada música fosse escutada por alguém e ofenderia com xingamentos os tocadores por serem pretos. Seguindo nesta perspectiva conceitual, racialização pode ser entendido como um processo que atribui diferenças físicas e culturais a indivíduos e grupos. O sociólogo Alejandro Campos Garcia, ao se aprofundar na questão, propõe dois significados atribuídos ao conceito de racialização:

- a) Desproporção entre grupos raciais no acesso a bens, recursos, serviços, direito à igualdade de tratamento, ou no lugar que ocupam em uma ordem hierárquica arbitrária
- b) Processo social pelo qual corpos, grupos sociais, culturas e etnias são produzidos como se pertenciam a diferentes categorias fixas de sujeitos, carregadas de uma natureza ontológica que os condiciona e estabiliza (CAMPOS GARCIA, 2012, p.185).

Na primeira definição se assume como correta a existência de raças, em alinhamento a biologia e o racismo científico do final do Séc. XIX, e reconhece sua causalidade em uma ordem socialmente produzidas de hierarquias entre si. Dito de outra maneira, é conceituada como um fato social natural e não uma construção ideológica ou discurso que elabora critérios e estabelece regras cujo um grupo que se autodenomina superior determina e o inferior acata, como um modo de seleção natural biologicamente definida.

Na segunda definição, que segundo o autor data dos últimos 30 anos, racialização é concebida como uma construção ideológica que categoriza e distingue, ou seja, uma produção social de grupos humanos de acordo com critérios orientados pelos grupos com mais acesso ao poder político e econômico. Nessa compreensão particular, raça é uma construção social histórica, ontologicamente vazia, resultado de processos complexos de identificação, distinção e diferenciação dos seres humanos segundo critérios fenotípicos, culturais, linguísticos, regionais, ancestrais etc. Nesta segunda definição não há grupos raciais em si, mas apenas grupos socialmente racializados como resultado de práticas, doutrinas e produções voluntárias de conhecimento, ou seja, uma forma de distinção através de discurso racial. Ainda, nessa segunda aceção do termo supracitado reconhece que os processos de produção das raças são relacionais: para que um grupo racial "exista", seja em termos "biológicos" ou culturais, seu outro deve ser produzido. O autor ainda exemplifica:

O branco só se torna branco na presença (física, simbólica, imaginada) e em contraste com o não-branco. A fixação de seus significados como categorias só é possível em sua mútua coprodução histórica. [...] assim, é necessário se construir uma categoria para se construir uma outra que contraste, bem como também é necessário se inventar suas histórias e (re) interpretar suas tradições e representações (CAMPOS GARCIA, 2012, p.191).

As definições de Campos Garcia giram em torno da ideia de desproporção entre grupos categorizados de acordo com critérios raciais, e a partir da atribuição de categorias enquanto um processo social, ou seja, a produção social de grupos humanos em termos raciais (2012). O próprio autor cita como exemplo de racialização através da criação de categorias, os censos demográficos, pesquisas cuja “as categorizações com base racial são usadas para coletar dados relacionados a números de desemprego, estatísticas de saúde e encarceramento” (CAMPOS GARCIA, 2012, p.193). De acordo com o que argumenta este autor, o processo de racialização pode ser útil para quando observado de fora das perspectivas dos grupos racializados. Um exemplo é quando um governo de Estado, analisa sua população e coleta dados sociais,

econômicos etc. afins de detectar falhas nos processos de distribuição visando propor intervenções sociais.

Já o racismo pode ser definido como a crença na existência e facticidade das raças (ibid.), e opera como uma consolidação do processo de racialização, no qual a ideia de raça e tipologias raciais são estabelecidas como uma verdade aceita por todos/todas (mesmo que de forma imposta). O filósofo e escritor Kwame Anthony Appiah define racismo como:

[crença] na existência de características hereditárias, possuídas por membros de nossa espécie, que nos permitem dividi-los em um pequeno conjunto de raças, de tal forma que todos os membros daquela determinada raça, compartilhem certas características e tendências uns com os outros, que eles não compartilham com membros de qualquer outra raça. Esses traços e tendências característicos de uma raça constituem, na visão racista, uma espécie de essência racial: e faz parte do conteúdo do racismo que as características essenciais hereditárias daquilo que o século XIX chamou de “Raças do Homem” respondem por mais do que as características morfológicas visíveis - cor da pele, tipo de cabelo, características faciais - com base nas quais fazemos nossas classificações informais (APPIAH, 1990, p. 54).

Portanto, a crença no racismo só se tornou possível a partir das teorias raciais sustentadas e apoiadas pela revolução científica do século XIX. Enquanto racialização consiste em formulação ideológica que possibilita a criação de categorias discricionárias de sujeitos potencialmente hierárquicas (CAMPOS GARCIA, 2012), o racismo essencializa a ideia de raça como verdade incontestável. Seguindo a perspectiva de Campos Garcia e Appiah, enquanto essas ideologias alicerçadas na raça lograram certo êxito em um momento histórico, esses mesmos conceitos tornam distinguíveis as hierarquias entre os grupos no panorama sócio-político contemporâneo, pois permite localizar as características que distinguem os grupos racializados. Essas formulações e análises contribuíram para as reflexões que foram constituir o movimento negritude e seus desdobramentos<sup>54</sup>.

Fechando esse segmento de conceituações de termos e conceitos centrais para pensar as ideologias raciais e suas interfaces nos contextos atuais, vejamos como é definido o termo “racismo” e no que se difere de racialização e racismo. De acordo com Almeida, o racismo se define como:

Uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que

---

<sup>54</sup> Sobre o movimento negritude abordarei de forma mais aprofundada no segundo capítulo.

culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam (ALMEIDA, 2018, p.15).

Desse modo, o racismo enquanto forma de discriminação sistemática, se abrange a qualquer grupo racializado. No Brasil o termo é usualmente associado às populações negras mesmo que não se mencione de maneira específica como “racismo negro”. Para Almeida, o racismo se materializa como discriminação racial, e, portanto, “se trata de um processo de condições de subalternidade e de privilégios que se distribuem entre grupos raciais se reproduzem nos âmbitos da política, da economia e das relações cotidianas” (ALMEIDA, 2018, p.15). Por conseguinte, o racismo é a consequência de um processo mediado por relações de poder, no qual um grupo define a condição de inferioridade social, política, moral e econômica de um outro grupo. A partir desse entendimento, podemos compreender que o racismo só é possível numa só direção, ou seja, do grupo de poder sobre o grupo submetido a esse poder. Por exemplo, não é possível um grupo segregado do ponto de vista sócio geográfico, segregar de volta o grupo que segrega. Neste caso é necessário compreender os critérios de segregação para então problematizá-los.

Trazendo essas conceituações para o campo musical, o que posso formular a partir dessas conceituações é que as musicalidades negras enquanto produto/criação de pessoas negras, foram racializadas no plano discursivo e expandido para os processos organizacionais e estruturais que definem o mundo social e político ao longo da trajetória histórica das Américas. A partir da segunda metade do século XX, processos de ressignificação em diáspora<sup>55</sup> (SANTOS, 2020) tomaram força através dos movimentos de tomada de consciência social, cultural e política ocorridos. Dessa maneira, as expressões “música negra” e “música afro-brasileira” podem ser entendidas como formas de marcar representativamente determinados grupos de gêneros e/ou estilos musicais e formas culturais criadas ou originadas por pessoas racializadas como negras. A partir da noção de “consciência negra”, a categoria e marcador social concentrado na palavra “negra” é assumida como identificador sociopolítico pelo grupo racializado e utilizado nas lutas e manobras pela igualdade de direitos dentro das novas configurações da contemporaneidade. Compreendendo a dimensão sonora enquanto ‘sons humanamente organizados’, essas manifestações ontológicas por vias sonoras, a partir dos

---

<sup>55</sup> Conceito defendido pelo pesquisador e músico Marcos Santos em sua tese de título “Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque: racialização sonora e ressignificação em diáspora”, defendida em 2020 pelo PPGMUS-UFBA.

termos mencionados são influenciadas pelos discursos e mudanças de paradigma, embora também sejam caracterizadas por elementos tradicionais, heranças e costumes das diferentes matrizes africanas, diaspóricas e afro-indígenas.

Os processos e modelos equivalentes aos de racialização, racialismo e racismo podem ser encontrados também sendo utilizados para classificar e categorizar músicas, e através dos discursos e narrativas, atribuem juízo de valor social, econômico e cultural (embora possa ser encontrado com outros nomes quando se restringe ao campo musical). Numa perspectiva sócio musical, podemos observar que o mundo da música também se encontra organizado por critérios de distinção semelhantes aos raciais (mesmo com o termo raça tendo sido substituído pelo termo “etnia” na literatura e nos debates contemporâneos). Um desses critérios é o que classifica os gêneros e estilos musicais em dois grandes grupos: erudito e popular<sup>56</sup>. Desse modo, todo o universo musical negro vem sendo ao longo dos tempos, associado ao campo do popular (ou cultura popular), termo/expressão que por sua vez, também teve sua dimensão semântica positivada, se constituindo inclusive num campo de estudo amplo e com reconhecida relevância ao redor do globo, sobretudo no âmbito acadêmico. Embora eu considere fundamental o debate e problematizações acerca da ideia de ‘popular’ - assim como a organização de toda uma indústria musical a partir desse conceito - ressalto que por se tratar de uma ampla discussão, não cabe no escopo desse trabalho.

Ademais, a intenção aqui foi elencar alguns conceitos fundamentados na ideia de raça que auxiliem no entendimento dos critérios raciais associados às expressões musicais, bem como sua negatização no passado e positivação semântica no decorrer do percurso histórico. Se de um lado podemos compreender que a distinção através da raça não se restringe a fenótipo e cor da pele enquanto modos classificatórios, por outro lado também podemos compreender como ideias e discursos podem moldar a maneira de se entender enquanto ser social e agente musical autônomo no trilhar e musicar de sua existência, ou sujeito social prisioneiro dos condicionamentos das imposições hegemônicas. A compreensão que chego através da revisão reflexiva aqui em curso é que a positivação semântica e possibilidades para reformulação dos discursos constituem um estágio inicial na busca de mudanças nas estruturas e pensamentos

---

<sup>56</sup> O primeiro identifica os estilos, gêneros e fazeres musicais designados como da alta cultura, enquanto o segundo identifica as músicas da baixa cultura, ou seja, aqueles grupos que não participam do poder.

que sustenta as desigualdades sociais, políticas e econômicas nas cidades brasileiras e em particular em Salvador.

#### **2.4 Notas sobre a trajetória dos estudos sobre as músicas negras**

Partindo do pressuposto de que, quando pensamos em músicas negras, lidamos com duas dimensões de compreensão: as músicas dos povos africanos e as músicas dos povos descendentes de africanos na diáspora, posso inferir que em ambos os casos, as dinâmicas de transformação na maneira de viver e se organizar dessas populações conduziram as imaginações a desenvolver fazeres musicais peculiares. Por conseguinte, tanto os códigos sonoros de matrizes africanas, quanto os fluxos de trocas entre africanos e descendentes na diáspora constituem as bases socioculturais na criação e prática dessas músicas e seus processos de transformação ontem e hoje. Logo, essas músicas podem ser compreendidas como o resultado das dinâmicas transculturais que aliam tradição e modernidade, passado e presente, herança e inovação, características que denotam a música como uma forma de arte intrínseca a dinâmica da vida social. Entretanto, os conflitos discursivos acerca das possíveis leituras dessas dinâmicas abalam os sentidos e significados da escuta e processos de prática, produção e discernimento dessas músicas.

O campo da etnomusicologia, ao longo de mais de cem anos de existência, passou por vários momentos marcados por diferentes paradigmas e transformações. Inicialmente bem influenciada por ideologias em destaque nos polos científicos europeus do início do século XX, foi desenvolvendo ao longo de sua trajetória abordagens que atendessem as peculiaridades de cada território, campo, comunidade e contexto de estudo em questão e em consonância com os paradigmas de cada lugar e período histórico. No Brasil, a etnomusicologia vem assumindo cada vez mais características de adaptação, reformulação e desenvolvimento de teorias, conceitos e ferramentas científicas e políticas que melhor auxiliem aos outros saberes não legitimados pelos polos hegemônicos. No panorama contemporâneo, tem se tornado consenso dentre as comunidades dessa área que as musicalidades em geral, enquanto atividades condicionadas a existência humana, sejam definidas e conceituadas considerando tal condição<sup>57</sup>. Partindo desse pressuposto estarei lançando luz em trabalhos e conceitos cujo

---

<sup>57</sup> Considerando que no período de início da etnomusicologia, ainda como musicologia comparada, predominava as ideologias racistas na era da revolução científica.



parâmetros abordem as musicalidades enquanto *Sons humanamente organizados*<sup>58</sup> e “o estudo das pessoas fazendo música<sup>59</sup>”, uma vez que venho pensando as musicalidades negras enquanto processos oriundos da imaginação humana e suas maneiras de conceber sua existência. Apesar do estudo das musicalidades negras ainda não se constituírem em estudos sobre as pessoas negras fazendo música<sup>60</sup>, muitos estudos etnomusicológicos sobre musicalidades negras são considerados obras basilares e que contrapõem esta constatação.

Dando continuidade às reflexões sobre as músicas e seus processos de construção de sentidos e significados individuais e coletivos, assim como a influência das ideologias baseadas na raça e seus desdobramentos ao longo da nossa trajetória histórica, passo a revisar e dialogar com o universo do estudo das músicas negras e suas relações com os corpos e espaços, uma vez que a partir das músicas é possível compreender os hábitos, costumes e tradições de determinada população e suas dinâmicas de transformação. Portanto, estamos tratando aqui de complexidades constituídas de acordo com as diversidades das diferenças (ou diferença das diversidades), quer seja étnica, econômica, social ou politicamente, e que se entrelaçam na dimensão cultural geral e particular de cada contexto.

Desde a década de 1950 que etnomusicólogos se dedicam a pesquisar musicalidades negras tradicionais bem como suas semelhanças e diferenças entre os contextos africanos e diaspóricos. Dada à imensa quantidade de trabalhos e estudos voltados para as questões raciais culturais e musicais no Brasil e na Bahia, o que busco nesta seção é elencar algumas notas teóricas e conceituais que nos permita refletir as músicas negras baianas, seus sentidos e transformações numa perspectiva etnomusicológica e socioantropológica. Me inspirando no modelo de genealogia do filósofo Michael Foucault, apresento algumas notas sobre estudos e autores do folclore e suas relações históricas e epistêmicas com a etnomusicologia brasileira e as músicas racializadas.

---

<sup>58</sup> Referência à uma das obras basilares da Etnomusicologia de autoria do etnomusicólogo John Blacking.

<sup>59</sup> Trata-se do conceito e perspectiva do etnomusicólogo Jeff Todd Titon, que ao realizar uma revisão crítica da trajetória histórica da etnomusicologia, ele propõe a redefinição dos objetivos da disciplina para: “o estudo das pessoas fazendo música”, que ele também chamava de “o estudo das pessoas experimentando música” (TITON, 2015, p.175).

<sup>60</sup> Compreendo esta como uma situação delicada, pois diante de uma construção histórica, política e econômica caracterizada pelo colonialismo, no Brasil a inserção e ampliação dos estudos das músicas racializadas ainda se encontra em processo de desenvolvimento atualmente.

#### 2.4.1 Perspectivas etnomusicológicas e as musicalidades negras

Conforme mencionei no início do capítulo, nos diferentes campos do saber os entendimentos sobre música partem de perspectivas distintas, ora a partir de interpretações (ou entendimento literal) de narrativas históricas e seus processos de transformação e permanência, ora fundamentadas nos discursos sobre música e suas diferentes perspectivas e formas de conceituação. Entre percepções, narrativas e discursos transitam as pesquisas e seus desdobramentos. Dentre os trabalhos oriundos de pesquisas etnomusicológicas, observei que as musicalidades negras aparecem concebidas sob três dimensões de compreensão: as músicas africanas, as músicas dos descendentes de africanos na diáspora, e a relação entre elas. Ambas as dimensões apresentam contextos e musicalidades diversas caracterizadas de acordo com as peculiaridades de cada povo, grupo ou comunidade geradora e seus processos de transformação cultural.

Desse modo, estudos, pesquisas e buscas investigativas acerca desses contextos diversos foram em parte marcados por uma relação hegemônica na qual pessoas pertencentes à cultura entendida como culta, investigam outras considerada menos ou não culta. Tal condição configura um mecanismo de distinção semelhante à racialização, e se legitima através da construção dos discursos sob perspectivas do grupo hegemônico.

Contudo, as músicas africanas e afrodiáspóricas constituem campos epistêmicos complexos marcados pelas dinâmicas de transformação e manutenção de códigos e símbolos culturais. Esses códigos e símbolos, bem como suas transformações constituem o escopo de boa parte dos estudos etnomusicológicos que são assinalados em função das características socioculturais e geográficas. Se por um lado essas dinâmicas transculturais caracterizam as zonas de produção de conhecimento de acordo com as peculiaridades locais, por outro também são influenciados por conceitos, metodologias e modelos teóricos europeu e anglo-americanos (grupos hegemônicos), pioneiros no empreendimento de centros de pesquisa, departamentos acadêmicos etc. Apesar das diferenças econômicas e políticas nas relações de poder, em associação com os surgimentos de recursos tecnológicos (fonógrafo, rádio, eletrônicos etc.), assim como os aportes científicos e acadêmicos auxiliaram de forma relevante na propagação de práticas e discursos sobre músicas, embora nem sempre esses caminhos se cruzem.

Diante da imensa quantidade de estudos acerca das musicalidades negras, optei por traçar um caminho narrativo orientado por três campos, tendo como eixo a etnomusicologia: os

estudos africanos (*African Studies*), estudos de música negra (*Black Music Studies*), e os estudos afro-brasileiros. De certo modo, compreendo essas como zonas de domínios numa perspectiva política da produção de conhecimento, embora entrelaçamentos ocorram naturalmente entre essas e outras zonas das ciências humanas e estudos musicais. A intenção é elencar algumas notas e apontamentos que sirvam de arcabouço na reflexão tanto para as músicas negras em geral, como as musicalidades negras de Salvador, descrevendo brevemente a formação inicial da disciplina e apontando pensamentos, ferramentas e caminhos utilizados nos estudos musicais a partir de trabalhos que abordem diretamente aspectos da música de Salvador.

Partindo para uma breve contextualização conceitual, a etnomusicologia pode ser entendida como o estudo do ser humano que faz música (OLIVEIRA PINTO, 2008, p. 6-7), e teve sua origem a partir da musicologia – o estudo científico da música, que se divide em Musicologia Histórica e sistemática<sup>61</sup>. Do ponto de vista histórico, no final do século XIX e começo do século XX, com Carl Stumpf, Otto Abraham e Erich M. von Hornbostel<sup>62</sup> forma-se a escola de Berlim: a primeira escola etnomusicológica (NATTIEZ, 2020, p.418). Neste período, influenciadas pelas perspectivas positivistas e evolucionistas, as pesquisas objetivavam os processos mentais ligados à música baseando-se na análise de alturas e de melodias, nos sistemas de afinação e no temperamento de escalas e instrumentos (ibid.). De acordo com Menezes Bastos (2014), “a ascensão do nazismo e a Segunda Guerra fulminaram a Musicologia Comparada na Alemanha” e alguns membros dessa escola de Berlim emigram para os Estados Unidos, o que anunciou o início da escola americana cuja influência da antropologia cultural de Franz Boas irá culminar na redefinição dos objetivos da disciplina.

Nos Estados Unidos a etnomusicologia<sup>63</sup> se institucionaliza e se desenvolve academicamente e a partir de 1956 consagra-se internacionalmente com a fundação da *Society for*

---

<sup>61</sup> Oriunda da musicologia comparada, que era uma subárea da musicologia sistêmica. Para um maior aprofundamento, ver Castagna (2008, p.7-31), Demore e Magalhães-Castro (2020, p.43-64) e Parncutt (2012, p.146-185), Myers (1992).

<sup>62</sup> Hornbostel e Sachs, ligados ao Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, baseiam-se numa abordagem difusionista. Influenciados também pelas ideias evolucionistas postulavam uma unidade psíquica da humanidade em que os povos primitivos se estabeleciam em estágios anteriores de evolução aos povos europeus, em conformidade com o panorama antropológico que havia na época no início do século XX (SILVA, 2018, p.304).

<sup>63</sup> O prefixo que compõe o termo vem do berço Ocidental, a antiga Grécia. De acordo com Rice (2014), “Ethnos” se referia a pessoas da mesma nação, raça ou tribo. Logo, o termo etnomusicologia sugere o estudo (logos) da música (mousike) de grupo de pessoas (nação, raça ou tribo).

*Ethnomusicology* (PINTO, 2001, p. 224). Piedade (2006) aponta que nos anos de 1950 havia duas abordagens preponderantes na etnomusicologia:

[...] a primeira, marcada pelos estudos da Musicologia Histórica, e cujos apóstolos eram Hood e Kolinski, reduzia a música ao seu plano da expressão; a outra, cujo nome mais importante é o de Lomax, reagia à esta redução e acabava negligenciando a parte sonora da música, fundando-se numa semântica destituída de substância (PIEADADE, 2006, p.62).

Segundo Piedade, foi Alan Merriam que ao observar o dilema na disciplina no qual a música se constitui de dois polos distintos, o dos sons e o dos comportamentos, buscou posicionar a etnomusicologia como uma ponte entre as Ciências Humanas e as Humanidades proferindo a definição da disciplina como “o estudo da música na cultura” (PIEADADE, 2006, p. 62). De acordo com Rice,

O estudo antropológico das culturas musicais foi desencadeado em grande medida quando, em 1964, Alan Merriam publicou *The Anthropology of Music* no qual argumentou que o estudo do “próprio som da música” era apenas um “nível analítico” no estudo etnomusicológico da música na cultura<sup>64</sup> (RICE, 2014, p. 22).

Este autor também pontua a contribuição de Merriam com a lista de doze áreas de investigação e problemas que caracterizam a etnomusicologia em acordo com sua natureza antropológica e musicológica, que são:

- 1) conceitos culturais compartilhados sobre música;
- 2) a relação entre a percepção auditiva e outros modos de percepção (sinestesia);
- 3) comportamento físico e verbal em relação à música;
- 4) músicos como grupo social;
- 5) o ensino e aprendizagem da música;
- 6) o processo de composição;
- 7) o estudo de textos de canções;
- 8) os usos e funções da música;
- 9) música como comportamento simbólico (o significado da música);
- 10) estética e inter-relação das artes;

---

<sup>64</sup> The anthropological study of musical cultures was largely triggered when, in 1964, Alan Merriam published *The Anthropology of Music* in which he argued that the study of “the sound of music itself” was only one “analytical level” in the ethnomusicological study of music in musical culture.

- 11) história da música e da cultura;
- 12) música e dinâmicas culturais.

A relevância do trabalho de Merriam na definição e realinhamento dos caminhos da etnomusicologia naquele período contribuíram para os estudos afro-brasileiros. Na tese intitulada *Canções dos cultos afro-baianos: uma análise etnomusicológica* (1951), Merriam lança um olhar analítico sobre as heranças africanas na cultura e músicas baianas valendo-se do rigor sistemático tanto musicológico quanto antropológico que serviu de referência para as gerações de etnomusicólogos e antropólogos que surgiram nos anos seguintes<sup>65</sup>. Ao analisar as estruturas musicais, o contexto religioso e sociocultural, as cosmologias e significados, relacionando-os de acordo com as origens étnicas, ele contribui não somente para uma contra narrativa da ideia de inferioridade dos ‘sons dos negros’ comumente encontrados na narrativa histórica brasileira, como também para uma visibilidade no âmbito científico internacional das heranças africanas e suas transculturações na música e religiosidade baiana, lançando luz na Bahia e Brasil enquanto territórios de preservação de heranças culturais de matrizes africanas.

Dentre outros importantes trabalhos que contribuíram muito para o estudo das musicalidades africanas e da diáspora negra, posso destacar as obras do etnomusicólogo, etnólogo e músico Gerhard Kubik. Quando chegou ao Brasil em 1974, Kubik que já possuía conhecimento sobre a música e cultura angolana. Ao chegar na Bahia e ter contato com performances musicais de pessoas negras na capoeira, sambas e músicas do candomblé, ele pressupôs que o padrão rítmico (time-line) tocado no agogô ou no tamborim tinha origem no Oeste da África. Naquele período em que Kubik chegou pela primeira vez em Salvador, ele veio com um grupo africano do qual ele integrava como músico e que estava em turnê por vários países quando foram convidados pelo instituto Goethe<sup>66</sup> para vir a Salvador. Logo, suas primeiras observações e comparações contaram com os olhares e impressões de outros músicos africanos, que segundo ele, ficaram impressionados com as semelhanças culturais (KUBIK, 1979, p.23). Algum tempo depois Kubik publicou no livro *Angolan Traits in black music, dances and game of Brazil* os resultados de suas pesquisas nas quais identifica traços e elementos

---

<sup>65</sup> É importante mencionar que a realização do trabalho de Merriam naquele período se deu por meio de fonogramas gravados de expedições e hospedadas em banco de arquivos. Portanto esse autor não esteve no campo durante essa pesquisa.

<sup>66</sup> O Goethe-Institut é uma organização alemã dedicada a fomentar o diálogo entre culturas e está presente em Salvador desde 1962.

musicais angolanos na capoeira, no candomblé e no samba da Bahia, apresentando também metodologias que passaram a ser referência nas análises etnomusicológicas.

Sobre alguns fundamentos metodológicos e conceituais utilizados na etnomusicologia para estudo e análise das estruturas sonoras das matrizes musicais africanas, o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto aponta que:

Elementos de música africana Nos primeiros anos do estabelecimento da Musicologia Comparativa, estruturas de natureza predominantemente rítmica passaram a interessar os pesquisadores de forma secundária. Só depois de analisadas prioritariamente escalas e afinações “exóticas” de países orientais, pesquisadores da primeira metade do século XX expandiram o seu enfoque também a estruturas rítmicas (PINTO, 2001, p. 237).

Pinto referenciado no resumo do musicólogo Richard Waterman (1952), menciona os cinco critérios acerca das características que lhe pareciam essências em grande parte das culturas musicais africanas:

- a) Senso de metrônomo (Metronome Sense)
- b) Padrões de pergunta e resposta (Call and response Pattern e overlapping call and response)
- c) Polirritmia e polimetria
- d) Fraseados em off-beat dos acentos melódicos
- e) Predominância dos instrumentos de percussão (idiofones e membranofones).

Uma e mais completa referência mencionada por Pinto sobre as pesquisas das estruturas sonoras africanas foi o ensaio publicado em 1984 por Kubik, que segundo ele, “enumera doze critérios que lhe parecem essenciais para uma compreensão de estruturas sonoras e de movimento dos processos musicais, cognitivos e performáticos de culturas africanas” (PINTO, 2001, p. 239):

- Música e dança: a partir de sua semântica, fica evidente que na maioria dos idiomas africanos o aspecto sonoro e o movimento de música e dança são inseparáveis.

- Pulsação elementar: é a pulsação contínua de valores de tempo mínimos<sup>67</sup>.
- Beat e off-beat: beat e off-beat representam a marcação e a batida entre as marcações. As acentuações melódicas do repertório africano caem predominantemente fora da marcação, ou, na terminologia ocidental, fora do primeiro tempo do compasso.
- Ciclos formais: enquanto o referencial rítmico é realizado pela marcação e pela pulsação elementar, os motivos melódicos, as frases, temas e fórmulas musicais expressam na sua repetição ciclos formais precisos que em geral se estendem sobre 8, 9, 12, 16, 18, 24, 27 ou 36 pulsos.
- Ritmos cruzados (cross-rhythm): a combinação de ritmos, frases ou motivos pode realizar-se de tal forma que sua acentuação não coincide, resultando em novas configurações rítmicas.
- Pulsos intercalados (interlocking): trata-se aqui de uma versão específica de ritmo cruzado, que se apresenta de forma regular, quando dois ou três músicos intercalam suas marcações sonoras.
- Notação oral: padrões rítmicos são muitas vezes fixados de forma não escrita. A sua manutenção fonética serve para a transmissão de determinadas configurações musicais.
- Time-line-pattern: Este é um padrão rítmico especial, de configuração assimétrica, que funciona como “cerne estrutural” da música.
- Sequências de timbres: é a mudança de timbres que pode ocorrer sem variação da frequência de tom.
- Padrões inerentes: o processo musical permite o surgimento de padrões inerentes, que resultam da combinação de alguns elementos de duas ou mais partes da música (KUBIK, 1984, apud Pinto, 2001, p. 242).

Outro etnomusicólogo que pesquisou paralelos musicais e culturais entre Angola e Brasil foi Kazadi Wa Mukuna. No livro oriundo de sua tese de doutorado “Contribuições Bantu na música popular brasileira” publicado em 1979, Mukuna investiga os contextos históricos e rotas dos povos da zona de ‘interação cultural’ que transportaram os elementos culturais que constituíram as contribuições Bantu no Brasil. Este autor trata da identificação dos elementos musicais bantu organizando em de acordo com os seguintes caminhos investigativos:

---

<sup>67</sup> Pinto complementa que: Este timing é concretizado acusticamente ou através de movimentos, significando a menor distância entre impactos sonoros e/ou de movimentos. Não existe início ou final preestabelecidos, assim como tampouco uma acentuação pré-definida. Na prática esta acentuação se dá, por exemplo, na execução de um padrão de chocalho na bateria de samba que preenche as pulsações elementares ininterruptamente. Waterman havia se referido à pulsação elementar como “metronome sense” (PINTO, 2001, p.241).

Instrumentos tais como a cuíca, o berimbau, o caxixi, o agogô, comumente utilizado no Brasil; e a já desaparecida “sanza” e a raramente encontrada “marimba”; Padrões rítmicos, principalmente os de 4 e 16 pulsações, todos eles relacionados com as suas respectivas origens entre os bantus do Zaire e de Angola, revelando também suas funções tradicionais nessas tribos (MUKUNA, 1978, p.97).

Utilizando procedimentos metodológicos característicos da etnomusicologia, Mukuna identificou e analisou estruturas de padrões rítmicos encontrados no candomblé de Angola e Ketu em Salvador (Bahia) e relacionou com sua matriz correspondente em África, procedendo da mesma forma com o samba no Rio de Janeiro, e estabelecendo dessa forma os paralelos culturais a partir da unidade rítmica da time-line, além da análise histórica e antropologia da trajetória dos instrumentos mencionados. Revisitando os aportes dos estudos afro-brasileiros, este autor apresenta informações complementares sobre povos africanos, suas cosmologias e costumes, bem como características culturais musicais que foram preservadas, reivindicando que as raízes da identidade cultural afro-brasileira começam em África.

A integração entre a musicologia histórica e a etnomusicologia marca a extensa obra de Gerard Béhague (VOLPE, 2010, p. 168), que produziu estudos sobre música afro-brasileira e afro-latinas, e realizou estudos na década de 1970 em Salvador quando investigou a música dos candomblés<sup>68</sup>. Béhague também revisou os estudos de importantes estudiosos dos estudos afro-brasileiros tais como Melville Herskovits, Roger Bastide, Nina Rodrigues, Artur Ramos, Pierre Verger dentre outros, que segundo ele “representam a corrente que destacou a retenção africana em suas pesquisas” (BÉHAGUE, 1976, p.129). Entretanto, ao defender que tais retenções culturais musicais foram transformadas em função de uma série de particularidades locais, este autor alerta sobre a importância de elas serem elucidadas. Essas e outras preocupações acompanharam as reflexões de Béhague em várias outras pesquisas em que se lançou no estudo das transformações nas músicas de matrizes africanas nas Américas, o que lhe permitiu observar fluxos de troca entre as culturas afro-latinas<sup>69</sup>.

Na América do norte, Bruno Nettl, que é um dos autores considerado um dos pilares da etnomusicologia, além de suas obras seminais para o campo tais como *The Study of*

---

<sup>68</sup> Patterns of candomblé Music performance: Na Afro-Brazilian Religious Settings (BÉHAGUE, 1984).

<sup>69</sup> Dentre os trabalhos relevantes constam: Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano (1976), Some Liturgical Functions of Afro-Brazilian religious Music in Salvador (1978); Rap, Reggae, Rock, or Samba: The Local and the Global in Brazilian Popular music (1985); Boundaries and Borders in the Study of Music in Latin America: A Conceptual Re-Mapping (2000).



*Ethnomusicology* (1983) e *Theory and Method in Ethnomusicology* (1964), dentre outros, ele contribuiu com textos na “Journal of Black Studies” e na “Black music research Journal (BMRJ)”<sup>70</sup> devotados às culturas negras. Ao refletir sobre as metas e atividades da etnomusicologia no artigo “The ethnomusicologist and the black music”, Nettl observa que:

Embora uma das definições<sup>71</sup> do campo implique “o estudo de toda a música”, as musicalidades negras afro-americanas não tinham sido contempladas, tanto aquelas mais associadas ao termo “black music” tais como o jazz e o blues, e nem as músicas artísticas Ocidentais criadas por pessoas negras<sup>72</sup> (NETTL, 1990, p.1).

Este autor avalia que “a etnomusicologia começou como o estudo bastante explícito do que não estava sendo tratado pelos historiadores da música europeia”, no entanto a falta de interesse no estudo da música negra (estadunidense) era uma lacuna que precisava ser preenchida.

Neste sentido, na década anterior alguns acadêmicos, intelectuais e músicos negros (incluindo etnomusicólogos) já vinham fazendo movimentos no sentido de preencher a lacuna apontada por Nettl, além das produções e literaturas voltadas para a cultura, políticas e ativismos negros que se constituíram e se ampliaram a partir do movimento negritude. Logo, autores como Amiri Baraka (1963; 1968), Tony Morrison (1974), Langston Hughes, dentre outros (as) traduziram em palavras sons, timbres, acordes, sentimentos, ativismos e poesia, visões da música negra estadunidense numa perspectiva que abrangeram desde os cantos de trabalho nas plantações (Work Songs in the plantations) do século XIV até o funk e o Free jazz do século XX (embora o foco seja mais na sua centralidade enquanto influenciador, e menos na influência recebida das regiões vizinhas, como a caribenha, por exemplo). No campo acadêmico, a criação do Center for Black Music Research (CBMR) em 1983 no Columbia College, Chicago, pelo historiador e músico Samuel A. Floyd Jr. que em colaboração com

---

<sup>70</sup> Jornal científico criado por Samuel A. Floyd Jr. Na década de 1980, quando também fundou o Center for Black Music Research (CBMR) em 1983 no Columbia College, Chicago, uma instituição urbana dedicada à educação em as artes criativas e cênicas (FLANDREAU, 1998, p.26).

<sup>71</sup> Nettl resume as seguintes definições: Merriam afirma que é o estudo da música na (ou como) cultura; Hood (1963, 217), que é uma abordagem para o estudo de toda música; List (1979) e Gillis (1968), que trata da música na tradição oral (mas então, toda música tem um componente oral substancial); Chenoweth (1972, 9), que é a música (supõe-se tudo música) de um povo ou grupo cultural. Também descobrimos que é visto como o estudo comparativo de todas as músicas (Kolinski 1967, 5), o estudo de todos os sistemas musicais do mundo (Blacking 1973) e a música de culturas fora da nossa (Wachsmann 1969, 165) (NETTL, 1990, p.1).

<sup>72</sup> “Although one of the definitions of the field implies “the study of all music”, African American black musicalities had not been considered, neither those more associated with the term “black music” such as jazz and blues, nor artistic music Westerns created by black people”.

outros diversos autores, os estudos de música negra se expandiram e se consolidaram enquanto campo interdisciplinar.

Dentre os trabalhos de autores do centro de pesquisas de música negra (CBMR), destaco o livro do Floyd em colaboração com Melanie Zeck e Guthrie Ramsey Jr. “The Transformation of Black Music”, obra na qual é proposto um modelo de compreensão mais profunda das inter-relações entre os gêneros, tradições, estilos e práticas musicais negras e seu significado para a história da diáspora africana. Assumindo o termo diáspora como dispersão dos povos africanos em todo o mundo e denota relações entre localizações geográficas nas quais pessoas de ascendência africana se afiliam por raça e/ou etnia, este autor coloca que o termo “funciona como símbolos de unificação racial, ou reunificação conforme o caso, e como ferramentas para a discussão e exploração de parentesco cultural, racial e musical” (FLOYD, 2017, p.8).

A representatividade que foi tão importante para o desenvolvimento dos estudos de música negra na perspectiva afro-estadunidense, foi sendo conquistada a passos lentos por parte dos estudos de músicas africanas, os quais na medida que foram se desenvolvendo, foram expandindo perspectivas anticolonialista. Neste sentido, o etnomusicólogo Kofi Agawu apresenta uma postura crítica quanto a ideia de música africana por estudiosos não africanos em seus trabalhos. No livro *Representing African Music*, Agawu (2003) aponta que os discursos sobre a música africana foram produzidos por estudiosos não africanos para uma comunidade intelectual não africana, portanto, foram fundados em uma tradição intelectual baseada na diferença e esta foi usada como meio de controle na estratégia política do colonialismo na África. Em seu artigo “A invenção do ritmo africano”, Agawu afirma que “o ritmo africano foi inventado na década de 1950, graças à pesquisa pioneira do Reverendo A.M Jones, Alan Merriam, Gilbert Rouget, Erich Von Hornbostel, e John Blacking, entre outros” (AGAWU, 1995, p. 380), que construíram a ideia de “African music” como fenômeno essencialmente rítmico. No texto supracitado Agawu reflete em forma de um diálogo imaginário com os autores mencionados avaliando o que estaria faltando em suas representações, e reivindicando “uma visão do ritmo africano em que seus aspectos mecânicos (agrupamento, acentos, periodicidade) residem em padrões mais amplos de significação temporal (movimento, linguagem e gesto)” (AGAWU, 1995, p. 380).

Em uma obra mais recente, tanto os questionamentos de Agawu quanto dos autores mencionados no parágrafo anterior são revisados. Trata-se do livro *Africanness in Action-*

*Essencialism and musical imaginations of Africa in Brasil* publicado em 2021 e de autoria do etnomusicólogo Juan Diego Diaz. Nesta obra algumas das questões refletidas por Agawu são abordadas, sobretudo as visões acerca da ideia de ritmo, que são retomadas com o olhar voltado para as musicalidades da cidade de Salvador a luz de diálogos com a ampla literatura que envolvem campos como: etnomusicologia brasileira, Black American Studies, African Studies e diversas referências das ciências sociais. Diaz examina a relação entre música e política de identidades negras em Salvador, Bahia (Brasil) investigando como essas identidades foram historicamente definidas em oposição às identidades brancas europeias ou ocidentais. Este autor organiza seus argumentos e percepções a partir dos conceitos de Michael Foucault. Ele categoriza discursos de caráter essencialista em tropos e organiza através de sete noções comumente associadas à música negra e africana no binário branco / negro — ritmicidade, percussão, espiritualidade, comunalismo, corporificação, tradicionalismo e proximidade com a natureza.

Dentre as muitas temáticas e conceitos apresentados por Diaz, destaco como relevante a sua perspectiva que, referenciado em Agawu, fórmula os conceitos de ritmicidade e percussividade enquanto tropos de africanidade. Este autor observou que a negritude é construída pela reapropriação de símbolos e elementos percebidos como africanos e a partir daí apresenta suas reflexões oriundas de estudos de caso com quatro grupos musicais de Salvador que tratam das utilizações da ideia de África como mãe e que se materializam através da manutenção dos costumes e crenças traduzidas nas criações e práticas sonoras, musicais e estéticas. Em correntes mais recentes da etnomusicologia os pensamentos acerca da ideia de raça vêm sendo revisados. Neste sentido, dentre os textos do livro *Theory for Ethnomusicology: histories, conversations, insights* (2019), a etnomusicóloga Maureen Mahon reflete criticamente sobre a influência das ideias de raça na disciplina. Ela acrescenta que:

Na etnomusicologia de hoje, os estudiosos estão a levar por diante essa agenda, voltando a atenção para a raça – não como uma categoria biológica, mas como um conceito socialmente construído que molda ideias e práticas associadas à música e à vida social. (MAHON, 2019, p. 99).

Ela argumenta que, embora a música dos povos racializados tenham recebido ampla atenção dos etnomusicólogos, historicamente a área rejeitou a noção de raça para concentrar-se na cultura. Por essa razão ela considera fundamental para etnomusicólogos de gerações mais

recentes revisem e “reconheçam a complexa relação entre música e raça é, portanto, uma questão central para a etnomusicologia contemporânea” (MAHON, 2019, p.100).

Concluindo, desde a década de 1970 até a atualidade, a etnomusicologia se multiplicou e se expandiu pelo globo formando gerações de pesquisadores e estudiosos que tem dado continuidade na produção e reformulação de conceitos e práticas. Mais recentemente é possível notar avanços na questão da representatividade, de modo que existem cada vez mais pesquisadores oriundos de comunidades de características étnicas distintas.

Minha intenção não é levantar um embate sobre o mérito ou demérito científico sobre o pesquisador insider, e sim, me referenciar no que é reivindicado por Agawu quanto as músicas africanas e que podem ser estendidos para as práticas diaspóricas, destacando que considero esse aspecto positivo sob o ponto de vista das políticas de representação. Portanto, obras como essas produzidas em períodos de mudanças nos modos de existir das populações, nos fornece não somente um compendio de conhecimentos de culturas periféricas e/ou ‘exóticas’ (do ponto de vista hegemônico na geopolítica mundial), como também culturas mais centrais e recentes que, de acordo com sua condição política e econômica, podem influenciar mais que outras nas relações entre ancestral e contemporâneo, global e local, tradicional e vanguarda.

Na Bahia, a perspectiva etnomusicológica e seu caráter transdisciplinar segue crescendo, e neste sentido busco atender um dos objetivos assumidos nesse trabalho – fornecer informações que sirvam de base de dados e reflexões acerca dos estudos das músicas negras, além de contribuir para a ampliação dos estudos que tenham como foco as músicas de matrizes africanas, afrodiaspóricas e suas interações no atlântico negro.

#### **2.4.2 Etnomusicologia, estudos de música no Brasil e as musicalidades negras**

Na trajetória dos estudos sobre música no Brasil, as visões dos estudos folclóricos, afro-brasileiros e (etno) musicológicos delinearam uma trajetória progressiva na linha do tempo cujo conceitos, perspectivas, teorias e práticas acompanham, em certa medida, as mudanças de cada período e suas demandas. Por volta da segunda metade do século XIX os estudos de folclore, que tiveram sua origem na Europa, se espalha pavimentando os espaços, fronteiras e mentes, transportando para países colonizados suas visões e perspectivas teóricas e ideológicas. Já no início do século XX, do interesse nas culturas consideradas “primitivas”, surgiram os cientistas e pesquisadores que constituíram os estudos afro-brasileiros, que por sua vez, revisitaram os

trabalhos dos folcloristas e contribuíram com perspectivas próprias num contexto em que se forjava uma identidade cultural nacional para o Brasil. Já a etnomusicologia só começou a ser institucionalmente operante no Brasil na década de 1990 (LÜHNING, TUGNY, 2016, p.37), num contexto cujo um processo histórico forjado na lógica colonialista instituiu o modelo de ensino da música europeia de concerto como oficial (ibid.).

A partir da breve revisita dos mencionados estudos, apresento um breve panorama visando apontar pistas sobre processos de construções ideológicas, bem como suas dissoluções e permanências que carecem de discussão no debate atual sobre as musicalidades negras. Dito de outra maneira, o intento aqui é mapear os sentidos e significados dos termos ou expressões que faziam menção as músicas negras. Alguns questionamentos norteiam esta breve revisão, tais como: de que maneira as matrizes musicais afrodescendentes são narradas historicamente? Qual o papel dessas musicalidades e seus protagonistas nos processos de construção de uma nacionalidade cultural brasileira? Existiu a noção de que as manifestações musicais e culturais brasileiras de origem em matrizes africanas integrava uma rede maior nas Américas? Qual o lugar das músicas negras baianas nesses processos?

Partindo para uma ligeira retrospectiva histórica, por entender este como um campo pioneiro nas pesquisas que observavam aspectos das populações não brancas no Brasil, me pareceu pertinente tomar como ponto de partida para esta revisão os estudos de folclore, inclusive como ponto de partida para estudos etnomusicológicos. Para tanto, me orientei a partir de três autores que considero centrais para esses estudos: Nina Rodrigues, Mário de Andrade, Arthur Ramos (embora considero outros como igualmente importantes tais como Edison Carneiro e Roger Bastide, dentre outros). Considero importante observar que o protagonismo desses autores ocorreu no período histórico compreendido entre o pós-abolição da escravatura e a segunda guerra mundial, portanto, um pouco antes de quando houve a confluência ampla de eventos e movimentos negros que despertou para a mudança de paradigma nas perspectivas sobre as culturas negras no mundo, o movimento negritude, o que nos conduzirá para um outro contexto de discussões, ideias e agenciamentos nas décadas a seguir.

Antes de adentrar nas questões concernentes aos estudos de folclore no Brasil, vejamos algumas notas sobre o seu conceito. De acordo com a revisão do historiador Vitor Hugo Silva Néia, a origem da palavra advém da aglutinação de *folk* (povo) e *lore* (saber), “saber do povo”,

e foi pela primeira vez utilizada em 1846, pelo inglês William John Thoms na revista literária *Athenaeum*, em seção dedicada à cultura popular (SILVA NÉIA, 2017, p.208-209). Este autor revisitou no nacionalismo germânico as origens do folclore, atribuindo ao filósofo Johann von Herder, que preocupado em preservar a tradição germânica da dominação simbólica estrangeira no fim do séc. XIX, teria utilizado pela primeira vez a expressão *Kultur des Volkes*, que em português significa “cultura popular” ou “Cultura do povo” (ABREU & SOIHET, 2003, p. 86, apud SILVA NÉIA, 2017, p.208-209). Portanto, o termo em inglês “folklore” deriva do termo alemão “*Kultur des Volkes*”. A partir da fundação da *Folklore Society* na Inglaterra em 1878, folclore foi sendo tornado objeto de uma nova disciplina científica (BRANDÃO, 2006, p. 28), sendo difundido através de publicações em periódicos, reedições de compêndios e participações em encontros e congressos em cidades europeias e norte-americanas.

No Brasil, numa perspectiva histórica, estudo de folclore designam um conjunto de obras intelectuais e de iniciativas institucionais que começam por volta de 1870 e chegam até 1960 (CAVALCANTI, BARROS, VILHENA, SOUZA, ARAUJO, 1992 p.101). O interesse pelo folclore no Brasil, assim como na Inglaterra e outros países, também possuiu motivações nacionalistas e se sustentava na ideia de que era nas tradições e costumes do povo (ou povos) que residia uma espécie de essência nacional que carecia de ser resgatada e registrada. O sociólogo Renato Ortiz afirma que “a cultura popular é considerada como reduto da essência nacional; na luta contra a invasão e a colonização estrangeira, ela seria uma espécie de alimento na constituição da autenticidade nacional” (ORTIZ, 1985, p.6). Este autor, ao pesquisar as raízes históricas acerca do termo “popular”, também observa que são aquele conjunto de intelectuais – que ele dividiu em dois grupos: os românticos e os folcloristas - que definiram a legitimidade do que seria, ou não, popular (ibid.). É dentro dessa dimensão popular/folclórica que as músicas dos negros (ou músicas por negros) são pensadas nos trabalhos folclóricos.

No período em que a elite no Brasil reproduzia uma identidade cultural influenciada pela “Belle époque”, as investigações científicas do médico e antropólogo Nina Rodrigues (1862-1906) sobre as populações negras brasileiras, percebidas por ele como africanos e seus descendentes (naquele período o sentido de nacionalidade estava em construção, assim como a aceitação dos povos negros como parte da nação), iria servir de modelo e referência para muitos estudos e pesquisas nos anos seguintes. Nas suas obras é possível observar a utilização de termos próprios dos campos da psicanálise, psicologia e da medicina tais como “totemismo”,

“fetichismo”, “Animismo” dentre outros. Não somente as terminologias, como também modelos teóricos e conceituais utilizados por Rodrigues viriam a ser visitados por muitos autores folcloristas e outros cientistas, sendo que muitos desses modelos e teorias se afinavam com a corrente de pensamento chamada racismo científico. Contudo, Rodrigues deixou uma extensa e detalhada etnografia da religião das populações negras no/do Brasil nas quais se encontram fichamentos, relatórios, anotações e pensamentos sobre terreiros e seus líderes, hierarquias, etnias, línguas, instrumentos e descrições sobre as interações entre os cânticos e as danças.

Mais adiante na linha do tempo, muitos dos temas abordados por Rodrigues serão revisitados e aprofundados por Arthur Ramos, um outro importante intelectual brasileiro considerado por muitos como o pai da antropologia no Brasil, e que dedicou grande parte de sua obra ao estudo de populações negras. Conforme observa o etnomusicólogo e professor Edilberto José de Macedo Fonseca, “sua abordagem distanciava-se das teorias racialistas de Nina Rodrigues, aproximando-o da escola culturalista americana, tendo como um de seus maiores interlocutores justamente Melville Herskovitz” (FONSECA, 2015, p.6). Ainda de acordo com Fonseca:

Ramos, dando a devida importância e resgatando indicações que já haviam sido feitas por Silvio Romero e Nina Rodrigues, aprofunda reflexões sobre as matrizes étnicas *sudanesas* e *bantus* em suas relações com as modalidades performativas encontradas nas festas, divertimentos e celebrações populares (FONSECA, 2015, p. 6).

A partir do entrecruzamento entre psiquiatria, psicanálise, psicologia social e antropologia cultural, Arthur Ramos produziu uma vasta obra na qual investigou, sob diferentes perspectivas, a origem negra da cultura e religiosidade dos brasileiros, assim como contribuiu para a evolução do folclore como disciplina. Contudo, ainda era possível perceber na narrativa desse autor alguma influência tanto do seu mestre (Rodrigues), quanto do pensamento preconceituoso, característicos das elites intelectuais das primeiras décadas do século XX. Tal influência pode ser percebida ao observar o seguinte trecho:

Nos primeiros tempos da escravidão, a dança profana dos negros escravos era o simule perfeito do primitivo batuque africano, descrito pelos viajantes etnógrafos. De uma antiga descrição de Debret, vemos que no Rio de Janeiro, os negros dançavam em círculo, fazendo pantomimas e batendo o ritmo no que encontravam: palma das mãos, dois pequenos pedaços de ferro, fragmentos de louça etc. (RAMOS, 1935, p.108).

No trecho abaixo, Ramos descreve a partir de uma imagem de Debret, o que viria a ser chamado de samba, que naquele contexto era designado de forma genérica como “batuque”, fazendo menção a “forma primitiva de acompanhamento para a dança profana dos negros no Brasil” (RAMOS, 1935, p.108). Afinal, naquele período estava em curso o entendimento de que a população negra representava um problema ao ideal de nação (tese já defendida por Nina Rodrigues), sendo a miscigenação solução e proposta político-partidária de cunho nacionalista. Observando numa perspectiva contextual mais ampla, lembremos que estou a revisitar um período não muito distante de eventos históricos de grande impacto para o Brasil e o mundo, tais como a abolição da escravatura (ocorrida em 1888), a Proclamação da República (ocorrida em 1889) e a primeira guerra mundial (que durou de 1914 a 1918).

É nesse contexto que no âmbito das pesquisas em música se destaca a figura do Mário de Andrade e sua produção multifacetada. Abraçando a ideia de unidade nacional e identidade brasileira por meio da cultura, Andrade foi quem estabeleceu as bases para a concepção do que viria a se constituir como música popular brasileira. A partir de sua obra multifacetada e ativismo intelectual e político, este autor atuou intensamente na constituição de um ideal de cultura e identidade, que estivesse fundamentado nas heranças culturais de matrizes negra, indígena e europeia, que combinadas resultaria no modelo de nação com feições próprias e únicas.

Dentre os textos de Mario de Andrade, um dos mais influentes e impactantes para os estudos de música foi o “ensaio sobre a música brasileira”. Neste texto, cujo sua primeira publicação data de 1922, Andrade vai avaliar e tentar sugerir parâmetros para definição de uma música popular brasileira<sup>73</sup> a cujo sua fórmula combine a técnica e modelos de excelência da música artística (europeia) aliadas à autenticidade das músicas do(s) povo(s), que ele denominou música popular. Em muitas passagens no texto é possível notar a busca de Andrade, como por exemplo em: “O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional” (ANDRADE, 1922; 1972, p.18).

---

<sup>73</sup> Ressaltando que o termo “música popular” naquela época ainda se tratava de um conceito em construção, tendendo a ser compreendida mais como música folclórica, ou tradicional.



Durante a ditadura do Estado Novo<sup>74</sup> instaurada no Brasil na década de 1930 o ideal de nacionalismo cultural e identidade nacional se tornaram parte da política de Estado, e neste contexto aspectos das culturas de ascendência africana passaram a ser vistos como parte daquela identidade nacional que se buscava. Foi justo naquele período, entre 1935 e 1938, que o Mário de Andrade atuou como diretor fundador do Departamento de Cultura e recreação da prefeitura de São Paulo. Naquele contexto, marcado por turbulência social, política e centralização de poder, o Estado desenvolveu mecanismos de controle que tinham o campo cultural e da música como áreas principais para disseminação de sua ideologia nacionalista e populista. Durante este regime, expressões musicais negras como o samba e capoeira foram tornados símbolos de cultura nacional e reformatados para atender os interesses daquele projeto político. Contudo, Andrade realizou importantes projetos que não necessariamente se devotava aos interesses governamentais, tais como a criação da discoteca pública municipal e a sociedade de etnografia e folclore (este em parceria com Dina Lévi-Strauss), além dos escritos e pesquisa sobre as tradições negras e sua importância para a constituição de uma identidade cultural brasileira.

Os frutos das pesquisas de Mário de Andrade foram e ainda são referências para pesquisadores que vieram depois, em particular musicólogos e etnomusicólogos. Fonseca observa que Andrade foi o pesquisador que mais se preocupou em coletar dados de manifestações musicais para análise musicológica, que também servisse de fonte de inspiração para processos de criação musical (FONSECA, 2015, p.6). Entretanto, de acordo com Lühning, Carvalho, Diniz e Lopes (2016), “o folclore era entendido a partir de sua acepção “arqueológica”, ligada à coleta, gravação, transcrição de músicas, poesias, canções, ressaltando mais a materialidade desses aspectos do que a dinâmica musical” (LÜHNING, CARVALHO, DINIZ, LOPES, 2016, p.61). Com relação a abordagem do folclore para os estudos de música do Brasil, Lühning reflete:

Ainda há opiniões que creditam a atenção dada às tradições musicais brasileiras aos estudos do folclore, vistos como precursores ou até, como idênticos aos temas abordados pela etnomusicologia. Mas, discordo disso por uma questão simples: os folcloristas se interessavam apenas pelo assim chamado “fato folclórico”. Centro de sua atenção eram as manifestações em

---

<sup>74</sup> O Estado Novo foi a fase ditatorial da Era Vargas e iniciou-se em 1937, quando Vargas, aliado aos militares, realizou um golpe. Ele permaneceu no poder até a sua renúncia, em 1945. Disponível em: <<https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/estado-novo-1937-1945.htm>> acessado em 15 de julho de 2022.

si, com suas estruturas internas, sem se interessarem pelas interrelações destas manifestações com as pessoas e a sociedade, deixando de incluir nas análises aspectos sociais, políticos e históricos, enfim, uma discussão da função social da música e sua iminente força simbólica e política. Assim, ocorreu uma reificação de tradições culturais pelos estudos folclóricos (e, assim, do conceito da diversidade cultural brasileira), vendo-as com uma percepção bastante estática, em vez de entendê-las como criativas e dinâmicas em constante processo de transformação. O projeto Encontro de Saberes é um bom exemplo para essa nova visão (LÜHNING, 2014, p.14).

A reflexão de Lühning nos chama a atenção para uma maneira limitada dos folcloristas daquele período de compreenderem música e cultura. Tal maneira que nos remete a uma outra limitação já mencionada, o entendimento da música unicamente enquanto fenômeno em si ao invés de fruto da imaginação humana, conforme discuti na primeira seção desse capítulo em diálogo com autores e autoras (DENORA, 2004; COOK, 1998; RICE, 2014). Contudo, os estudos folclóricos podem ser considerados os percussores da etnomusicologia no Brasil.

Ainda naquele período (década de 1930), os estudos afro-brasileiros também se constituíram em amplo campo de estudos e pesquisa, principalmente a partir da realização do 1º Congresso Afro-brasileiro, realizado em 1934 na cidade do Recife e organizado pelo sociólogo Gilberto Freyre com auxílio do seu primo Ulysses Pernambuco. Este congresso tinha como objetivo problematizar o conceito de raça e buscava uma valorização das pessoas negras e mestiças na sociedade brasileira. Esse evento contou com a participação de artistas e intelectuais renomados no país, como Cícero Dias, Noemia Di Cavalcante, Ernani Braga, José Lins do Rego, Mario de Andrade e Jorge Amado, Câmara Cascudo, dos antropólogos Roquette-Pinto e Melville J. Herskovits, Arthur Ramos, Edson Carneiro, além da presença de ialorixás e babalorixás, e da rainha de maracatu Albertina Fleury (SKOLAUDE, 2014). Uma curiosidade de grande relevância neste evento foi a presença dos representantes dos mestres conhecedores das culturas afro-brasileira para um evento de forte caráter científico, o que podemos interpretar como um gesto de reconhecimento daqueles saberes.

Em 1937 foi realizado o 2º Congresso afro-brasileiro em Salvador, Bahia. Organizado pelo escritor e pesquisador Edson Carneiro, teve como inovação a ida dos congressistas a vários locais como terreiros e rodas de capoeira, assistindo a festas e apresentações in loco ((LÜHNING, 1997, p.60). Em decorrência das atividades desses congressos foram produzidos dois anais: Estudos Afro-Brasileiros, em 1935 pela editora Ariel, e Novos Estudos Afro-Brasileiros, em 1937 pela editora civilização brasileira. Dentre as discussões e propostas no

primeiro congresso, foi proposto a fundação de um instituto Afro-Brasileiro no Rio de Janeiro. Após os 1º e 2º congressos, uma 3º e 4ª edições só voltaram a ser realizados em 1982 e 1991 respectivamente, quando as discussões e debates se realizavam num contexto sociocultural, econômico e político totalmente diferente dos tempos de outrora.

Portanto, embora como não se tenha como provar, estima-se que o termo “afro-brasileiro” surge naquele contexto sendo utilizado para se referir às pessoas pretas no/do Brasil, sendo que naquele momento que se buscava inventar uma identidade cultural para o país, também se buscava definir como justificar a presença negra africana e afrodescendente na formação identitária de um país que ainda não conhecia a sua própria diversidade. A ideia de superioridade dos colonizadores e inferioridade dos colonizados e escravizados que vinha permanecendo nos polos de poder desde os períodos de colônia e império, e ainda servia de fundamento para as decisões e modificações na estrutura política, econômica e social do país mesmo do período da república e adiante.

Naquela década de intensas transformações políticas, econômicas e culturais, o ideal nacionalista estava em alta e guiava a formação ideológica que tendia para uma definição de identidade nacional. Naquele momento se criava a categoria “brasileiro” a qual se relacionava diretamente com a noção de mistura de raças: a branca, negra e indígena. Neste contexto, me surge dúvidas se o termo afro-brasileiro identificava ou demarcava por distinção, a partir do critério da origem e descendência. O curioso é que esta demarcação apontada através do prefixo “afro” somente era uma prática quando se tratava dos de origem ou descendência africana. Após os anos 1960 e 1970 o termo “afro-brasileiro” se distanciou semanticamente de “música negra” tanto como termo quanto expressão linguística, sendo este primeiro mais utilizado para músicas oriundas de contextos tradicionais negras em prática no Brasil. Já a expressão “música negra” passou a ser mais associada aos gêneros musicais que surgiam influenciados pela “Black Music” estadunidense como o Soul, blues e o jazz (daí o surgimento de termos como “soul brasileiro” para classificar gêneros de música brasileira).

No transcorrer do tempo foi se acentuando a criação e expansão de centros, unidades e programas de estudos e pesquisas voltadas para as questões do povo preto brasileiro. Na medida em que as universidades brasileiras foram sendo criadas, foram surgindo os institutos, centros de pesquisa, acervos, bibliotecas etc. Dentre esses é relevante destacar a fundação do centro de estudos afro orientais (CEAO) em 1959 enquanto órgão suplementar da faculdade

de Filosofia e ciências humanas da universidade federal da Bahia (UFBA), constituindo um importante polo de produção de conhecimentos e articulação entre os estudos e os pensadores africanos, brasileiros e de outras regiões. Como o CEAO, foram surgindo órgãos institucionais e grupos de pesquisa em todas as regiões do país, o que ampliou progressivamente o acesso de parte das populações negras nesses espaços, e conseqüentemente a quantidade de trabalhos que têm nas ciências humanas seu maior campo de produção. Tal fato vai refletir nas perspectivas, teorias e conceitos sob os quais são abordados esses trabalhos que abrangem cultura, música, dança, economia, política, dentre outros temas lançando luz às questões negras no Brasil e na diáspora. Assim, as musicalidades negras passaram a servir como objeto de pesquisa nas ciências humanas, propiciando que cientistas não músicos produzissem trabalhos sob diferentes perspectivas.

Neste sentido, é importante mencionar que o progresso dos estudos no Brasil ocorreu/ocorre concomitantemente e em colaboração com os estudos afro-latino-americanos. Ao realizar uma revisão da literatura afro-latino-americana, o etnomusicólogo Robin D. Moore (2018) analisa a trajetória das pesquisas sobre afrodescendentes desde referências de grande relevância como os trabalhos Fernando Ortiz e Mário de Andrade, até as tendências mais recentes. Moore comenta que as motivações para as pesquisas acompanhavam os paradigmas de cada período, como por exemplo nas primeiras décadas do século XX quando alguns acreditavam que “a música tradicional não europeia estaria em declínio devido ao contato com formas de música “superiores” ocidentais e as coletavam, principalmente, para fins de documentação histórica (MIÑANA BLASCO, 2016, p. 94, apud MOORE, 2018, p. 475). Já sobre a década de 1940, ele comenta que “o crescimento do rádio e o lugar de destaque que as novas formas de música operária negra e urbana alcançaram nos repertórios que estavam sendo comercializados e divulgados internacionalmente” era o que mais atraía os acadêmicos (MOORE. 2018, p. 476). Este autor também destaca a relevância da fundação da a filial latino-americana da International Association for the Study of Popular Music (IASPM), fundada em 1997, e da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), fundada em 2001, que representou outros lócus do estudo musical afro-latino-americano, acompanhando a ascensão do Brasil como potência econômica global” (MOORE, 2018, p. 485).

Nesse panorama marcado por processos de trânsitos epistêmicos transatlânticos e globais, surgiu o campo da etnomusicologia no Brasil tendo dois fatores como característica

anteriores a destacar: 1) o protagonismo de Mário de Andrade e suas pesquisas com ênfase na música e dança dos diversos povos de diferentes regiões do país; 2) a presença e realização de pesquisa de pioneiros da etnomusicologia mundial tais como Anthony Seeger, Gerhard Kubik e Gerard Béhague<sup>75</sup> cujo seus trabalhos tiveram como foco aspectos da cultura e música de povos nativos brasileiros e afrodescendentes. Entretanto, a etnomusicologia só veio se institucionalizar enquanto disciplina alguns anos depois conforme aponta Lühning:

A etnomusicologia instalou-se como área disciplinar no Brasil primeiro em nível de pós-graduação, em 1990 na UFBA, embora nos anos 80 já tenha ocorrido a formação de vários dos profissionais hoje atuantes ainda fora do Brasil, devido à ausência de um curso de formação específica (LÜHNING, 2014, p.13).

Complementando Lühning, Sandroni ao traça uma genealogia da disciplina no Brasil a partir da constituição de um corpo de doutores:

“O primeiro brasileiro a concluir um doutorado em etnomusicologia (na Ucla, em 1981) foi Manuel Veiga, professor da Escola de Música da UFBA” [...]No ano seguinte, Kilza Setti defendeu na USP seu doutorado em ciências sociais sobre a música dos caiçaras paulistas [...]Em 1984, José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segato defenderam simultaneamente seus respectivos doutorados sobre o xangô de Recife [...]No final dos anos 1980, três novos doutorados foram concluídos em etnomusicologia envolvendo o Brasil, todos na Alemanha: os de Marcos Branda Lacerda (1988), Ângela Lühning e Tiago de Oliveira Pinto (1989). Lacerda trabalhou sobre música dos fons, na África Ocidental, enquanto Lühning e Pinto, sobre música tradicional baiana (candomblé ketu, a primeira, e o segundo, sobre o complexo musical do Recôncavo Baiano, incluindo samba de roda, capoeira e candomblé) (SANDRONI, 2008, p. 66-67).

Portanto, a partir desse primeiro time de doutores e suas pesquisas, perspectivas e ações, a etnomusicologia foi se expandindo pelo país e formando novas gerações de etnomusicólogos/etnomusicólogas de modo que, temas ligados a música de matrizes africanas e afrodiaspóricas passaram a compor cada vez mais as pesquisas abordando músicas do candomblé (LÜHNING, 1990; CHADA, 2006; CARDOSO, 2006; PASSOS, 2017), samba de roda (DÖRING 2002), capoeira (CANDUSSO, 2009; GALLO 2018), e carnaval (SILVA, 2022). Embora hoje podemos observar pesquisadores pertencente dos contextos culturais tradicionais

---

<sup>75</sup> No período de 1971-82 Anthony Seeger, neto de um dos pioneiros da Etnomusicologia mundial Charles Seeger, viveu no Brasil, realizando suas pesquisas de doutorado em meio aos índios Suiás no Mato Grosso e logo após lecionando no Museu Nacional no Rio de Janeiro. Gerhard Kubik, que, em meados dos anos 1970, pela primeira vez apontou para as origens conceituais e sonoras do samba e de outras manifestações afro-brasileiras” (RAUTMANN, 2015, p.627-628)

(como pertencentes de grupos ameríndios, comunidades quilombolas etc.) e grupos entendidos como “minoritários”, o debate acerca da representatividade tem estado na pauta do momento, uma vez que mesmo diante de tantos avanços graduais, ainda observamos um efetivo de discentes e docentes negros bem baixo nas instituições de nível superior e programas de pós-graduação.

Neste sentido, a fala da etnomusicóloga e professora Eurides Santos quando, ao comentar sobre a relação entre questões étnico-raciais e necessidade da inclusão de pessoas negras nos programas de música, ela observa que “a etnomusicologia construiu boa parte de sua produção intelectual sobre as práticas musicais das comunidades negras” (SANTOS, 2020), e cita como exemplo a obra “How Musical is Man” do etnomusicólogo John Blacking e “Música e sentimento” do autor Steve Feld. E ela complementa:

Esses trabalhos fundamentaram teorias e métodos paradigmáticos e consagrados que tem sido utilizado pela etnomusicologia desde a segunda metade do século passado. No entanto, reconhecemos que a representatividade das pessoas musicistas negras dessas comunidades pesquisadas têm sido praticamente nulas no âmbito da pesquisa acadêmica Ocidental (SANTOS, 2020).

Santos reivindica uma maior representação de pessoas negras que vá além da condição de sujeito da pesquisa. Assim como os dois autores mencionados por Santos, muitos autores da etnomusicologia, sobretudo os europeus e norte-americanos tiveram uma formação musical inicialmente eurocentrada, e foram através das vivências em trabalhos de campo<sup>76</sup>, em grande parte fora do seu contexto nativo, que lhes trouxeram uma compreensão mais ampla da música como cultura e vida social. Mesmo que hoje em dia exista uma infinidade de trabalhos de autores africanos e afrodiaspóricos, esses trabalhos estão escritos em línguas estrangeiras, o que acaba inviabilizando o acesso a esses conteúdos de maneira mais abrangente<sup>77</sup>. Logo, o posicionamento de Santos converge com algumas perspectivas elencadas nesta revisão e revelam que construções e discursos de outrora permanecem em processos em direção a superação atualmente.

Em suma, observando com as lentes de hoje os pontos diferentes dessa nossa trajetória histórica e cultural, podemos deferir que as transformações ocasionadas pelos grandes eventos

---

<sup>76</sup> Falar da influência de Boas e a noção de antropologia Cultural.

<sup>77</sup> Essa é uma questão que venho buscando contribuir ao trazer para a tese trechos, referências e citações traduzidas da língua inglesa.

históricos e mudanças de paradigma, representaram a emancipação o surgimento e ampliação de campos científicos diversos. Entretanto, as mudanças ligadas as questões étnico-raciais encontram certas barreiras ideológicas que, de um lado se refletem na permanência de preconceitos e discriminações, e por outro se revelam na morosidade com que os processos de mudança já em curso nos remetem novamente às limitações do passado impostas as populações negras<sup>78</sup>. Dessa maneira, tais atrasos explicam em parte a lenta abrangência dos estudos das musicalidades negras nos currículos e pesquisas no âmbito institucional do ensino de música no Brasil, o que se constitui em um processo ainda em curso e uma batalha a ser vencida.

A relação semântico-sensorial que intercala a percepção visual e auditiva ao se relacionar sons, símbolos e signos, o que aliás levou muitos autores etnomusicólogos a buscar aporte teórico na semiótica e estudos linguísticos, remete tanto à busca das primeiras gerações de musicólogos comparativo sobre o que denominavam “Música natural” e “Música artificial”, quanto a buscas das pesquisas mais recentes que se utilizam de teorias mais atuais, porém sem atualizar suas terminologias e conceitos. Tais anacronismos exigem uma revisão, seguida da reconstrução e/ou releitura de conceitos e discursos que melhor atendam ao ideal de equidade nas sociedades, que se estenda aos campos cultural e musical.

Fechando esta seção, a meta foi através de uma breve revisão da trajetória dos estudos sobre música no Brasil passando por visões dos estudos folclóricos, afro-brasileiros e (etno) musicológicos, elencando alguns apontamentos que delinearam uma trajetória progressiva na linha do tempo cujo conceitos, perspectivas, teorias e práticas acompanharam, em certa medida, as mudanças de cada período e suas demandas e paradigmas.

Partindo do pressuposto que os entendimentos sobre música partem de perspectivas distintas, ora a partir de interpretações (ou entendimento literal) de narrativas históricas e seus processos de transformação e permanências ideológicas que fundamentam conceitos e teorias, ora fundamentadas nos discursos sobre música e suas diferentes perspectivas. Tais apontamentos indicam pistas para um mapeamento dos entendimentos de músicas e suas classificações a partir de perspectivas étnico-raciais buscando refletir as influências da ideia de raça e concepções racistas na constituição desses entendimentos de música e seus desdobramentos na organização das músicas na cultura cujo seu histórico e concepções se

---

<sup>78</sup> Me refiro aqui a necessidade de ter se criado uma política de cota, por exemplo, uma vez que a própria sociedade através dos seus mecanismos de controle do poder não foi capaz de solucionar tal

constituíram ora desprezando, ora se apropriando de signos musicais do imenso universo cultural musical negro. A seguir, elenco alguns fundamentos teóricos e conceituais para auxiliar na compreensão das músicas racializadas e seus desdobramentos, tanto em perspectivas acústicas quanto socioantropológicas e estéticas.

## 2.5 Fundamentos teórico e conceituais para a compreensão das músicas negras

Assumindo que genealogias e mapeamentos históricos e conceituais não alcançam tão amplamente a dimensão sonora e musical pautados nas práticas e fazeres criativos concernentes as concepções que entendem a música enquanto fenômeno, elenquei alguns fundamentos teóricos para auxiliar na compreensão e análise, de maneira que possibilitem apontar características sonoras, estéticas, poéticas e gestuais próprias e comuns das músicas negras. Dito isto, eu reitero a minha hipótese de que existe sim elementos e características próprias das musicalidades identificadas como negras e essas possuem particularidades através de elementos que são comuns a uma maioria dessas expressões musicais negras. Como parâmetros ou critérios para avaliar o que pode ser particular ou comum elenquei os seguintes fundamentos teóricos a ser descrito com mais detalhes mais a seguir: Artes musicais africanas, códigos culturais, ritmicidade, percussividade, swing e groove. Além desses, adicionei uma breve explicação acerca de conceitos básicos da semiótica.

### 2.5.1 Artes musicais africanas

Pensamentos e conceitos na perspectiva da musicologia africana constituem-se como importantes referências teórico-conceitual afrocentradas para entender as musicalidades negras. Dentre as concepções e autores desse campo, me concentro aqui nos conceitos relacionado à música ancestral africana (*Indigeneous African Music*) e mais especificamente nos estudos do professor e músico compositor nigeriano Meki Nzewi, por entender que seus trabalhos dialogam de maneira próxima com o presente estudo.

Nzewi explica o conceito de **artes musicais**<sup>79</sup> (Musical Arts) da seguinte maneira: “O termo: artes musicais é uma síntese de: música como dança auditiva; dança como música visual; e drama como uma narrativa iconográfica realizada musicalmente e coreograficamente,

---

<sup>79</sup> Daqui em diante utilizarei o termo “artes musicais (africanas)” ao invés de “música negra”.



comumente integrada na África<sup>80</sup> (NZEWI, 2020, p. 2). Em outras palavras, na perspectiva africana a música é entendida como uma arte que integra dança, performance, narrativa sonora e corporal, numa sinergia som/corpo/movimento/sentido. Segundo Nzewi (2020, p. 3), “essas expressões combinadas fornecem uma produção e apresentação artística holística”, e essa é uma das características das artes musicais africanas. Com relação a essência e relevância das artes musicais, Nzewi afirma que a “criação musical indígena africana é cognitivamente analisada e apreciada em termos de fazer sentido musical e ter significado musical<sup>81</sup>” (NZEWI, 2020, p. 2). Esses dois conceitos seguem uma lógica atrelada a outros dois conceitos: evento musical e prática musical criativa. Segundo ele, produzir sentido musical ocorre quando:

[...] os códigos composicionais do som da música estão de acordo com as preferências e referências sonoras de uma cultura. Existem configurações sonoras padrão, em termos de elementos musicais e como eles são estruturalmente ramificados, que categorizam os idiomas sonoros musicais normativos característicos de uma determinada área cultural ou grupo. As qualidades sonoras (ambientação, timbre e padrões estranhos às preferências sonoras culturais de uma sociedade) podem não fazer sentido como sons musicais para membros da cultura, a não ser após um processo de reorientação gerado por uma visão de mundo expandida sobre música (Ibid., p. 2).

Conforme este autor, para fazer sentido musical, deve ser considerada a perspectiva cultural do grupo em questão, ou seja, deve ser considerada a perspectiva endógena em sua ampla dimensão, criativa e subjetiva de determinado grupo. Portanto, a ideia de sentido musical está relacionada com o conceito de prática musical criativa, na qual não prioriza motivações extramusicais. Já sobre ter significado musical o autor afirma:

Significado Musical pode ser discutido como o significado de uma construção musical não apenas em seus próprios termos como um fato sonoro culturalmente válido (sentido musical), mas igualmente em termos de como ele comunica e realiza sentimentos e objetivos extramusicais. [...] A essência de uma apresentação musical é a capacidade de seus construtos estruturais gerais de motivar, ativar, realizar e, assim, cumprir as intenções culturais planejadas (integridade da utilidade) para uma peça. (Ibid., p. 3).

Diante dos conceitos propagados no Ocidente que descreviam a África “como um celeiro de ignorância e um 'continente escuro' que estava privado de sua própria história, cultura e

---

<sup>80</sup> “The term: musical arts is a synthesis of: music as auditory dance; dance as visual music; and drama as an iconographic narrative performed musically and choreographically, commonly integrated in Africa”.

<sup>81</sup> “indigenous African music creation is cognitively analyzed and appreciated in terms of making musical sense and having musical significance”.

memórias autodefinidas<sup>82</sup> (ACHEBE, 1988 apud EJIKE, 2020, p. 20), além dos muitos discursos utilizados para justificar o processo colonialista e imperialista europeu no continente africano, os cientistas, intelectuais e pensadores africanos voltaram-se para os conhecimentos de seus ancestrais como referência enquanto ação contra hegemônica. Fundamentados nesse corpo de conhecimentos historicamente constituído, os conhecimentos ancestrais são descritos pelo filósofo Cyril Emeka Ejike como:

[...] um mundo vivido que constitui as experiências, percepções e raciocínios dos africanos que incorporam seus modos de saber que os permitem construir suas casas em um estilo local e para sua existência e sustento contínuos<sup>83</sup> (AKENA, 2012 apud EJIKE, 2020, p. 22-23).

Conforme afirma Nzewi “a ancestralidade do conhecimento ancestral africano concebeu as artes musicais para codificar e executar a visão de mundo, a filosofia de vida e os sistemas político-sociais dos povos africanos” (NZEWI, 2007, p. 28). Ele ainda complementa, “A lógica das artes musicais africanas ancestrais<sup>84</sup> é a gestão sistemática dos recursos naturais e imaginação metafísica para codificar a sociedade e transacionar relações, saúde, costumes e uma política ordenada” (Ibid., p. 9). Portanto, as artes musicais podem ser compreendidas como a força espiritual que impulsiona as interações humanas com sensibilidade sublime, e filosoficamente “conduz à vida e ação humanas psicologicamente seguras, e inculcadas por meio dos modos discursivos de provérbio, aforismo e metáfora” (Ibid., p. 28). Ancorado no sistema ancestral africano de conhecimento, Nzewi elaborou a série de *Estudos contemporâneos das artes musicais africanas*, uma obra pedagógico-filosófica afro-referenciada, cujos conteúdos são aplicados nos currículos escolares africanos em vários países do continente nas últimas décadas, difundindo e reinserindo esses conhecimentos às gerações contemporâneas.

### 2.5.2 Códigos culturais

Nesta parte do texto o objetivo é apresentar o conceito de códigos culturais cunhado pelo músico e pesquisador estadunidense William Banfield e apresentado em seu livro *Cultural Codes: making of a black music philosophy* (2010). Como os códigos culturais da *black music*

---

<sup>82</sup> [...] “as a hotbed of ignorance and a 'dark continent' that was deprived of its own history, culture and self-defining memories”.

<sup>83</sup> [...] “a lived world constituting Africans' experiences, insights, and reasoning which embody their ways of knowing that enable them to make their homes in a local style and for their continual existence and sustenance”.

<sup>84</sup> Nzewi utiliza originalmente a palavra “indigenous”

são refletidos com foco mais voltado para a história, educação e o trabalho criativo dos músicos do seu país, considere relevante apresentar também conceitos do Stuart Hall sobre cultura e representação como forma de complementar e generalizar a fundamentação.

Ao refletir acerca tradições da cultura da música negra e como estas se relacionam com o que a música expressa e sua importância: a elaboração de uma filosofia da música negra, Banfield elaborou o conceito de códigos culturais. Dito de outra maneira, este autor assume que é através da compreensão da constituição das tradições da cultura da música negra que torna possível apreender uma filosofia da cultura negra. Ele acredita que o exame do modo como a música é feita, moldada e funciona, revelará os aspectos dessa filosofia que, em suas palavras, “informará a escuta interpretativa, a crítica cultural, o ensino, as pesquisas, estudos e, mais importante ainda, como entendemos estes códigos culturais” (BANFIELD. 2010, p. 4). Segundo Banfield:

Os "Códigos Culturais" são definidos aqui como conjuntos de princípios, representações, práticas e convenções entendidas como sendo abraçadas por uma comunidade artística. São inscrições culturais, ideológicas de significados concebidos, criados e construídos, e depois projetados por performances que sugerem que certas formas de ser, pensar, olhar e estilizar são normativas, preferíveis e validadas. São reflexos de ideias, e projetam imagens e imaginações poderosas que são sustentadoras e impressionáveis (BANFIELD. 2010, p. 9).

Ele sustenta que “os músicos desenvolveram conscientemente técnicas e convenções de performance para atualizar o som desta forma, e ela foi codificada culturalmente<sup>85</sup>” (BANFIELD. 2010, p.7), ou seja, no processo do fazer e construção dessas práticas, gestos, poética, simbolismos e significados. Ele explica que ao assumir a música enquanto uma atividade criativa, ele compreende estar tratando da arte musical e tua capacidade de construir significados e visões de mundo pautado nas especificidades humanas. Logo, ele parte da premissa de que as artes são um fruto da contemplação filosófica e, portanto, “uma filosofia da arte nos ajuda a perceber e compreender as experiências de expressão criativa humana<sup>86</sup>” (BANFIELD, 2010, p.6). Partindo dessas bases, Banfield fórmula que:

A cultura da música negra é uma forma de arte de ideias e ideais que são espirituais, culturais, intelectuais e estéticos. É também uma forma de linguagem humana sociopolítica. Esta música exemplifica o ser humano,

---

<sup>85</sup> “Musicians consciously developed performance techniques and conventions to actualize the sound of this form, and it was culturally coded.”

<sup>86</sup> “a philosophy of art helps us realize and understand experiences of human creative expression.”

criativo e mergulhado nos múltiplos significados da liberdade (BANFIELD, 2010, p.7).

Ampliando o diálogo, o sociólogo dos estudos culturais Stuart Hall observou que, embora veja como bem complexa a tarefa de definir cultura, nos últimos anos a palavra passou a ser utilizada para se referir a “tudo o que seja característico sobre o “modo de vida” de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social<sup>87</sup>”, mas a palavra também passou ser utilizada para descrever os “valores compartilhados” de um grupo ou de uma sociedade (HALL, 2013, p.19). Portanto, a cultura diz respeito à “produção e ao intercâmbio de sentidos o compartilhamento de significados entre os membros de um grupo ou sociedade” (Ibid.), o que vai de encontro com a visão de Banfield de entender cultura e as nuances de construção e compartilhamento dos seus códigos e significados. Neste sentido, Hall postula que:

Membros da mesma cultura compartilham conjuntos de conceitos, imagens e ideias que lhes permitem sentir, refletir e, portanto, interpretar o mundo de forma semelhante. Eles devem compartilhar, em um sentido mais geral, os mesmos “códigos culturais”, deste modo, pensar e sentir são em si mesmos “sistemas de representação”, nos quais nossos conceitos, imagens e emoções “dão sentido a” ou representam — em nossa vida mental — objetos que estão, ou podem estar, “lá fora” no mundo (HALL, 2013, p. 20).

A perspectiva de Hall alicerça a formulação de Banfield que afirma que as artes musicais negras em sua trajetória histórica e sociopolítica partilhou modos de ser, ideias e visões de mundo representadas em imagens, danças, sons, gestos e poéticas que constituíram estéticas para as culturas negras (sobretudo no norte global). A formulação de Banfield vai ao encontro da concepção apresentada por Nzewi quando ele sustenta que as artes são um fruto da contemplação filosófica, logo “uma filosofia da arte nos ajuda a perceber e compreender as experiências de expressão criativa humana” (BANFIELD, 2010, p. 4). Essa convergência de concepções fica explícita quando Banfield afirma que:

Devido a suas raízes culturais da África Ocidental, impregnadas de função, significado, espiritualidade, artesanato e execução hábil, a música raramente opera de maneiras fora de todos esses significados - mesmo que os criadores, participantes, consumidores, sistema educacional e aparato cultural da indústria fonográfica não o percebam. Estas tradições são um grande exemplo do que significa cantar uma canção que muda a maneira como as pessoas vivem no mundo (BANFIELD, 2010, p. 9).

---

<sup>87</sup> Que Segundo Hall, foi a que veio a ser conhecida como a definição “antropológica” (HALL, 2013, p.19).

Este autor reitera que os ritmos, formações de escala, fluidez da linguagem, dinamismo rítmico, movimento e a filosofia do significado das expressões musicais vêm de visões de mundo africanas. Quando essas visões transportadas para as Américas servem de matrizes para a constituição e desenvolvimento dos códigos culturais negros.

Contudo, diferente de Nzewi, o foco de Banfield vai em direção a uma filosofia que sustente a importância das artes musicais e culturais negras diante da ameaça do ‘mostro cultural’ que, segundo ele, mercantiliza a música popular negra ofuscando seus valores artísticos, históricos e culturais:

Música se tornou um "negócio tão grande", inextricavelmente ligado às indústrias do entretenimento e da mídia. Isto impulsiona e dissuade as mudanças culturais e as mentalidades das minas que agora são definidas exclusivamente pelo lucro comercial (BANFIELD, 2010, p. 6).

Em suma, Banfield define os códigos culturais enquanto elementos constituintes fundamentais da estética das artes musicais negras, que no caso da trajetória histórica negra estadunidense se constituem a partir dos códigos compartilhados e difundidos não só no âmbito estadunidense, mas em todo o Atlântico negro. Banfield argumenta que os principais motores que devem impulsionar uma filosofia da música negra são:

- a) A história social, cultural, estética e de performance da música.
- f) A arte única e os movimentos musicais.
- g) Os temas sociais: liberdade, igualdade, identidade, encontrar "voz", empoderamento e preservação cultural.
- h) A construção da imagem cultural, rituais culturais e a disseminação pública das expressões da cultura negra.

Dentre os princípios africanos que Banfield considerou como raízes dos códigos culturais da música negra enraizadas nas noções de modernidade afrodiáspóricas, ele elencou:

- (1) a ideia de que os músicos compartilham “uma mensagem importante de uma comunidade”;
- (2) a ideia de que fazer música é um encontro espiritual;
- (3) a ideia de que a música, a performance e a apresentação de um músico, embora reflitam a compreensão de mundo de um indivíduo, também são universais;
- (4) a ideia de que a música tem que estar “no tempo, no bolso ou no ritmo (BANFIELD, 2010, p. 14).

Para este autor “a música negra é um exemplo de uma incrível busca do espírito humano<sup>88</sup>” (BANFIELD, 2010, p. 8), capaz de influenciar pessoas na busca por liberdades. Logo, fazer groove, swing e funk, significa ser capaz de viver de pé e livre. Portanto, o conceito de códigos culturais enquanto códigos sonoros, simbólicos e estéticos compartilhados - tanto numa dimensão macro (ideias que permeiam sobre toda a diáspora negra e seus fluxos e refluxos), quanto na dimensão micro, ou seja, nos contextos locais e suas singularidades - pode operar como modelo para os diversos contextos culturais afrodiáspóricos do atlântico negro.

### 2.5.3 Ritmo, ritmicidade e meloritmo

De uma maneira geral sabe-se que o termo ritmo, dentro da concepção Ocidental, se refere a uma das propriedades da música (assim como a melodia e harmonia), embora em muitas culturas a música enquanto resultado da atividade humana não seja compreendida de maneira compartimentada. Já a ritmicidade é um termo/conceito utilizado por Juan Diego Diaz (2021) para se referir a uma ideia essencializada de ritmo. O meloritmo é um termo cunhado pelo professor e músico Meki Nzewi para informar que tambores também produzem melodia e não somente ritmo. Nesta seção elenco informações e princípios acerca dos mencionados termos visando fornecer subsídios para reflexões e possíveis revisões conceituais.

A palavra ritmo, que no Brasil é usada em alguns casos fazendo menção a gêneros musicais (por exemplo: aquela música no ritmo rock), o que denota que gêneros musicais são identificados através do ritmo ou dança. Em outros casos também pode denotar regularidade ou duração de determinada atividade (musical ou não). Neste sentido, o etnomusicólogo Jeff Todd Titon ao abordar a ideia de ritmo reflete que “na linguagem comum, dizemos ritmo quando nos referimos à recorrência padronizada de eventos, como em “o ritmo das estações” ou “o ritmo das gotas de chuva” (TITON, 2009, p. 8). Este autor avaliou que “na música, ouvimos ritmo quando ouvimos uma relação temporal entre os sons” (ibid.). Na mesma direção de Titon, no *Dictionary of Music* o verbete ritmo é definido como:

O movimento dos tons musicais em relação ao tempo, ou seja, a rapidez com que se movem (andamento) e os padrões das notas longas e curtas, bem como dos acentos. O conceito de ritmo, portanto, compreende medida (os padrões de valores de tempo), batida (acentos) e TEMPO/andamento (taxa de velocidade). Algumas autoridades sustentam que o ritmo envolve todos os

---

<sup>88</sup> Black music exemplifies an incredible quest of the human spirit.

movimentos musicais, incluindo o movimento melódico (o movimento de uma melodia para cima ou para baixo no tom). Outros incluem também o ritmo harmônico, isto é, o padrão de harmonias (acordes). A maioria, contudo, define o ritmo puramente como uma questão de notas no tempo, independentemente da altura, e considera a música composta de três elementos básicos: melodia, ritmo e harmonia<sup>89</sup>. (AMMER, 1992, 2004, p. 338).

Esta autora chama a atenção para o fato de que, embora a maioria dos autores defina o ritmo puramente como uma questão de notas no tempo, independentemente da altura, na prática estes elementos não podem ser realmente separados, uma vez que cada um influencia o outro” (ibid.). A definição do *Oxford Dictionary of Music* também relaciona a ideia de ritmo com o movimento dos sons, medidas, acentos e velocidades,

O ritmo (no sentido pleno da palavra) cobre tudo o que pertence ao aspecto temporal da música tão distinto do aspecto do tom, ou seja, inclui os efeitos de batidas, acentos, compassos, agrupamento de notas em compassos, agrupamento de compassos em compassos, agrupamento de compassos em frases etc. Quando todos esses fatores são criteriosamente tratados pelo intérprete (com a devida regularidade, mas com propósito artístico - um efeito do movimento para a frente - e não a mera precisão de uma máquina), sentimos e dizemos que o intérprete possui “um senso de ritmo”. Pode haver ritmo “livre” ou “estrito”<sup>90</sup> (KENNEDY, 2000, p. 1792).

Na complementação da definição de ritmo, Kennedy coloca que na trajetória teórica Ocidental do estudo de música, ou seja, numa perspectiva histórica, “assim como a concepção tradicional de tonalidade se dissolveu no início do século XX, a organização do ritmo tornou-se mais elaborada, irregular e surpreendente” (KENNEDY, 2000, p. 1792). Ele ainda observa que esta nova organização do ritmo pode ser dividida em duas categorias: (1) Métrica, com grupos irregulares de unidades curtas, (2) Não métrica, onde não há unidade de medida

---

<sup>89</sup> “The movement of musical tones in relation to time, that is, how quickly they move (tempo) and the patterns of long and short notes, as well as accents. The concept of rhythm, therefore, comprises measure (the patterns of time values), beat (accents) and TEMPO/tempo (speed rate). Some authorities hold that rhythm involves all musical movements, including melodic movement (the movement of a melody up or down in pitch). Others also include harmonic rhythm, that is, the pattern of harmonies (chords). Most, however, define rhythm purely as a matter of notes in time, regardless of pitch, and consider music to be composed of three basic elements: melody, rhythm, and harmony”.

<sup>90</sup> “Rhythm (in the full sense of the word) covers everything that belongs to the temporal aspect of music as distinct from the tone aspect, that is, it includes the effects of beats, accents, measures, grouping of notes into measures, grouping of measures into bars, grouping measures into phrases, etc. When all these factors are carefully treated by the interpreter (with due regularity, but with artistic purpose - an effect of forward movement - and not the mere precision of a machine), we feel and say that the interpreter has “a sense of rhythm”. There can be “free” or “strict” rhythm”.

perceptível e nenhum andamento “tradicional” (ibid.). Corroborando com a definição do Kennedy, o produtor musical Zorzanello estabelece que:

O termo, portanto, origina-se com uma conotação que vai além das fronteiras não apenas musicais, mas também linguísticas e gestuais, para alcançar um senso geral de medição e controle que se estende até as camadas emocionais da pessoa. O primeiro a significar inequivocamente o termo é Platão (séculos V a IV a.C.), que nas Leis (II, 664E) formula o que se tornou a mais famosa definição de ritmo no mundo ocidental: “O ritmo é a denominação da ordem do movimento”. Desde então, os conceitos de movimento (fluxo temporal, gesto, excitação emocional etc.) e ordem (periodicidade, estruturação etc.) foram repetidamente replicados na bagagem especulativa que durante vários séculos envolveu o debate teórico sobre o ritmo e proporcionou uma ampla gama de definições possíveis. O conceito platônico de movimento rítmico é amplo, abrangendo fenômenos naturais como os pássaros em voo, fisiológicos como os batimentos cardíacos, artísticos como os passos de dança<sup>91</sup> (Zorzanello, 2016, p.198).

Do ponto de vista musicológico e cognitivo, enquanto os sons são experimentados humanamente como ondas de moléculas de ar que atingem nossos tímpanos, criando vibrações dentro do corpo, o ritmo é um elemento sonoro que pode produzir efeitos físicos e psicofísicos, especialmente quando acompanha rituais religiosos (ou mesmo danças seculares), e induz um estado elevado de consciência ou um estado de transe (MUNRO, 2010, p. 4). De acordo com o pesquisador de culturas francófonas caribenhas Martin Munro:

O ritmo parece então originar-se no corpo, a partir de impulsos psicofisiológicos, do impulso para realizar movimentos contínuos e regulares, que por sua vez criam “a consciência de maior facilidade e prazer através da constante uniformidade no movimento”<sup>92</sup> (Sachs 1965, p.112 apud MUNRO, 2010, p. 5).

---

<sup>91</sup> “The term, therefore, originates with a connotation that goes beyond not only musical, but also linguistic and gestural boundaries, to achieve a general sense of measurement and control that extends to the emotional layers of the person. The first to unequivocally mean the term is Plato (5th to 4th centuries BC), who in the Laws (II, 664E) formulates what has become the most famous definition of rhythm in the Western world: “Rhythm is the denomination of the order of movement”. Since then, the concepts of movement (temporal flow, gesture, emotional excitement, etc.) and order (periodicity, structuring, etc.) have been repeatedly replicated in the speculative baggage that for several centuries has surrounded the theoretical debate on rhythm and provided a wide range of possible definitions. The Platonic concept of rhythmic movement is broad, encompassing natural phenomena such as birds in flight, physiological phenomena such as the heartbeat, and artistic phenomena such as dance steps”.

<sup>92</sup> “Rhythm then appears to originate in the body, from psychophysiological impulses, the impulse to perform continuous and regular movements, which in turn create “the awareness of greater ease and pleasure through constant uniformity in movement.”



Este autor ainda complementa que participar de canto ou dança rítmica provoca mudanças fisiológicas perceptíveis como a aceleração da pulsação e a respiração que tende a se aprofunda, ou seja, uma amalgama alterações nos sentidos podem ocorrer através dessa prática musical (MUNRO, 2010).

A ritmicidade é compreendida em língua portuguesa como a qualidade ou característica do que possui ou exerce o ritmo<sup>93</sup>. Como já mencionado em seções anteriores, é comum na literatura sobre músicas encontrar a ideia de ritmicidade associada a cultura dos africanos e afrodescendentes<sup>94</sup>. Também já foi mencionado que processos de re-semântização ocorreram ao longo da trajetória histórica afrodescendente resultando na apropriação da ideia de ritmicidade enquanto uma característica musical negra.

O etnomusicólogo Juan Diego Diaz compreende a ritmicidade como um tropo de africanidade<sup>95</sup>. Em seu livro *Africanness in Action*, Diaz investiga os processos de materialização de ideias essencializadas de africanidade no qual ele reflete em diálogos com os estudos de Melville Herskovits, Richard Waterman, Kofi Agawu, John Miller Chernoff dentre outros, que a noção de ritmicidade africana (que se estende aos afrodescendentes na diáspora) foi uma construção ideológica que dicotomizava África e Europa culturalmente. Segundo Diaz, “A ideia de uma África rítmica versus um Ocidente melódico e harmônico também está ligada a um discurso que retrata o Outro africano como um sujeito primitivo<sup>96</sup>” (DIAZ, 2021, p. 34). Portanto, segundo esse autor a ritmicidade africana: “é um essencialismo que reforça uma ideologia da diferença, que pode perpetuar relações de poder desequilibradas e exotizar africanos e membros da diáspora, mas também apoiar o empoderamento negro (ibid.).

Para os autores da musicologia africana, ritmo e ritmicidade apresentam diferentes nuances na maneira de entender e conceituá-los. Meki Nzewi em seu artigo *Melo-Rhythmic essence and hot rhythm in Nigerian folk music* (1974) avaliava que nos contextos de prática musical na África Ocidental “quase não existe nenhum tambor que assume o papel de uma função rítmica percussiva isolada no conjunto musical” (NZEWI, 1974, p.23). Já o professor Uzoma Onyeji em

---

<sup>93</sup> Definição do dicionário Michaelis online disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/RQ4OZ/ritmicidade>> Acesso em 23 de agosto 2021.

<sup>94</sup> Ver página 77.

<sup>95</sup> Segundo Diaz, seu uso de “tropo” baseia-se no conceito de temas de Michel Foucault (1972) em sua análise de discurso. Para Foucault, os temas de um discurso estão contidos tácita ou explicitamente nas expressões das pessoas e são estrategicamente utilizados para reforçar o discurso (DIAZ, 2010, p.30).

<sup>96</sup> The idea of a rhythmic Africa versus a melodic and harmonic West is also linked to a discourse that portrays the African Other as a primitive subject.

seu texto *Drummistic piano composition: An approach to the teaching of piano composition from a Nigerian cultural perspective* (2008), ao tratar do processo de criação de compositores pianistas apontou para uma concepção utilizada que se baseava na “noção do piano como instrumento de percussão é a base para a constante exploração criativa do instrumento a partir de outros conceitos criativos interligados ao “African Pianism”<sup>97</sup> (ONYEJI, 2008, p. 60).

Meloritmo (melorhythm) foi um termo criado e introduzido na musicologia africana por Meki Nzewi em 1974 com o objetivo de contrariar a visão então dominante de que o que a percussão tocava eram principalmente ritmos, e não melodias (AGAWU, 2008, p.6). Nzewi não gostava do termo percussão, assim como não apreciava quando em muitas publicações referiram-se aos tambores africanos como “percussão” e ignoravam os seus aspectos afinados ou diferenciais de altura (ibid.). Ao repensar termos sócio musicais, Nzewi assume uma postura anticolonialista e reestabelece valores filosóficos africanos, valores que, conforme mencionado no parágrafo anterior, reconhece os tambores e os conteúdos sonoros criados e tocados neles enquanto referência para a criação e prática em outros instrumentos. Logo, Nzewi reivindica a percepção melorítmica como parte do conceito de artes musicais ancestrais africanas.

Esses e muitos outros conceitos e princípios formulados e/ou preservados por autores da musicologia africana foram herdados por culturas musicais afrodiáspóricas, podendo ser observadas no jazz, nos sambas, na rumba e dentre muitos outros. Cabe também mencionar que os trabalhos de etnomusicólogos africanos foram essenciais para pavimentar o caminho da musicologia africana, permitindo que esses autores e seus trabalhos circulassem nos circuitos da etnomusicologia e musicologia internacional e contribuindo com suas perspectivas de pesquisador ‘insider’ das diversas musicalidades africanas.

Ademais, cabe recapitular que as maneiras conceituarem ritmo está igualmente presente em todos os tipos de artes plásticas, da Poesia à Música, da Dança à Escultura e Arquitetura, mas mesmo em ciências como Economia, Geologia, História, Sociologia e muitas mais. Assim, diálogos com a linguística, cognição e psicologia da música, só para mencionar alguns exemplos, são indispensáveis para o estudo e compreensão dessa dimensão temporal, corporal e ecológica que nos referimos através do vocábulo ritmo.

---

<sup>97</sup> [...] notion of the piano as a percussive instrument is the basis for constant creative exploration of the instrument from other interconnecting creative concepts to African Pianism.

### 2.5.4 Groove e Swing

As musicalidades negras e suas particularidades compartilham de algumas características que vem das raízes africanas. O intercâmbio de códigos culturais comuns fizeram com que particularidades do fazer e criar musical africano se transmutasse de diferentes formas mantendo tais características africanas. Portanto, no sentido de entender essas musicalidades afro atlânticas, é imprescindível a compreensão dessas estruturas sonoras e estéticas africanas e afrodiaspóricas. Dentre os elementos que relacionam altura, temporalidade, pulso, movimento e intrínseca relação com o corpo podemos destacar o groove e o swing.

Seguindo o etnomusicólogo Charles Keil “a palavra groove ainda não está totalmente estabelecida nos dicionários e enciclopédias do mundo [sendo encontradas] como sinônimo de “swing”, “flow”, “foco”, “grace” ou “in the pocket”<sup>98</sup> (no lugar)<sup>99</sup>” (KEIL, 2010, p. 11), e provavelmente por essa razão ainda seja pequena a quantidade de trabalhos publicados sobre esse tema/termo mesmo hoje, passados 14 anos. Este autor aponta que se passou a usar a palavra/conceito “groove” “porque é usada na linguagem comum para nomear a ampla gama de fenômenos que queremos compreender bem o suficiente para promover” (ibid.). Por achar que as palavras e termos não foram criadas ou adotadas de forma coletiva na cultura Ocidental, Keil desenvolveu o conceito de “discrepâncias participativas” para descrever “os fenômenos que fazem da música um veículo peculiarmente poderoso para a consciência e ação participativa” (KEIL, 1987, p.275), ou seja, os deslocamentos no pulso, intensidade, altura, dentre outros parâmetros que são tocados se adequando a uma performance coletiva e participativa. Como exemplo ele descreve que numa performance de jazz “são as pequenas discrepâncias na batida de um baterista de jazz, entre baixo e bateria, entre seção rítmica e solistas, que criam o “swing” e nos convidam a participar” (KEIL, 1987, p.277).

Partindo do pressuposto que o modelo Ocidental e de orientação positivista exerce grande influência no pensar científico em razão de sua trajetória histórica, não é incomum que encontremos em muitos trabalhos certa influência dessas perspectivas racionalistas. Neste sentido, ao refletir sobre groove o pesquisador Jeff Pressing estabelece que:

---

<sup>98</sup> “Uma tradução para a expressão “in the pocket” que significa quando durante uma prática musical os praticantes encontram coletivamente uma maneira de tocar no tempo do ritmo, andamento e intensidade que todos/todas conseguem sentir tal efeito, como um fenômeno de bem-estar coletivo.”

<sup>99</sup> “The word groove is not yet fully established in the world's dictionaries and encyclopedias as a synonym for “swing”, “flow”, “focus”, “grace” or “in the pocket.”

O ritmo do Atlântico Negro é fundado na ideia de groove ou sentimento, que forma uma estrutura cinética para a previsão confiável de eventos e comunicação de padrão de tempo, seu poder cimentado pela repetição e movimento engendrado. Sobrepostos a isso estão os dispositivos característicos que incluem síncope, sobreposição, deslocamento, fraseado fora do compasso, polirritmia/polímetro, hocketing, heterofonia, swing, ritmos baseados em fala e chamada e resposta<sup>100</sup> (PRESSING, 2002, p. 285).

Pressing em sua afirmação nos leva a entender que todo ritmo afrodiáspóricos é fundado na ideia de groove e associa-o aos conceitos de síncope<sup>101</sup>, deslocamento, frases musicais fora de uma unidade de medidas (numa concepção mais ocidentalizada de análise), polirritmia, dentre outros<sup>102</sup>. Logo, o que Keil compreendeu como discrepâncias em reconhecimento a impossibilidade de mensuração, Pressing pensou a ideia de groove inspirando-se em conceitos que dispensam participações.

Na perspectiva da cognição e psicologia da música, o pesquisador e pianista de jazz Vijay Iyer descreve groove como “um pulso isócrono que é estabelecido coletivamente por um composto interligado de entidades rítmicas<sup>103</sup>” (IYER, 1998, p.15). Esse autor analisa que:

O foco está menos na coerência e nas notas em si, e mais na espontaneidade e na forma como essas notas são tocadas. Groove diz respeito à animação e decoração do tempo tal como é partilhado pelos músicos e pelo público. Isto está relacionado com o papel funcional das músicas africanas e afro-americanas nas suas comunidades. Vale a pena salientar a observação comum de que tanto os povos africanos como os afro-americanos apresentam uma tendência cultural para tratar a música numa base funcional. Ou seja, a música não é tratada apenas como uma obra de arte pela arte, mas como uma atividade integrante da vida, estruturando parcialmente a realidade cotidiana<sup>104</sup> (IYER, 1998, p.15).

---

<sup>100</sup> “Black Atlantic rhythm is founded on the idea of groove or feel, which forms a kinetic framework for reliable prediction of events and time pattern communication, its power cemented by repetition and engendered movement. Overlaid on this are characteristic devices that include syncopation, overlay, displacement, off-beat phrasing, polyrhythm/polymeter, hocketing, heterophony, swing, speech-based rhythms, and call-and-response.”

<sup>101</sup> “Segundo o etomusicólogo Carlos Sandroni “a palavra ‘síncope’, em música, designa um conceito criado pelos teóricos da música erudita ocidental” (SANDRONI, 2001, p.20), o que evidencia como inadequada as sistematizações racionalizadas para pensar fenômenos musicais de matrizes africanas.”

<sup>102</sup> “Neste sentido, Iyer observou que “As discussões etnotéóricas sobre como o tempo é representado nas mentes dos músicos africanos (Merriam 1982, Stone 1985) não conseguiram apelar extensivamente aos próprios músicos africanos em busca de informação (IYER, 1998, p.52).”

<sup>103</sup> “an isochronous pulse that is established collectively by an interlocking composite of rhythmic entities.”

<sup>104</sup> “The focus is less on coherence and the notes themselves, and more on spontaneity and how those notes are played. Groove concerns the animation and decoration of time as it is shared by musicians and audience. This relates to the functional role of African and African American music in their communities. It is worthwhile to point out the common observation that both African and African American peoples exhibit a cultural tendency

Nesta explanação Iyer aponta que é na espontaneidade e na forma de tocar as notas que se atinge a sensação rítmica do groove. É importante quando ele também sinaliza que essa sensação de groove é algo comum entre povos africanos e que foi herdado pelos afrodescendentes das Américas, razão pela qual é possível ser observado em diversos gêneros musicais do Atlântico negro. Cabe mencionar que fenômeno similar ocorre em diversas expressões musicais negras brasileiras, o que nos possibilita, seguindo Iyer (1998), compreendê-las com tais características, ou seja: apresenta uma pulsação constante e virtualmente isócrona que é estabelecida coletivamente por um composto interligado de entidades rítmicas e é destinada ou derivada da dança, embora a perspectiva desse autor se assemelhe a de Pressing (positivista).

Para o professor de filosofia Tiger C. Roholt, “groove é uma sensação de um ritmo<sup>105</sup>” (2014, p.1). Esse autor descreve groove como uma sensação rítmica que parece empurrar ou puxar quem toca ou ouve. Segundo ele, “Groove não são apreensíveis através do intelecto nem através da mera audição; em vez disso, os ritmos são revelados através do nosso envolvimento corporal com a música” (ROHOLT, 2014, p.5). Como já foi colocado nas subseções anteriores, sabe-se que ritmo envolve pulso, métrica e diferenciadas nuances de ataques que geram sons e sensações, características também associadas a groove e swing. Logo, um groove também envolvem esses fenômenos caracteristicamente rítmicos e sensoriais.

O swing é um outro fenômeno rítmico que muitas vezes é tratado equivocadamente como sinônimo de groove, conforme já mencionado. Segundo Iyer, o swing,

[...] pode ser pensado como subdivisões duplas modificadas do pulso principal, ou como subdivisões triplas modificadas, ou ambas simultaneamente. Como subdivisões duplas, dividem o intervalo de um pulso em duas porções desiguais, das quais a primeira é ligeiramente mais longa<sup>106</sup> (IYER, 1998, p. 63).

Enquanto termo, swing está muito associado ao contexto da prática do jazz, assim como seus códigos e particularidades – o que significa que em outros contextos seja normal groove e swing serem abordados como sinônimos – havendo inclusive discussões e debates quanto a notação. É muito comum encontrar notações cujo trecho musical identificado como swing seja

---

to treat music on a functional basis. That is, music is not merely treated as a work of art for art's sake, but as an activity that is integral to life, partially structuring everyday reality.”

<sup>105</sup> A groove is a feel of a rhythm.

<sup>106</sup> [...] this kind of structure can be thought of as modified duple subdivisions of the main pulse, or as modified triplet subdivisions, or both concurrently

escutado, sentido e compreendido como compasso composto (12/8), e, no entanto, ele seja grafado com fórmula de compasso simples (4/4) - considerando o padrão Ocidental mais usual de grafia musical - conforme ilustra a figura:

Figura 2:3 - Exemplos de representação do swing em notação musical

The figure consists of three musical staves. The first staff, labeled 'Escrita sem swing', is in 4/4 time and shows a simple melody of quarter notes. The second staff, labeled 'Escrita mais próxima da prática', is in 12/8 time and shows a melody with a triplet of eighth notes. The third staff, labeled 'Simulação do swing', is in 4/4 time and shows a complex melody with eighth notes and triplets.

Fonte 8: elaborado pelo autor

Neste sentido, Gerhard Kubik em seu livro mais recente, *Jazz transatlantic – The African Undercurrent in twentieth-century Jazz Culture* (2017), realiza um extenso debate acerca do swing e suas contextualizações. Revisitando fontes de época ele comenta que o termo swing já fez menção ao gênero musical, inclusive substituindo o termo jazz, já que a ideia era dar um nome a um gênero musical dançante (KUBIK, 2017, p.290). Logo, naquele contexto o swing denotava “fazer dançar” ou provocar para a dança, o que indica que se tratava de uma prática musical cujo objetivo era o corpo. Kubik reflete que os protagonistas da prática criativa do jazz sempre estão buscando outras formas de “sentir as batidas” em interação com os fraseados, contudo são os críticos não-músicos que buscam definir tais fenômenos através de termos. Em suas palavras:

Alguns autores tentaram vincular o fenômeno do swing a uma determinada forma de fraseado, especialmente no uso de uma divisão tripla da métrica em esquema 4/4; em notações, isso tem sido frequentemente expresso como sequências de colcheia pontilhada mais semicolcheia (oitavos pontilhados mais décima sexta) com a semicolcheia (décima sexta) carregando um acento excêntrico. Isto pode ser bastante enganador, pois convida à acentuação errada; além disso, esses valores de notas não representam os momentos exatos do ataque. No fraseado real, os músicos podem alternar entre duas linhas de referência simultâneas, levando a uma divisão tripla e quádrupla da batida, dependendo de como colocam seus acentos. Acredito que este tipo de notação, outrora difundido na comunidade de músicos de jazz, é na verdade uma herança das primeiras décadas do século XX, quando os compositores de partituras lutavam para colocar a “síncope” do jazz no papel; assim, a transferência tornou-se uma convenção. [...] Na verdade, muito poucos autores parecem reconhecer que a batida fundamental no jazz não é o nível de referência final para um intérprete de jazz, e que o desenvolvimento

de um “sentimento pela batida” (Waterman 1952) é apenas parte da história. Pode ter sido desproporcionalmente importante para algumas bandas revivalistas de Dixieland da década de 1950 que lutavam para imitar o jazz de Nova Orleans, mas geralmente o jazz se apegava a uma estrutura de tempo mais complexa. Há um nível de referência mais profundo e sempre presente nos artistas, como uma grade infinita de menores unidades de tempo ou de ação, transportadas subliminarmente na mente e capazes de servir como um poderoso dispositivo de direção<sup>107</sup> (KUBIK, 2017, p.291-293).

A reflexões desse autor convergem com alguns objetivos e perspectivas assumidas nesta tese quando sinaliza que os entendimentos no plano discursivo muitas vezes divergem das práticas e visão dos praticantes. Ele também sinaliza que nem sempre é possível descrever por meio escrita o que é sentido (ou tocado e sentido), o que não significa que esta não exerça função importante. Se consideramos a partitura como um mapa ou roteiros de ideias, num contexto de prática musical cujo a contribuição é criativa, então essa partitura pode ser encarada apenas como um ponto de partida que propõe dados gerais<sup>108</sup>. Desse modo, o pulso, a batida, o swing e o groove operam como variáveis que interagem com as formas de organização e circularidade com o tempo musical.

### 2.5.5 A semiótica enquanto proposta teórica para os significados musicais

Partindo da afirmação do acadêmico e músico Guthrie P. Ramsey Jr: “A música tem o poder de significar” (RAMSEY, 2003), retomo o caminho dos sentidos e significados que orientaram boa parte das questões e buscas neste capítulo. Os conceitos apresentados nas seções anteriores tais como “artes musicais” e “códigos culturais” representam contextos

---

<sup>107</sup> “Some authors have tried to link the phenomenon of swing to a certain way of phrasing, especially in the use of a triple division of the meter in a 4/4 scheme; in notations this has often been expressed as sequences of dotted quaver plus semiquaver (dotted eighths plus sixteenth) with the semiquaver (sixteenth) carrying an offbeat accent. This can be quite misleading, as it invites the wrong accentuation; also, these note values do not represent the exact moments of attack. In actual phrasing, musicians may alternate between two simultaneous reference lines, leading to a triple and a quadruple division of the beat, depending on how they place their accents. I believe that this kind of notation, once widespread within the community of jazz musicians, is actually a carryover from the first decades of the twentieth century, when composers of sheet music were struggling to get jazz “syncopation” down on paper; thus, the carryover became a convention. [...]Very few authors, in fact, seem to recognize that the ground beat in jazz is not the ultimate reference level for a jazz performer, and that the development of a “feeling for the beat” (Waterman 1952) is only part of the story. It may have been disproportionately important to some revival Dixieland bands of the 1950s struggling to emulate New Orleans jazz, but generally, jazz clings to a more complex framework of timing. There is an ever-present, deeper reference level in performers, like an infinite grid of smallest time or action units, subliminally carried in the mind and capable of serving as a powerful steering device.”

<sup>108</sup> Mais adiante desenvolvo um pouco mais essa reflexão através do conceito metafórico de “rígido e o flexível” no qual discorro sobre a minha forma de compreender a flexibilidade como uma das principais características das musicalidades negras.

culturais distintos os quais serviram de campo para reflexões acerca de músicas racializadas e suas particularidades. Ao intuir que esse poder de significar constitui uma espécie de eixo que conecta os conceitos aqui mencionados, e relembrando as perspectivas fenomenológica e discursiva enquanto caminhos em direção os significados musicais – que também operam como significados sociais e políticos – optei por apresentar a teorização proposta por Thomas Turino que na sua obra *Music as social life* (2008), parte da semiótica como fundamentação suas reflexões e análises acerca dos significados musicais. Logo de início, a partir da pergunta “Por que a música importa?” , Turino discorre que:

Pessoas em sociedades ao redor do mundo usam a música para criar e expressar suas vidas emocionais interiores, para atravessar o abismo entre eles mesmos e o divino, para cortejar amantes, para celebrar casamentos, para sustentar amizades e comunidades, para inspirar movimentos políticos de massa, e para ajudar seus bebês a adormecerem. [Ao passo que] música é a base de uma enorme indústria e pode ser uma avenida para o dinheiro e a fama. É também uma constante da vida cotidiana, passando pelo consultório do dentista como papel de parede sônico (TURINO, 2008, p.1).

A resposta de Turino endossa a importância e onipresença da música não somente enquanto expressão de arte e cultura, mas também enquanto algo do cotidiano da vida de muitas pessoas. Essa resposta também corrobora com as reflexões da primeira seção desse capítulo (pg.32), no qual os sentidos e significados das músicas são pensados a luz de diferentes contextos e perspectivas. Assim, os sentidos da música refletem a visão de mundo e formas de ser e sentir das pessoas, quer seja individualmente ou coletivamente. Portanto, os códigos culturais característicos das artes musicais operam como símbolos e signos sonoros, visuais e gestuais que representam diferentes sentidos e significados. Quais seriam os parâmetros para uma sistematização e identificação desses símbolos e signos?

Na supracitada obra, Turino se fundamenta na teorização dos signos do filósofo Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) conhecida como semiótica. Segundo Peirce, “um signo pode ser qualquer coisa que é percebida por um observador que representa ou chama a atenção para outra coisa e, ao fazê-lo, cria um efeito no observador” (TURINO, 2008, p. 5), e o efeito gerado pelo signo na percepção do preceptor podem variar de um sentimento a uma reação física ou pensamento. Turino avalia que as palavras são signos na linguagem, contudo, Peirce se aprofundou um pouco mais ao analisar a natureza dos signos não linguísticos e seus efeitos ao identificar três maneiras pelas quais as pessoas conectam um signo ao objeto que ele representa: ícone, índice e símbolos.



Ícone é um signo visual (ou mental/virtual) que representa outro objeto por semelhança, ou nas palavras de Peirce: “o agrupamento de fenômenos por causa de algum tipo de semelhança” (TURINO, 2008, p. 6). Assim, um signo icônico pode ser compreendido como o processo de associação (ou memorização) entre esse signo e um objeto ou coisa correspondente. Um exemplo é quando vemos a imagem que apresenta semelhança a um cachorro e imediatamente associamos ao animal compreendendo que aquele signo icônico. Um outro exemplo é quando no contexto musical, o signo icônico correspondente a guitarra elétrica muitas vezes é associada semanticamente ao rock e um conjunto de outros signos que caracterizam esse gênero musical. O índice é quando um signo é conectado ao objeto que ele representa levando a um entendimento a partir dessa junção. Desse modo, compreendemos o significado através da associação signo+objeto, por exemplo, como raios e trovões são indícios de uma tempestade (através do ícone e do fenômeno deduzimos esse outro fenômeno da tempestade), ou o som da marcha nupcial é indício de cerimônia de casamento (embora nem todo casamento ocorra a marcha nupcial). Símbolo é quando os signos são ligados aos objetos através de definição linguística. Segundo Peirce, “Para funcionar para a comunicação, os símbolos requerem não só uma definição linguística específica, mas também um acordo social” (TURINO, 2008, p. 10).

Portanto, a partir da teorização semiótica de Peirce apresentada por Turino, podemos refletir alguns processos conceituais discutidos ao longo de todo este capítulo. Podemos pensar que um signo icônico associado a ideia de uma pessoa negra acorrentada perpassa por um processo de definição linguística e um acordo social mediado por relações de poder. Logo, o campo dos signos e símbolos constituem campos de batalhas em torno dos sentidos e significados. A noção ontológica que temos do mundo, coisas e fenômenos perpassam por processos abstratos de construção e/ou interpretação acerca de tudo que acontece ao nosso redor. Consequentemente, compreendemos os signos sonoros e construímos significados musicais mediados por parâmetros semióticos, linguísticos e culturais.

O capítulo a seguir aborda as músicas negras de Salvador abrangendo aspectos constitutivo da sua formação histórica e cultural e apresentando suas formas de música que, no meu modo de entender, são atravessadas pelos conceitos e fundamentações teóricas elencados nesta seção. Portanto, esses fundamentos também servem de guia na caminhada rumo ao universo das artes musicais negras de Salvador. Neste sentido, tais fundamentações operam como arcabouço teórico para compreendê-las em contextos distintos e sob outras perspectivas (histórica,

socioantropológica etc.). Das particularidades da perspectiva local à generalidade do modo de visão global, abordo como as dinâmicas de mudanças e permanências influenciaram nas transformações culturais, sociais e políticas da pós-modernidade.

### 3 SONS DA PRETTITUDE: PERSPECTIVAS LOCAIS E GLOBAIS PARA AS MÚSICAS NEGRAS DE SALVADOR

*“O negrume da noite reluziu o dia, o perfil azeviche que a negritude criou, constituiu um universo de beleza explorado pela raça negra, por isso o negro lutou, e acabou invejado, e se consagrou”.*

Cuiuba e Paulinho Do Reco

*“Eu sou negão, eu sou negão, meu coração é a Liberdade”.*

Gerônimo Santana

O perfil azeviche que a negritude criou trouxe a luz da consciência que refletiu o universo da beleza, swing, groove e filosofia ancestral negra ao mundo. Da palavra “negro”, inventada em outrora para distinguir pessoas ‘de cor’ das ‘sem cor’ – o que conferiu a essas primeiras o status biológico de humanos inferiores pelos seus algozes -, quando associada a ideia de atitude política e de autoestima, passou a constituir a negritude, positivar a existência negra e promover o orgulho de suas matrizes afrodescendentes. A partir de então, essas pessoas denominadas negras também foram chamadas pretas em oposição às brancas. Neste sentido, é curioso notar que ao se classificar as músicas de acordo com o critério de associação com as pessoas que fazem essas músicas - como é o caso da música negra – não ocorre ao classificar as músicas feitas por pessoas brancas ou amarelas. Logo, o fato de somente as músicas negras serem classificadas de acordo com tal critério já justifica a relevância do presente estudo de tese.

Formas de utilização de figuras de linguagem na qual palavras referentes a cores são utilizadas para identificar pessoas revelam a capacidade de flexibilidade e rigidez da linguagem, assim como também revela o seu potencial em criar e interpretar realidades, desejos, conceitos e formas de persuasão. Relações de opressão e insubmissão, aperto e desaforo, rigidez e flexibilidade, dentre outras dicotomias, também descrevem o caráter semântico de como que se pautou o relacionamento entre pretos e brancos ao longo dos últimos quinhentos anos da história humana nas Américas. Sendo as artes uma extensão da existência humana, a capacidade flexível dessas linguagens também é uma importante característica das ‘artes musicais africanas’ e afrodiáspóricas que foram disseminadas em todo o Atlântico negro. Essa culturalidade flexível dessas artes foi interpretada de maneiras distintas caracterizando batalhas

discursivas por identidade e representatividade. Essas flexibilidades também permitiram a construção de palavras como negritude trazendo um sentido de valor aos ‘de cor’.

O objetivo com esse capítulo foi fornecer subsídios e apontamentos para fundamentar as análises acerca do que é música negra, propor uma leitura dessas músicas como “sons da pretitude” localizando quais elementos os caracteriza, quer seja na dimensão sonora-musical, ou na dimensão discursiva (ou uma combinação de ambos). Diante da inviabilidade de uma investigação abrangendo os sons da pretitude em toda a diáspora africana, ou até mesmo no âmbito nacional brasileiro e toda a sua diversidade e dinâmica transcultural, delimito-me ao campo da cidade de Salvador, Bahia – primeira capital do território brasileiro – que historicamente foi o ponto inicial da presença africana e afrodescendente na formação do país. Portanto, busquei compreender aspectos das complexidades dos sons da pretitude tomando Salvador como modelo e enquanto resultado de convergências culturais locais e globais<sup>109</sup>.

Para tanto, elenquei apontamentos da formação cultural musical de Salvador, desde o surgimento de suas formas mais remotas como os folguedos e batucadas no século XIX, passando pelas primeiras organizações e agremiações de afoxés, chegando na era das escolas de samba. À medida que essas memórias culturais foram sendo sedimentadas e impregnadas na cidade e sua população, elas foram inspirando o surgimento dos blocos de índio e posteriormente os blocos afro na segunda metade do século XX. Foi nesse período que a ditadura militar no Brasil atingiu o auge em seu projeto político, e numa época atravessada por mudanças de paradigma ideológicos que lançavam luz sobre os movimentos negros voltados a sua emancipação em vários pontos do planeta. Foi quando o movimento negritude internacionalizou os problemas que alimentavam os racismos contra as populações negras.

As lutas dos países africanos pela independência política e libertação dos regimes colonialistas, as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos, as tensões políticas contra a opressão na Jamaica e a resistência socialista em Cuba são alguns exemplos do contexto político, econômico e sociocultural que tiveram forte impacto não somente no Brasil, mas em todo o mundo afro-atlântico – que tiveram nas músicas um instrumento de trânsito de emoções e informações. Diante de tal panorama, podemos observar que os critérios envolvidos na trajetória da formação cultural local são atravessados pelo global e vice-versa.

---

<sup>109</sup> Utilizo a palavra “global” aqui me restringindo ao seu sentido mais contemporâneo, ou seja, de abrangência mundial no contexto de trânsito de informações por meio de mídias. Assim, compreendo a prática/fazer musical enquanto universal, entretanto os códigos culturais musicais possuem aspectos singulares e “globais”.

Desse modo, podemos admitir que os grandes conflitos mundiais, as inovações tecnológicas em vários setores sobretudo nos meios de comunicação, vem impactando fortemente as dinâmicas culturais em diversas populações e sociedades. Tais acontecimentos alinhados as mudanças políticas, econômicas mediadas por relações de poder, vão compor os cenários para a imaginação sônico-criativa e estético-performática que traduziram aquelas diversas formas de ser e estar. As mídias sonoras e os meios de transmissão e circulação de informações musicais e culturais (Fitas cassete, discos, Cds, Vídeos, filmes, revistas etc.), tiveram um papel crucial nos trânsitos dos códigos culturais entre os polos de cultura preta no mundo afro-atlântico. Assim, ideias, comportamentos, símbolos, signos, pensamentos e atitudes circulavam de diversas formas influenciando todo o atlântico negro e viabilizando processos globalizantes. O impacto desses trânsitos se refletia de maneiras distintas de acordo com cada local. Mesmo no Brasil, essas influências geraram resultantes diferentes de acordo com cada região do país, mesmo com a maior influência da região sudeste<sup>110</sup>.

Foi buscando uma melhor compreensão dos processos de transformação que considerei de suma importância realizar breves revisões históricas e conceituais acerca do que influencia a ideia de música enquanto conformação discursiva e suas influências sobre a prática e criação musical em diferentes períodos históricos. Ao lançar luz em conceitos e modelos teóricos tratados com profundidade pelos autores dos estudos culturais - dentre os quais destaquei Stuart Hall e Paul Gilroy – busquei também compreender as nuances das mudanças culturais, políticas e econômicas entre os períodos, observando as dinâmicas de transformação nos sentidos e significados de expressões e palavras relacionadas com os Sons da pretitude e seus protagonistas. Através dos apontamentos sobre aspectos da formação cultural musical de Salvador, assim como as influências do movimento negritude, busquei identificar os tropos da música baiana e seus atravessamentos referenciando-me nos trabalhos de autores como Milton Moura (1999, 2001), Antônio Godi (1997), Paulo Miguez (1998, 2020), Raphael Vieira Filho (1997), Jocélio Telles (1997), Scott Ickes (2013), Livio Sansone (1997); Osmundo Pinho (1997, 2003), Katharina Döring (2002, 2004, 2018), Antônio Risério (1981, 1988), Ângela Lühning (2022), Kabengele Munanga (2007, 2012), Petronio Domingues (2005), dentre muitos outros e outras.

---

<sup>110</sup> Na região sudeste se concentra as maiores capitais do país, além de fabricas, indústrias, emissoras de Televisão etc. o que lhe conferiu maior capacidade influência cultural e fluxo de capital.

Assim, o propósito do presente capítulo foi elencar informações que auxiliem na reflexão sobre músicas negras e a relação local/global na constituição de aspectos dessas culturas negras diaspóricas tomando como referência músicas negras de Salvador, campo empírico dessa pesquisa de tese, e propondo uma releitura dos aspectos sonoros, históricos, estruturantes e discursivos dessas músicas a partir do conceito de “sons da pretitude”. Para tanto, reuni aportes teóricos, apontamentos e informações de sua formação sociocultural dessa cidade numa perspectiva histórica que nos auxilie na reflexão sobre músicas negras na diáspora e seus fluxos e refluxos. Na finalização do capítulo apresento um breve relato de experiência ao descrever algumas informações sobre os processos de criação de um grupo musical de Salvador: o Saravá Jazz Bahia.

### **3.1 Entre o rígido e o flexível na hermenêutica do ser e do som**

Nesta seção inicial modifiquei um pouco a dinâmica narrativo-reflexiva, assumindo uma perspectiva que se pauta nos processos inerentes ao ser sonoro, suas dimensões ontológicas e a música como consequência do modo de existir refletido através das músicas. A partir da compreensão das músicas enquanto manifestações da existência humana, com toda a sua diversidade e transitoriedade, ao longo dos tempos podemos constatar que seus conceitos, significados, interpretações e apropriações estão sujeitas às perspectivas e visões de mundo de quem interpreta, narra, registra ou comunica. Portanto, parte da noção do entendimento que temos sobre música, arte, cultura, história etc. está condicionada à maneira ou processo de como e/ou por quem essas informações foram produzidas, transmitidas e acessadas nos diferentes períodos e contextos históricos. Neste viés, as formas de registro e transmissão dessas informações e códigos (culturais, simbólicos, linguísticos) entre as gerações, possibilitam a manutenção de certas tradições, costumes e saberes. Embora essa manutenção também dependa do tipo de relação estabelecida entre os detentores e emissários desses saberes, foi através da linguagem que as mediações musicais, existenciais, semânticas e culturais se tornaram possíveis. Também, foi através dos conflitos e disputas que se estabeleceram relações hegemônicas entre os povos ao longo da trajetória histórica humana e ainda presentes atualmente.

É a partir desse panorama que prossigo a reflexão acerca da relação entre linguagem e música, bem como dos critérios de distinção, classificação e categorização, com foco nas

musicalidades negras e processos de sujeição e subjetivação. Como estratégia performática, me utilizei da metáfora com as palavras “rígido” e “flexível” para tratar das dinâmicas de força e resistência que constitui os conflitos. Na perspectiva do campo da física, por exemplo, a capacidade de vibração de um corpo é medida em função de sua rigidez e flexibilidade. No campo das relações humanas, a rigidez e a flexibilidade podem ser observadas a partir de como se dão os movimentos de força e resistência entre as partes envolvidas. Entretanto, compreendendo as relações humanas como complexas, de forma que elas tanto podem ocorrer num plano concreto ou físico/real, quanto num plano abstrato ou ideológico/intelectual. Sendo assim, me surge a primeira questão norteadora: como se dão os conflitos e disputas entre os grupos/partes/pessoas no plano ideológico intelectual, e quais as ferramentas que auxiliam na compreensão desses processos? Teriam esses processos uma marca temporal na linha do tempo histórico?

A minha hipótese para esta questão aponta para os processos de linguagem e atribuição de sentido, realidade e verdade, tanto na dimensão empírica, quanto teórica e conceitual. Na dimensão das práticas sociais, questões como os racismos, por exemplo, se estabelecem numa amalgama tanto do plano concreto quanto abstrato. Dito de outra maneira, as ideais e conceitos concebidos num plano abstrato, se concretizam em ações, estruturações sociais e políticas que geram desigualdades num plano real. Diante desses fatos, as artes acabam atuando como espelhos que refletem tais momentos, condições e posicionamentos, muitas vezes atuando na produção de nuances entre o rígido e o flexível, o concreto e o abstrato, o fenômeno e o discurso. Assim, as músicas, enquanto linguagem das artes e atividade coletiva (portanto social, quer sejam os agentes ativos ou passivos, ouvintes ou produtores), também acabam atingidas e/ou influenciadas em ambas as dimensões (concreta e abstrata). Desse modo, a percepção dos significados musicais tende a sofrer a interferência das relações de poder, ou seja, o grupo com maior capacidade econômica e política de definir e influenciar, acaba tendo vantagem na produção e/ou reprodução dos sentidos e significados, como se na metáfora aqui proposta, o rígido sobrepusesse o flexível.

Como aporte teórico nessa trilha reflexiva e investigativa, acessei alguns pensamentos do filósofo Michael Foucault sobre linguagem, poder e subjetividade, bem como alguns autores que mergulharam e suas obras tais como Norman Fairclough e Maria do Rosário Gregolin. Também consultei outros estudiosos (as) que se dedicaram a entender, traduzir, difundir e

expandir temas abordados em sua obra, em interconexão com autores dos estudos culturais, da sociologia e da etnomusicologia tais como Jeff Todd Titon, Stuart Hall, Pierre Bourdieu, Timothy Rice, dentre outros.

Na perspectiva da etnomusicologia, destaco o conceito defendido pelo etnomusicólogo Jeff Todd Titon que concebe os estudos de música enquanto: “O estudo das pessoas fazendo música<sup>111</sup>” (TITON, 2015, p.175). Esse conceito defendido por Titon endossa a ideia da música enquanto fruto da imaginação humana e maneira de criar e atuar a partir da sua capacidade de interpretação da natureza e da realidade. Para complementar a fundamentação que abrange a música na dimensão cultural e sociopolítica, utilizo os pensamentos do sociólogo Stuart Hall e outros autores do campo dos estudos culturais e áreas correlatas que se debruçaram em analisar e compreender os processos de transformação social e cultural em consonância com as questões aqui refletidas.

Refletir sobre os sentidos e significados das músicas nos conduz a pensar na narrativa histórica das ideias sobre música, bem como nos seus processos e interpretações. Numa perspectiva histórica, nos quatro séculos (XVI ao XIX) em que vários povos africanos foram sequestrados de suas terras e conduzidos para outro continente, num trajeto transatlântico promovido sob domínio de monarquias europeias, também foram transportados diferentes costumes, hábitos, tecnologias e visões de mundo, por parte de cada integrante daqueles povos. Portanto, diferentes músicas, sentidos e significados foram transportados através dos corpos, que definiriam as características culturais, econômicas e políticas das novas sociedades em diversos aspectos.

No transcorrer dos séculos, as invasões, violências, descobertas e transformações protagonizadas pelos diferentes povos, mediaram gradualmente as reformulações dos modos de vida das civilizações em todo o mundo. Os dados históricos, enquanto acontecimentos de extrema rigidez, exigiram a flexibilidade em sobreviver como forma de (re) coexistência por parte dos povos envolvidos na travessia forçada e adaptação a uma outra realidade. Muito dessa flexibilidade pode ser percebida nas heranças culturais dos povos de ascendência africana. Nas músicas essa flexibilidade se constitui numa característica presentes em muitas dessas heranças.

---

<sup>111</sup> Para mais informações, ver o artigo “Ethnomusicology as the Study of People Making Music”, no qual o Jeff Todd Titon realiza uma revisão reflexiva de questões conceituais e metodológicas da disciplina da etnomusicologia, pontuando suas principais correntes de pensamento.



Durante o período da escravização no Brasil, a força da dominação, constituída a partir da centralização política e socioeconômico por parte de quem tinha o poder, se pautou nos apagamentos e invisibilizações dos saberes dos povos africanos, - denominados de forma genérica e homogênea pelo colonizador como negros – e perpetrados através do controle dos discursos e narrativas sobre tais saberes. Neste contexto o poder se pauta através do domínio da escrita enquanto uma outra tecnologia da linguagem, a oralidade, garante um outro polo de oposição a tal domínio.

Logo, enquanto as culturas dominantes utilizaram estratégias e mecanismos dicotômicos para distinguir dominantes e dominados, os povos escravizados se utilizaram de diversas outras estratégias para reagir às opressões dos colonizadores, sendo que a conservação de seus códigos, crenças, símbolos, signos e linguagens representam a preservação destas tradições, merecendo destaque dentre as demais estratégias<sup>112</sup>. Nesse contexto histórico brasileiro, a rigidez do opressor e a flexibilidade (por vezes também enrijecida) dos oprimidos, tiveram como ponto de intercessão as musicalidades negras combinadas a outras tecnologias de resistência (samba e capoeira são exemplos).

No período histórico atual, fortemente marcado pela influência das inovações tecnológicas, outras estratégias tanto de caráter rígido quanto flexível, se encontram em curso. Neste contexto a linguagem se constitui numa das arenas de lutas e batalhas pelos significados. Assim como em tempos passados, a condição social, econômica e política ainda são os parâmetros definidores na noção do que é bom ou ruim, feio ou belo, pobre ou rico. Neste ínterim, os sentidos e significados das coisas e das ideias (e das ideias das coisas) são impactadas e/ou determinadas pelas relações de poder (portanto se faz necessário uma proposta contra hegemônica para desenvolver ferramentas para mudar o curso da história). Muitos autores e pensadores identificaram tais impactos e determinações na manipulação das palavras, textos, sentidos e significações. Dentre estes pensadores (as), podemos citar: Noam Chomsky, Ferdinand de Saussure, Louis Althusser, Michel Foucault, Teun A. Van Dijk, Marimba Ani, Norman Fairclough, Michel Pêcheux, Achille Mbembe, Eni Orlandi, Maria do R. Gregolin. Ademais, reitero que meu intuito nesta seção do texto é trazer informações que fundamentem a ideia da linguagem como arena de conflitos, bem como e suas implicações sobre o ser e o fazer musical.

---

<sup>112</sup> A oralidade e o sistema de organização sociopolítica do quilombo são algumas dessas estratégias.

Nos seus estudos e reflexões acerca da linguagem e seu uso enquanto instrumento de poder, Michael Foucault analisou criteriosamente elementos da linguagem e a maneira como foi compreendida e utilizada em diferentes períodos da história Ocidental. Foi observando criteriosamente a relação pensamento/significado/coisa, bem como a influência dessa relação nas interações sociais e políticas desde a idade média, na qual este autor estabeleceu parâmetros de comparação a partir de análises das variações desses processos nos diferentes períodos. Desse modo, foi constatado que a língua, a fala, os processos de significação e atribuição de sentido eram impactados pelas relações de poder. De acordo com uma das definições encontradas no dicionário *Novo Aurélio da Língua Portuguesa*, linguagem é definida como:

Todo sistema de signos que serve de meio de comunicação entre indivíduos e podem ser percebidos pelos diversos órgãos dos sentidos, o que leva a distinguir-se uma linguagem visual, uma linguagem auditiva, uma linguagem tátil etc., ou ainda mais complexas, construídas, ao mesmo tempo, de elementos diversos (HOLANDA, 2022).

A citação acima é uma das oito definições elencadas no supracitado dicionário, que apesar de não mencionar, pode ter utilizado como referência, não somente os estudos de Foucault, mas de outros estudiosos das linguagens. Além disso, a definição nesta citação subentende que este verbete se restringe à comunicação entre indivíduos, não mencionando a comunicação entre outros seres além do humano.

Já a linguista Eni Orlandi pensa a linguagem como “um sistema de relações de sentido no qual, a princípio, todos os sentidos possíveis, ao mesmo tempo em que a materialidade impede que o sentido seja qualquer um” (ORLANDI, 1996, p.20). Num caminho semelhante, o sociólogo Stuart Hall (2009), ao relacionar linguagem e cultura aponta que “a linguagem é um dos “meios” através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura”, e Hall complementa que “à representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos”. Segundo Hall:

A linguagem nada mais é do que o meio privilegiado pelo qual “damos sentido” às coisas, onde o significado é produzido e intercambiado. Significados só podem ser compartilhados pelo acesso comum à linguagem. Assim, essa se torna fundamental para os sentidos e para a cultura e vem sendo invariavelmente considerada o repositório-chave de valores e significados culturais (Hall, 2009, p.17).

Portanto, Hall e Foucault concordam na percepção da linguagem enquanto produtor de significados, embora Hall, num olhar mais contemporâneo, aponta para a importância da

linguagem nas dinâmicas culturais, pois através dela os significados podem ser compartilhados. Se traduzirmos essa conceituação para a dimensão musical, corresponde em conceber que os significados musicais só podem ser compartilhados pelo acesso comum aos códigos sonoros e culturais. Neste viés, a música também pode ser entendida como produtora de significados, tal qual a linguagem. Esses autores também apontam para a linguagem como forma de representação da realidade. Neste sentido, Foucault na sua análise da linguagem em diferentes períodos históricos, afirma que:

A existência da linguagem na idade clássica é a um tempo soberana e discreta. Soberana, pois que as palavras receberam a tarefa e o poder de “representar o pensamento”. [...] representar deve-se entender no sentido estrito: a linguagem representa o pensamento como o pensamento se representa a si mesmo. [...] as palavras não formam, pois, a tênue película que duplica o pensamento do lado de sua fachada; elas o lembram, o indicam, mas primeiramente em direção ao interior, em meio a todas estas representações que representam outras. (FOUCAULT, 1969, p.107-108).

Na citação abaixo extraída do livro “As palavras e as coisas” (1969), podemos notar como Foucault construía sua noção teórica analisando os elementos da linguagem enquanto principal meio de representação do pensamento, e que mudanças nas formas de pensar ocorridas entre os momentos históricos distintos, as palavras vão passando a representar e significar outras “coisas”, o que obriga a linguagem a se adaptar às novas demandas. A ampliação semântica de palavras abre a possibilidade de interpretação no sentido das palavras, frases e textos. A possibilidade do domínio do sentido e significado dos textos e enunciados, também possibilita a influência sobre o pensamento através da manipulação dos meios de representação. Pensando a partir da minha metáfora do rígido e o flexível, podemos compreender como se a flexibilidade natural dos pensamentos individuais, frutos da subjetividade interna de cada sujeito, fossem invadidas e/ou sobrepostas pela rigidez objetiva de pensamentos externos. Desse modo, a flexibilidade na liberdade de pensar é substituída pelo modo enrijecido do não-pensar libertário, ou do pensar condicionado pelos sistemas de governo e de acordo e contratos sociais. Trazendo essas ideias para a música, a flexibilidade do criar é colocada em “xeque” pelas demandas do modelo industrial, que geralmente escolhe apostar na reprodução de fórmulas prontas.

A partir das obras denominadas sob os termos guarda-chuva de “arqueologia” e “genealogia”, Foucault desenvolveu seus pensamentos acerca das transformações nas

sociedades Ocidentais. Nas obras<sup>113</sup> identificadas sob a ideia de “arqueologia”, este autor vai investigar e analisar como que as verdades históricas são construídas ao longo dos diferentes períodos, nos quais a linguagem é central na compreensão das relações que envolvem saber e poder. Já nas obras com referência na ideia de “genealogia”, as reflexões têm como foco as gêneses do poder, seus processos e desdobramentos nas sociedades modernas e contemporâneas. Nessas reflexões, são localizadas estratégias de manipulação e controle individual e coletivo através da linguagem, dentre outros campos (estrutura social e geopolítica etc.). Dentre esses pensamentos, destaco as formulações sobre os discursos e suas percepções acerca das repressões do sujeito contemporâneo por meio da linguagem.

No livro *A arqueologia do saber*, publicado em 1969, Foucault analisa as condições que permitem o aparecimento de certos enunciados e a proibição de outros, o que o conduz a uma série de conceitos para a abordagem do discurso cujo principais pontos são:

- a) O discurso é uma prática que provém da formação dos saberes e que se articula com outras práticas não discursivas;
- b) Os dizeres e fazeres inserem-se em formações discursivas, cujos elementos são regidos por determinadas regras de formação;
- c) O discurso é um jogo estratégico e polêmico, por meio do qual constituem-se os saberes de um momento histórico;
- d) O discurso é o espaço em que saber e poder se articulam (quem fala, fala de algum lugar, baseado em um direito reconhecido institucionalmente)
- e) A produção do discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que visam a determinar aquilo que pode ser dito em um certo momento histórico (GRINGOLIN, 2007, p.14-15).

Nesta citação da antropóloga e linguista Maria do Rosário Gregolin, cabe acrescentar que, tanto os discursos, quanto as formações discursivas foram sendo pensadas a partir de prismas diferentes ao longo da trajetória de Foucault. O linguista Norman Fairclough também analisa que na trajetória de Foucault, seu trabalho arqueológico inicial tinha foco nos tipos de discurso

---

<sup>113</sup> Obras associadas a ideia de arqueologia: *Arqueologia do saber* (1969), *A história da loucura* (1961), *A Ordem do discurso* (1970); obras associadas a ideia de genealogia: *A história da sexualidade* (1976), *Vigiar e punir* (1975)

como regras para a constituição de áreas de conhecimento, enquanto numa fase posterior com seus últimos estudos genealógicos, a ênfase mudou para as relações entre conhecimento e poder (FAIRCLOUGH, 1992, p.63).

É na obra *A ordem do discurso* (1970), que Foucault inaugura a investigação do discurso como uma forma de controle de produção, formação e circulação do sentido. Foucault definiu o discurso como uma construção das características de uma sociedade; um conjunto de enunciados que podem pertencer a campos diferentes, obedecendo regras de funcionamento comuns, e que reproduzem um certo número de cisões historicamente determinada (REVEL, 2005, p.37). Na sua concepção, a sociedade é que produz o contexto do discurso. O enunciado - que do ponto de vista formal, consiste na unidade linguística mínima formada por qualquer sequência de signos dotada de sentido e sintaticamente válida - no pensamento de Foucault se define por suas conexões com um domínio epistemológico mais amplo que permite que certas coisas sejam ditas e outras não. Em suas próprias palavras Foucault supõe que:

[...] em toda sociedade, a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa (FOUCAULT, 1970, p. 8-9).

A partir dessas análises e reflexões, Foucault chega à compreensão que a sociedade Ocidental contemporânea, por meio das instituições e micro relações de poder, estabelece o controle da linguagem, restringe e controla os discursos dos indivíduos. Fundamentada nas reflexões foucaultianas, Gregolin aponta que “analisar discursos significa tentar compreender a maneira como as verdades são produzidas e enunciadas”, e o que se busca são os efeitos discursivos. Esta autora ainda observa que “na sociedade contemporânea, a mídia é o principal dispositivo discursivo por meio do qual é construída uma “história do presente” como um acontecimento que tenciona a memória e o esquecimento” (GRINGOLIN, 2007, p.16). Assim, penso que investigar e analisar as batalhas dos sentidos, significados e efeitos discursivos constituem-se ferramentas e estratégias para perceber e reagir a tais manobras de manipulação.

Dito isto, podemos pensar que, enquanto nas músicas, as formações discursivas operam como ferramentas de construção de sentidos e significados, nas mídias e aparelhos de

comunicação em massa, operam como gerenciadores de discursos, e acabam exercendo um papel na formação instrucional coletiva e até na constituição de identidades. Desse modo, os conceitos sobre música, em muitos casos se constituem a partir de discursos construídos historicamente, e formatados e propagados pelas mídias e meios de comunicação. Esses discursos influenciam nas interpretações de quem cria e do que se cria, desarticulando a relação criador-criatura. Dito de outra maneira, o fazer e o criar musical - processos que se iniciam na dimensão abstrata do pensamento e na criação de sentidos a partir da manipulação dos sons - têm o seu campo semântico alterado por um discurso externo ao criador/produzidor, sendo muitas vezes dissociado do mesmo e materializado na dimensão concreta enquanto objeto em si. Nessa trilha, a flexibilidade inerente às musicalidades negras, por exemplo, pode vir a ser interpretadas numa perspectiva rígida, se esse for o interesse de quem fórmula ou controla o discurso acerca dessas músicas.

Ademais, investigar processos de esvaziamentos e neutralização da dimensão ontológica dos agentes produtores das musicalidades negras, se constituem em ferramentas para pensar as resistências e formas de reversão na noção equivocada de atribuição de valores e tudo aquilo que oprime o fazer musical preto e seus atores. Se não percebemos a dimensão real e rica de nossas matrizes culturais negras, abrimos a possibilidade de as mesmas não serem valorizadas a contento, permitindo que outros grupos ou instituições atribuam valores de acordo com seus interesses. Não quero afirmar aqui que não temos a dimensão do valor de nossas heranças culturais (especialmente tratando-se da Bahia), o que chamo a atenção é para o fato de que, se não estivermos firmes desses valores culturais musicais negros, inclusive influenciando os jovens, nos tornaremos alvos fáceis para a especulação de discursos que nos leva a pensar contrariamente quanto aos nossos valores pretos e referências africanos.

A intenção aqui foi refletir a urgência e agência da flexibilidade preta na dimensão cultural musical, buscando no pensamento de Foucault, Hall e outros autores (as), referências para a compreensão das manipulações de sentidos e significados através da linguagem. Compreendendo música e linguagem como produtos da imaginação humana, podemos deduzir que esses dois elementos não poderiam existir sem a nossa mediação, embora essa lógica seja quebrada quando tais elementos são pensados a partir de um prisma estritamente teórico, conceitual e abstrato. Essa lógica de mediação humanizada também é quebrada quando alguns grupos de humanos se entendem como mais capazes que outros, dissociando o

grupo considerado incapaz de qualquer possibilidade de produção intelectual ou artística. A construção ideológica da raça e a implementação dos parâmetros de distinção através da invenção do negro e as racializações da escuta, tornou dissociações e distinções viáveis, assim como os processos de reversão da inferiorização possibilitaram aos negros, conforme abordei na seção anterior deste capítulo.

### **3.2 Da tomada de consciência do movimento negritude aos sons da pretitude de Salvador: da negatização à positização nos discursos sobre música**

Linguagem e cultura são dois campos do conhecimento interligados que tem como característica a constante dinâmica de transformação, acompanhando os paradigmas do período histórico de cada época, porque muitas expressões de escrita e fala, enquanto formas de comunicação acompanham estes processos. Conceitos como ‘música negra’ e ‘cultura afro-brasileira’, continuam sendo utilizados de forma acrítica e generalizada, inclusive como sinônimos em alguns casos, não obstante as mudanças políticas e epistemológicas nas últimas décadas. As transformações nos campos políticos, socioeconômicos, históricos e tecnológicos influenciaram na maneira como as pessoas se relacionaram com a música e seu consumo desde o início do século XX, com o advento da radio, do gramofone e futuramente todas as tecnologias de gravação e reprodução de áudio conhecidas. Contudo, nas sociedades modernas e contemporâneas, os conceitos musicais adotados para se referir às práticas musicais negras, ainda são aqueles cunhados sob paradigmas colonialistas e eurocêntricos do século XIX. A partir desse conceito, compreendo que a ideia de música é indissociável do ‘fazer musical’ e das pessoas praticantes e participantes dessas produções, saberes e fazeres. Deste modo, as palavras, termos, nomenclaturas e expressões linguísticas voltadas para as musicalidades negras são geralmente designadas a partir de associações semânticas com pessoas negras e suas características.

Na seção anterior neste capítulo, apresentei fundamentações teóricas acerca das linguagens enquanto campo de manipulação e controle dos sentidos e significados, bem como breves comentários de como essas estratégias de controle podem interferir na construção de identidades e representações no âmbito sociocultural. Também apresentei explicações sem tanto aprofundamento sobre os processos de materialização das ideias e pensamentos - formas individuais de perceber e interagir com a realidade – apontando as interferências das instituições e das mídias na interpretação das percepções individuais e coletivas, assim como

seus desdobramentos na cultura e na música. Neste momento também cabe realocar as perspectivas decoloniais que compreendem os processos de manipulação através dos discursos como modos de operação oriundos da colonialidade do poder, do saber e do ser, e que possuem como característica comum o fundamento na ideia de raça<sup>114</sup>.

Diante desse contexto, inspirando-me na ideia de negritude enquanto conceito dinâmico de caráter ideológico, político e cultural, que se constituiu em movimento reivindicativo se desdobrando em várias práticas na década de 1960 (MUNANGA, 2012; DOMINGUES, 2005). A partir dessa inspiração apresento nesta seção o conceito de “sons da pretitude” enquanto um termo que tenho formulado para pensar as práticas musicais produzidas, criadas ou preservadas por pessoas pretas ao longo de sua (re) existência nas Américas. Restringindo-me às perspectivas das musicalidades negras da cidade de Salvador, *sons da pretitude* é a minha leitura conceitual para as produções musicais germinadas a partir da tomada de consciência sobre o ‘ser negro’ no Brasil, sobrevivendo, preservando sua cultura e reformulações, se impondo politicamente. Também parto da constatação de que a condição social, ideológica e política na qual os descendentes de africanos foram enquadrados neste país, necessitam de mudanças. O ideal da negritude tem como um dos compromissos a positivação da pessoa e do orgulho negro que se desdobram em reparações sociais e políticas. Neste sentido, a ideia trazida no conceito de *sons da pretitude* seria a realização do ideal de negritude na dimensão sonora, tratado aqui enquanto conceito multifacetado e de significado polissêmico. Por isso, o termo negritude também precisa ser compreendido de maneira ampla e à luz de diferentes campos e contextos históricos (DOMINGUES, 2005, p. 194).

Partindo para uma fundamentação teórica e histórico-cultural, de acordo com escritora e pesquisadora Zilá Bernd, a palavra negritude é um neologismo que surgiu do francês, podendo significar: “o fato de se pertencer à raça negra; à própria raça como coletividade; à consciência e à reivindicação do homem negro civilizado; à característica de um estilo artístico ou literário; ao conjunto de valores da civilização africana” (BERND, 1988, p.16). Esta palavra foi empregada pela primeira vez pelo poeta antilhano Aimé Césaire para definir o movimento literário como “uma revolução na linguagem e na literatura que permitia reverter o sentido pejorativo da palavra “negro” para dele extrair um sentido positivo” (CÉSAIRE, 1939, apud

---

<sup>114</sup> Me utilizo de o termo realocar em razão de já ter mencionado essas questões no primeiro capítulo na página 56.



BERND, 1988, p.17). Já o historiador Petrônio José Domingues aponta que o movimento da negritude se iniciou nos Estados Unidos, passou pelas Antilhas e chegou a França onde adquiriu corpo, foi sistematizado e expandiu-se por toda África negra e as Américas. Este autor nos conta que, mesmo antes do termo ter sido cunhado, o intelectual estadunidense W.E.B DuBois foi considerado o pai simbólico deste movimento de tomada de consciência do “ser negro”, por ter sido “uma das primeiras lideranças a adotar um discurso de orgulho racial e de volta às origens negras” (DOMINGUES, 2005, p. 194).

Corroborando com Bernd e Domingues, o sociólogo e musicólogo Rabaka (2015) reitera que os trabalhos de DuBois tais como *The Soul Of The Black Folks* e *The New Negro* moldaram as bases para o que veio a se tornar o movimento negritude. O conteúdo dessas duas obras se constitui de discursos e fundamentos filosóficos formulados, propagados e aprofundados a partir do legado acadêmico científico e publicações de DuBois feitas entre as décadas de 1895 e 1940. Para Rabaka, DuBois teria despertado a conexão cultural mundial através da África e do trânsito dos povos africanos, trazendo para apreciações posteriores a noção de conexão de partes através da África, que serviu de aporte para formulações posteriores de conceitos como ‘Africanidade’, ‘afrocentrismo’, ‘Pan-africanismo’ e ‘Atlântico Negro’ (MOSES, 2008, p. 117). DuBois exerceu forte influência sobre os escritores negros estadunidenses de sua época, e o livro *The Soul Of The Black Folks* “tornou-se verdadeira bíblia para os intelectuais do movimento Renascimento Negro” (MUNANGA, 1988, p. 37, apud DOMINGUES, 2005, p. 195). Posteriormente referenciado e popularizado por Paul Gilroy (1993), DuBois apresenta o conceito de ‘dupla consciência’ questionando criticamente – e de forma pioneira para a época – a maneira como os negros estadunidenses do final do século XIX e início do século XX, internalizavam “a diabólica dialética da superioridade branca e da inferioridade negra” (1989, p. 43). Rabaka analisou que a ideia de ‘dupla consciência’ está relacionada à condição psicológica e social da população negra que teve que encarar sua vida e luta de sobrevivência quase exclusivamente na perspectiva civilizatória da cultura racista e antinegra do mundo branco. Neste contexto, a proposta da dupla consciência sugeria a reformulação do ser negro no âmbito sociocultural através da conscientização e reconhecimento de suas heranças africanas e de cidadão estadunidense de modo simultâneo.

Segundo o historiador Petrônio Jose Domingues, “por volta de 1920, surgiu no bairro negro de Nova Iorque, o Harlem, nos Estados Unidos, um movimento literário e artístico

denominado New Negro” (2005, p. 195), no qual a proposta cultura das obras desses ativistas era enaltecer a cor negra e exorcizar os estereótipos e preconceitos disseminados contra o negro no imaginário social. A partir daí outros movimentos literários foram surgindo nas ilhas da região do Caribe, tais como em Cuba com o “negrismo cubano”, e Haiti com o movimento indigenista de reabilitação da herança cultural africana. Por volta da década de 1930, quando estudantes negros de países colonizados começaram a frequentar universidades europeias (Paris e Londres), ao constatarem que o ensino privilegiava exclusivamente o modelo de civilização ocidental, passaram a produzir textos e manifestos de orgulho racial negro, que eram propagados através de publicações em revistas (DOMINGUES, 2005, p. 196). Desse modo, a negritude enquanto movimento literário, se expandiu mundialmente, passando a se constituir também num movimento político ideológico de combate às opressões e dominações culturais. Refletindo essa trajetória da negritude, seja como palavra, termo e movimento sociopolítico e cultural, podemos deduzir que se trata de uma ideologia que reivindica aos povos pretos uma centralidade nas diversas matrizes africanas. Essa ideologia é reativada no plano abstrato (das ideias), constituída enquanto discurso e materializada no plano concreto, ou seja, nas práticas culturais. As inúmeras atividades culturais, musicais, tanto subjetivas como coletivas que se reúnem sob o fator identitário da negritude, devem ser interpretadas como práticas políticas, que também atendem às demandas e necessidades econômicas, assumindo, portanto, um caráter polissêmico e multifacetado que alcança e influencia os muitos mundos negros no transatlântico africano e diaspórico.

No caso das músicas das populações pretas da cidade de Salvador, que tem como principal característica a presença e prática contínua das heranças africanas nas expressões musicais, cênicas e religiosas, a influência e fortalecimento dos movimentos negros e panafricanos, se traduzindo no orgulho negro, vem fortalecendo e abrindo novos caminhos para tais musicalidades e performances. Dentre os desdobramentos desse despertar da consciência negra, surgem os blocos de afoxé<sup>115</sup> e os blocos afro, que dentre outras organizações e agremiações, se inspiraram, preservaram e recriaram diversas tradições e temáticas de heranças africanas de várias origens (nagô, centro-africano, malê...). Portanto, os *sons da pretitude* de

---

<sup>115</sup> Embora o termo Afoxé já seja mencionado para designar manifestações e agremiações negras em Salvador por autores/pesquisadores dos estudos afro-brasileiros, trato esse termo aqui como designativo dos grupos surgidos na década de 1960, mesmo que inspirados ou remanescentes de organizações mais antigas, conforme explicarei nas seções mais adiante.

Salvador remetem às manifestações individuais e coletivas, que por meio da criatividade em constante fluxo de produção, da prática musical, imbuída das tradições espirituais, musicais e cênico-performáticas, refletidas nas práticas socioculturais e políticas, em conjunto reverberam o movimento da negritude, em constantes intercâmbios entre as artes musicais afrodiáspóricas. Formulações musicais como o samba-reggae, o samba-ijexá, e vários outros padrões sonoros musicais resultantes de intercâmbios afrodiáspóricos, servem de exemplos de possibilidades surgidas a partir das pretitudes sonoras.

Logo, a ideia de sons da pretitude também se constituem como uma proposta de reformulação dos discursos acerca das músicas negras em Salvador, já que não se restringem às heranças e inspirações africanas congeladas no imaginário do senso comum pelos discursos seculares dos colonizadores, caracterizando-se também através de um caráter dinâmico. Conceitualmente os sons da pretitude se constitui a partir do entrelaçamento do ancestral com o novo, que olha para o futuro sem esquecer do passado. Contudo, a africanidade tem sido durante um bom tempo a forma mais efetiva para manifestar o orgulho das tradições, memórias e origens africanas e parentescos culturais afrodiáspóricos.

A relação entre a prática e produção musical negra em Salvador com as movimentações políticas em torno da negritude e suas reivindicações é de tal forma, que o primeiro grupo de pesquisa e ação no âmbito acadêmico: S.A.M.B.A. – Socioantropologia da Música Baiana, surgido na década de 1990 como projeto interdisciplinar entre história, antropologia, sociologia e comunicação, sem pesquisadores da área musical, com a exceção de uma das coordenadoras do grupo, a etnomusicóloga Ângela Lühning (PPGMUS-UFBA). Esse movimento<sup>116</sup>, bastante atuante entre 1995 e 1999, acabou culminando no livro *Ritmos em Trânsito* (SANSONE; SANTOS, 1998), trazendo a primeira vez uma perspectiva de vários/as pesquisadores/as (a maioria pessoas negras) de dentro da Bahia, sobre as diversas musicalidades negras, tanto afro-baianas, como no sentido mais amplo, afrodiáspóricas, praticadas e adaptadas ao estilo musical e corporal afro-baiano. Os organizadores-autores Sansone e Santos, há 25 anos já apontaram algumas problemáticas históricas, étnico-raciais e socioantropológicas em torno do possível termo ‘música negra’, debatendo criticamente sua então presença e recepção na cidade de Salvador:

---

<sup>116</sup> O projeto fez parte e foi financiado pelo projeto guarda-chuva “A Cor da Bahia” da FFCH-UFBA. Mais adiante falarei um pouco mais desse mencionado grupo e trazendo suas produções como referência.

É evidente que a expressão ‘música negra’ precisa ser contextualizada e desnaturalizada da associação automática entre música, dança e estilo, tidos como negros. Não existe no caso das músicas negras, e do consumo negro da música, mais linearidade ou naturalidade do que para outros estilos ou consumos musicais. Híbridez, sincretismo e mistura – a mixagem, como se chama no jargão dos músicos – são partes integrantes do processo criativo em torno da música. Tanto a procura e a conservação de ‘pureza’ e ‘raízes’ como as inúmeras tentativas de manipular ou subverter as convenções fazem parte da história das músicas negras. Aliás, a força dessas músicas, e também o seu sucesso comercial, deriva propriamente da capacidade de combinar tradições e modernidade ou, dito de outro modo, de popularizar as tradições dentro da modernidade. (SANTOS e SANSONE, 1998, p. 8)

Nos anos noventa, as pesquisas operaram sobretudo com autores e teorias dos Estudos Culturais, contribuindo para o posterior movimento, sobretudo nas Américas, que foi se ampliando para os Estudos da Decolonialidade; Relações Étnico-raciais; Filosofias Africanas e suas implicações para os fundamentos estéticos e sociológicos das identidades e políticas afrodiaspóricas. Desse modo, hoje temos linhas diversas operando na produção do conhecimento de forma crítica e engajada, algo que se torna cada vez mais possível com a inserção das chamadas ‘minorias’ nas universidades, instituições de pesquisa, programas e polos de produção de conhecimento e pensamento crítico. Logo, quem a tempos atrás servia apenas como objetos nas pesquisas (compreendendo pesquisa aqui como atividade que produz ideias e pensamentos), atualmente é crescente a presença de pretos, nativos da terra (povos originários), quilombolas etc. o que viabiliza o veículo de outras visões de mundo nos sistemas operantes de uma hegemonia do saber.

A partir da tomada de consciência dos povos pretos e da reformulação dos seus papéis socioculturais e políticos - antes definidos a partir de discursos que negativaram esses povos em sua dimensão ontológicas e enquanto seres sociais e políticos – se redefinem em contextos seus contextos e configurações territoriais e políticas (dentro da lógica do Estado-nação moderno). Em Salvador, um dos caminhos tomados na desconstrução dos discursos negativistas são confrontados com a valorização da trajetória histórica dos povos africanos e seus reflexos nas reminiscências afrodiaspóricas. Neste sentido, o conceito de “sons da pretitude” opera como uma perspectiva de caráter etnomusicológico e sociológico que busca enxergar as artes musicais negras de Salvador através de outras lentes tais como as até aqui apresentadas em combinação com as bases conceituais africanas.

### 3.3 Culturalidades, decolonialidades e as musicalidades negras

Diante da centralidade da música na vida do ser humano pós-moderno, enxergar como se dão os processos de distinção de grupos sociais através da música e fazeres musicais não é tarefa simples. Em face dos acontecimentos históricos e diversas mudanças que nos conduziu a pós-modernidade, fenômenos como a globalização, os novos padrões culturais e suas dinâmicas de trocas mediadas pelas relações de poder, tornam ainda mais complexa uma compreensão que relacione música, cultura e contextos socioculturais, econômicos e geopolíticos. É neste sentido que pressuponho como indispensáveis as lentes dos estudos culturais e decoloniais para a análise e compreensão das musicalidades negras em suas multiplicidades, particularidades e complexidades na atualidade.

Nas seções anteriores venho trilhando um caminho reflexivo que perpassa por noções de música atravessadas por construções ideológicas e discursivas influenciadas por ideias de raça, ou seja, os processos de racialização e seus reflexos no âmbito musical. Desde a influência cada vez mais crescente das novas tecnologias sobretudo nos setores das comunicações e impulsionados pelo capitalismo globalizado confunde nosso senso de tradição, modernidade, cultura e política. Esse senso de confusão cria uma situação favorável para a construção de discursos que operam em nome do capital. Sendo uma das metas gerais dos estudos culturais entender como as culturas são formadas, transformadas e como elas influenciam a sociedade, este campo adota a interdisciplinaridade como principal característica no intuito de não delimitar fronteiras epistêmicas, o que lhe permite buscar aportes na sociologia, antropologia, filosofia e história, dentre outras. Do mesmo modo, a decolonialidade se apresenta como importante instrumento na valorização da diversidade, já que promover uma transformação nas estruturas sociais, políticas e culturais que perpetuam a opressão e a desigualdade constitui alguns dos seus objetivos.

Foi para buscar entender os processos culturais no mundo e suas implicações que se constituiu o campo dos estudos culturais, e daí a sua relevância para esse trabalho. Com as transformações e mudanças que caracterizaram a transição dos paradigmas do mundo moderno para o pós-moderno, se fez urgente o desenvolvimento de ferramentas conceituais para entender as diversidades e suas formas de representação, identidades e subjetividades nos espaços e contextos contemporâneos. As formas de definir e compreender cultura se diversificou neste contexto pós-moderno globalizado, o que diversificou também as maneiras

de se compreender e fazer música. Foi inicialmente a partir das obras de autores como TS Elliot, Frank Reymond lives, Raymond Williams, Richard Hoggart e Edward O. Thompson, que refletindo acerca da sociedade inglesa e suas transformações sociais, econômicas e políticas nos anos de 1950, formaram a base para o que posteriormente se consolidaria como campo disciplinar dos estudos culturais. Dentre os muitos autores e obras desse campo, selecionei alguns trabalhos do Stuart Hall e Paul Gilroy pela relevância que as culturas negras apresentam em suas produções.

Visando estabelecer um sentido de continuidade em relação a seção anterior, seguimos com uma breve reflexão a partir de algumas ideias do artigo *What is this “black” in the black popular culture*<sup>117</sup>, publicado em 1992 e apresentado em uma palestra realizada por Stuart Hall em 1991. Neste artigo Hall reflete criticamente a ideia de cultura e música racializada a partir do significante<sup>118</sup> “negro” e analisa tais processos observando como historicamente e discursivamente uma hegemonia cultural foi se estabelecendo. Hall inicia o texto destacando as três coordenadas analisadas por Cornel West<sup>119</sup> em seu texto “A nova política cultural da diferença”. A primeira coordenada é o deslocamento do modelo europeu de alta cultura. A segunda eixo é a emergência dos EUA como uma potência mundial e, conseqüentemente, centro de produção e circulação da cultura global. Esta emergência é simultaneamente um deslocamento e uma alteração hegemônica na *definição* de cultura - um movimento que vai da alta cultura à cultura americana consumida pela maioria e suas formas de cultura de massa, tecnológicas e mediadas pela imagem. A terceira coordenada é a descolonização do Terceiro Mundo, marcada culturalmente pela emergência das sensibilidades descolonizadas. Na visão de Hall, mesmo com os ‘usos e abusos’ através da apropriação e redefinição dos sentidos e significados da palavra cultura, comumente classificada como alta e baixa, sendo que para denominar a “baixa cultura” foi atribuído o termo “popular”. Ele compreendia que a cultura popular:

[vinha] se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, ela é, então, simultaneamente, a cena, por excelência, de mercantilização das

---

<sup>117</sup> Este texto do Stuart Hall foi traduzido e publicado no Brasil por Liv Sovik no livro “Das diásporas: identidades e mediações culturais”.

<sup>118</sup> Para a linguística, significante é a imagem acústica que é associada a um significado numa língua, para formar o signo linguístico. Segundo Saussure, essa imagem acústica não é o som material, ou seja, a palavra falada, mas sim a impressão psíquica desse som.

<sup>119</sup> De acordo com Liv Sovik, Cornel West também participou como conferencista no mesmo evento. <<https://www.youtube.com/watch?v=8ds6D264U8c>> acessado em 25/08/2022.

indústrias em que a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante - os circuitos de poder e capital. Ela é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para a sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais, às vezes até sem qualquer comentário. Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação (HALL, 2003, p. 341).

Nesta colocação assume-se a alta cultura como das classes elitizadas enquanto a baixa cultura faz referência as classes mais ‘simples’ que em geral sempre representaram a maioria populacional. Com a mudança cultural caracterizada pelos processos de globalização na contemporaneidade, são os elementos da cultura baixa, ou popular, que predominam na indústria musical voltada para as massas. Hall ainda afirma que “a cultura popular tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo” e por essa razão “carrega esta ressonância afirmativa por causa da proeminência da palavra "popular" (HALL, 2003, p.341). Em interação com Peter Stallybrass e Allon White, autores da obra *The politics and poetics of transgression*, na qual através da observação do mapeamento do alto e baixo em formas psíquicas, no corpo humano e na ordem social, avaliam essa distinção alto/baixo enquanto base fundamentam para o mecanismo de ordenamento e de produção de sentido na cultura europeia e outras. Neste sentido Hall aponta que:

O ponto importante é o ordenamento de diferentes morais estéticas, de estéticas sociais, os ordenamentos da cultura que abrem a cultura para o jogo do poder, e não um inventário do que é alto e baixo num momento específico. [...] O papel do "popular" na cultura popular é o de fixar a autenticidade de formas populares, enraizando-as em experiências de comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e permitindo-nos vê-las como expressão de uma vida social específica e subalterna, que resiste a ser constantemente transformada em baixa e periférica (HALL, 2003, p.341).

Refletindo a partir das elaborações de Hall, observo que naquele período da década de 1990 ele já antevia um processo que se desenrolaria ao longo das décadas seguintes, ou seja, a emancipação do que ele chamava de “cultura popular negra”. As reações por parte das populações de afrodescendentes através de organizações negras que, ao positivar em parte a semântica polissêmica da palavra “negro”, passaram a investir em uma agenda de reparação social, política e econômica através das racializações realinhadas e ancoradas em pautas marxistas e esquerdistas (temáticas bastante pesquisadas nas ciências sociais e humanas no Brasil, porém nem tanto na música), e que ecoaram até o slogan global que marca a nossa

atualidade: “Black Lives Matter”. Assim, quando Hall sinaliza que “Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação”, compreendo que se trate de agenciamento de subjetividades que operam como formas de reação aos processos de apropriação e dominação (HALL, 2003, p.343). Neste sentido ele complementa:

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, aos quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção a fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contra narrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação (HALL, 2003, p.344).

Em um outro texto de Hall oriundo de uma conferência realizada em 1995 “Race, the Floating signifier<sup>120</sup>”, ele define que “raça é uma construção discursiva e um significante flutuante”, pois seu sentido e significado muda/flutua de um período para outro. Desse modo, ele analisa que “reconhecer que todas as tentativas de fundamentar esse conceito na ciência, localizando as diferenças entre as raças no terreno da ciência biológica ou genética, se mostraram insustentáveis”, portanto, a definição biológica precisa ser substituída pela sócio histórica ou cultural (HALL, 2017, p.1). Assim, este autor defende que a ideia de raça funciona como linguagem cujo “os significantes se referem a sistemas e conceitos da classificação de uma cultura, a suas práticas de produção de sentido”, e complementa que “a função do discurso e da raça como significante é constituir um sistema de equivalências entre natureza e cultura” (HALL, 2017, p.3).

Depurando as formulações de Hall, compreendo que é a persistência da concepção biológica da ideia de raça (que se legitima no campo da linguagem) possibilita a distinção através da produção da diferença e ancorado em traços genéticos e fenótipos. Esses últimos servem de insumo na produção de representações e construção/formulação de identidades. Na música, nos esportes, na dança não é difícil se deparar com discursos que atribuem o talento de pessoas pretas nesses campos como uma predisposição genética às atividades instintivas e física, o que por oposição acaba subentendendo uma não predisposição para atividades

---

<sup>120</sup> Texto traduzido por Liv Sovik em colaboração com Kátia Santos e publicada pela revista “Z Cultural” publicada em 2017.



intelectuais (o que também denota preconceito com as atividades mencionadas). Daí a pertinência na colocação de Hall quanto a necessidade de eliminar tais parâmetros que sustentam a ideia de raça.

Refletindo tais pensamentos sob lentes musicológicas, observo que a influência dos meios midiáticos na mediação das construções de representações e identidades se utilizando das imagens e símbolos podem incidir no entendimento sobre determinada música, gênero ou estilo musical. A partir de discursos alinhados a imagens e símbolos, se torna possível definir (ou induzir) se tal música é preta, amarela, azul ou lilás. Através de representações criadas para descrever um corpo ou grupo de corpos, é possível se criar associações de significado, códigos e símbolos quer sejam esses icônicos e/ou sonoros, o que torna possível identificar um estilo tanto pela sonoridade quanto pelos símbolos significantes a eles associado. É neste contexto que se dão os conflitos pela significação no qual, de um lado estão os representantes e/ou protagonistas daquela expressão, do outro o grupo ou empresa que têm interesses sobre o significado em questão. Por outro lado, são as heranças africanas que possibilita a manutenção de códigos e símbolos culturais musicais, que possibilitam que sistemas culturais espontâneos<sup>121</sup> sobrevivam e interajam com outros sistemas culturais e cujo as negociações incluem a perspectiva dos 'insiders'.

Trazendo outro olhar, um outro autor cuja produções são de grande relevância para os estudos culturais e importante aporte na reflexão das músicas negras na realidade brasileira é o Paul Gilroy. Mais conhecido por sua obra *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, livro no qual Gilroy propõe o conceito de Atlântico Negro como veículo para uma abordagem "explicitamente transnacional e intercultural" (GILROY, 1993, p.15). Através da metáfora da viagem transatlântica oceânica, Gilroy levanta questões necessárias e novas direções para o estudo da identidade cultural negra, apresentando sua perspectiva sobre a literatura e a música negra em seus trânsitos atlânticos.

Tendo Stuart Hal como referência, Gilroy também refletiu criticamente sobre os deslocamentos da cultura popular negra comentados por Hall há alguns parágrafos. No artigo *Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a "Changing" Same*, Gilroy busca compreender como se analisa a autenticidade das músicas negras locais surgidas a partir

---

<sup>121</sup> "Espontâneo" aqui está sendo utilizada para fazer menção às culturas não surgidas a partir de discursos e campanhas de viés ideológico.

das influências das músicas negras globais, ou seja, como se analisa a autenticidade das novas expressões musicais negra originadas do contato e relação com outras músicas racializadas da diáspora? Tendo campo empírico as comunidades negras da Grã-Bretanha oriunda de fluxos migratórios distintos países tais como Guiana, Jamaica, Barbados, Granada, Trinidad e Santa Lúcia, dentre outros. Ao mencionar o Reggae como exemplo, ele observa que:

Uma vez que suas próprias origens híbridas no rhythm and blues foram efetivamente ocultadas, ele deixou, na Grã-Bretanha, de significar um estilo jamaicano exclusivamente étnico e, em vez disso, derivou um tipo diferente de poder cultural, tanto de um novo status global quanto de sua expressão do que pode ser chamada de cultura pan-caribenha ou crioula (GILROY, 1991, P.115-116).

Gilroy avalia que os efeitos do movimento negritude e a difusão de uma noção de africanidade viabilizou a elaboração de “uma cultura conectiva que reuniu esses diferentes grupos "nacionais" em um novo padrão que não era etnicamente marcado como suas heranças culturais caribenhas haviam sido” (GILROY, 1991, P.115), ou seja, se manifestava uma dupla identificação cultural nacional e afrodiaspórica<sup>122</sup>. Neste contexto, o termo “deslocamento” (utilizado por Hall) assume uma conotação multifacetada, já que denota, tanto mudanças culturais, quanto migrações físicas, sonoras/musicais e ideológicas. Os intercâmbios culturais gerados a partir desses deslocamentos ampliaram os repertórios e referências das diásporas afro-sonoras, o que tornou artistas como Bob Marley, Jimi Hendrix e Mirian Makeba representações de uma universalidade afrodiaspórica.

Pensando nas dinâmicas das musicalidades racializadas brasileiras a partir das inquietações do Gilroy, é possível avaliar o quanto essas músicas são atravessadas por toda a amalgama das músicas afrodiaspóricas e suas dinâmicas transculturais. Em muitas expressões musicais de Salvador são nítidas que suas constituições se deram a partir dos cruzamentos de elementos culturais afro-baianos e afrodiaspóricos. O “samba-reggae”, termo que faz referência a um conjunto de bases rítmicas oriundas de combinações de padrões de samba com diferentes ritmos caribenhos, é um bom exemplo desses cruzamentos. Contudo, não é comum nos depararmos com debates sobre a autenticidade do samba-reggae enquanto criação do universo musical afro-baiano, como é discutido nas reflexões de Gilroy. Ao contrário, o samba-reggae é

---

<sup>122</sup> Embora esse termo ainda não era utilizado naquele período.

legitimado e reconhecido como originado do universo musical afro-baiano no circuito global da indústria musical.

Muito do arcabouço produzido por autores dos estudos culturais serviram (e servem) de aporte para as produções dos autores da “Sócio Antropologia da Música na Bahia – S.A.M.BA<sup>123</sup>, um grupo de autores/autoras que em seus estudos e pesquisas, se debruçam sobre questões históricas, filosóficas, políticas, econômicas e culturais relacionadas a cultura negra baiana. Nesse contexto, conceitos que abarcam a música como cultura, ou “o estudo da música na cultura” (MERRIAM, 1960), são abordados sob olhares sociológicos, antropológicos, filosóficos e históricos, lançados sobre os contextos socioculturais baianos tais como o carnaval, festas populares e tendências musicais contemporâneas, observando suas identidades e formas de representação no contexto soteropolitano, nacional e internacional. Dentre os vários trabalhos do S.A.M.B.A, posso citar os escritos do antropólogo Lívio Sansone cujo trabalhos muitas vezes refletem aspectos diversos da cultura negra baiana.

Sansone define cultura negra como “a específica subcultura de pessoas de origem africana dentro de um sistema social que enfatiza a cor, ou a descendência a partir da cor, como um importante critério de diferenciação ou de segregação das pessoas” (SANSONE, 2002, p.249). Partindo dessa afirmativa, e trazendo para o contexto nacional, é possível afirmar que a cultura negra brasileira seria uma parte ou grupo diferenciado da cultura brasileira cujo critério de distinção se dá de acordo com a cor da pele ou descendência africana e afrodescendente. Neste sentido, a expressão “música negra/preta” pode atuar como representação de um elo entre culturas negras locais e globais<sup>124</sup> que compartilham de experiências semelhantes tais como um passado de escravidão e um presente racializado.

Ainda seguindo um pouco nesta linha, um outro pensamento que me surge é em relação aos processos de associação e dissociação ideológica acerca de uma música que é racializada em função da maneira como seus produtores/criadores são identificados socialmente, o que pode significar em uma percepção positivada ou negativada a depender de quem ou de onde

---

<sup>123</sup> S.A.M.B.A – Sócio Antropologia da Música na Bahia surgiu como projeto interdisciplinar entre história, antropologia, sociologia e comunicação. Bastante atuante entre 1995 e 1999, suas produções acabaram culminando no livro *Ritmos em Trânsito* (SANSONE; SANTOS, 1998), trazendo a primeira vez uma perspectiva de vários (as) pesquisadores (as) de dentro da Bahia, sobre diversos aspectos das musicalidades negras.

<sup>124</sup> No segundo capítulo que é dedicado à música negra em Salvador, trago outros trabalhos e autores do sócio antropologia da música baiana como aporte.

parte a observação. Podemos imaginar que se não houvesse distinção e racialização talvez não fosse tão diferente a impressão que se teria ao assistir um grupo pessoas brancas tocando gêneros musicais como funk ou samba numa comunidade negra ou num evento corporativo das elites. De que forma são criadas as fronteiras que une e segrega culturalmente? Tal questão só me atesta a hipótese de que o construto racial se dá na esfera do social, do político e do econômico, como uma espécie de engenharia social que opera nas estruturas de poder e incide na noção de culturalidade<sup>125</sup>.

Com objetivos, perspectivas e preocupações que se entrecruzam com os estudos culturais, os estudos decoloniais constituem como um amplo aporte para a compreensão das relações de poder a partir das ideias de raça e seus reflexos na contemporaneidade. Por volta do final da década de 1990, a partir das pesquisas do sociólogo Anibal Quijano (1928-1918) sobre a colonialidade, “um conjunto de estudos passou a ser articulado com o intuito de retomar uma série de problemáticas histórico-sociais” (QUINTERO, FIGUEIRA, ELIZALDE, 2019, p.3). Quijano define que “colonialidade do poder é um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da ideia de “raça” (QUIJANO, 1992, p.4). Este autor defende que “a formação de relações sociais fundadas nessa ideia [de raça], produziu na América [Latina] identidades sociais historicamente novas: *índios*, *negros* e *mestiços*, e redefiniu outras (QUIJANO, 2002, p.117). Desse modo, a partir das formulações teóricas e reflexões de outros pensadores (MIGNOLO; ESCOBAR 2005, 2010; GROSSFUGEL, 2006; LADER, 2000; MALDONADO-TORRES, 2007) acerca desses e outros temas em torno da colonialidade, que os estudos decoloniais se desenvolveram expandindo o arcabouço conceitual e teórico da decolonialidade (QUINTERO, FIGUEIRA, ELIZALDE, 2019, p.7).

De acordo com Quintero, Figueira e Elizalde, “tomando como referência a categoria colonialidade do poder, expandiu-se a utilização do substantivo colonialidade para aplicá-lo a outras dimensões e campos” (ibid.), o que se desdobrou em quatro outros conceitos: colonialidade do saber, do ser, da natureza e do gênero. A historiadora Ariana Mara da Silva resume cada um desses conceitos da seguinte forma:

A colonialidade do saber é o decreto de um complexo cultural que estabelece o conhecimento europeu como universal, ou seja, a racionalidade epistêmica

---

<sup>125</sup> Estou considerando culturalidade enquanto conjunto de características, valores, crenças, tradições, costumes e práticas que definem uma cultura.

européia é imposta como única forma de epistemologia válida (QUIJANO, 1992). A colonialidade do ser é a desumanização, inferiorização e subalternização das pessoas que se encontram marginalizadas em relação a racionalidade formal eurocêntrica, colocando pessoas racializadas, especificamente negras e indígenas, como bárbaras frente a suposta civilidade branca europeia (MIGNOLO, 1995; WYNTER, 2003; MALDONADO-TORRES, 2007). A colonialidade da natureza é a separação humano/natureza que inferioriza a natureza frente a racionalidade humana, que é europeia, e separa o mágico, o espiritual e o social (WALSH, 2008). E a colonialidade do gênero é a utilização da racialização das mulheres não-brancas como forma de subalternização dessas mulheres em relação a produção e reprodução do conhecimento, em relação a economia local/global e nas relações sociais, formando assim, um Sistema Mundo Moderno Colonial de Gênero (LUGONES, 2008) (SILVA, 2021, p.4).

Conforme a citação, os quatro conceitos surgidos a partir da colonialidade do poder são atravessados pela construção da ideia de raça. O filósofo Nelson Maldonado-Torres, ao relacionar a colonialidade do saber e do ser, sustenta que é a partir da centralidade do conhecimento na modernidade que se pode produzir uma desqualificação epistêmica do outro, caracterizando assim uma tentativa de negação ontológica (MALDONADO-TORRES, 2007). Neste sentido, porém em um outro texto esse autor em parceria com Grosfoguel e Bernardino-Costa, avaliam que:

Uma das vantagens do projeto acadêmico político da decolonialidade reside na sua capacidade de esclarecer e sistematizar o que está em jogo, elucidando historicamente a colonialidade do poder, do ser e do saber e nos ajudando a pensar em estratégias para transformar a realidade (BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSFUGUEL, 2018, p.10).

Esses autores refletem que “os africanos e seus descendentes contribuíram para a invenção de uma nova cultura, elaborando novas formas de espiritualidade, conhecimento, subjetividade e sociabilidade” (BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSFUGUEL, 2018, p.118), e estes também são projetos políticos não só de resistência, mas de existência e esperança. São essas contribuições e (re) invenções que caracterizam as músicas negras afrodiaspóricas, constituindo o que Gilroy conceituou como “Atlântico negro” com suas redes e fluxos de trocas constantes.

Em suma, ao problematizar as estruturas de poder resultantes do colonialismo, e que se estendeu à indústria da música, as instituições de ensino e pesquisa, as relações entre artistas, produtores e consumidores, os estudos culturais e decoloniais vem construindo ferramentas conceituais e analíticas para evidenciar as formas de opressão e exclusão que afetam artistas e

gêneros musicais racializados e marginalizados. Ao fomentar a reflexão crítica sobre as representações culturais e estereótipos presentes na música e nos meios de comunicação, esses aportes conceituais constituem-se em instrumentos epistêmicos relevante na criação de espaços de diálogo e escuta entre diferentes perspectivas e experiências musicais.

Nesta perspectiva, a reflexão crítica da trajetória história do território e conformação cultural, nos fornece insumos para as análises e alguns possíveis diagnósticos decoloniais para compreender os sons da pretitude e elementos que identificam e sustentam suas características (culturais e musicais). A trajetória histórica da formação da população de/com fortes características negras e seus atravessamentos transculturais e transnacionais, não só explicam como justificam essas músicas e suas peculiaridades. Considerando os sons da pretitude como um conjunto de fenômenos culturais, artísticos, musicais e políticos que constituem a cultura musical de Salvador - sendo os músicos os responsáveis pela conexão e interlocução entre esses fenômenos e as populações - quanto mais entendermos as pretitudes nas dimensões socioculturais, econômicas, políticas e holísticas, mais será possível agenciar essas formas de existir em perspectiva decoloniais e antirracistas. Quanto mais entendermos as pretitudes nas dimensões sonoras e estéticas, mais capazes nos tornaremos em analisar em perspectiva crítica as atribuições de sentido e significado que depreciam os sons da pretitude.

### **3.4 Apontamentos sobre constituição histórica da cultura negra afrodescendente em Salvador**

Se assumirmos a ideia de que as músicas começam nas pessoas<sup>126</sup>, que por sua vez vivem e se desenvolvem em lugares com características geopolíticas, socioculturais e ecológicas distintas, então essas músicas também são resultadas dos elementos relacionados com as condições de vida dessas pessoas nesses lugares, bem como suas mudanças e permanências nos diferentes períodos históricos. Portanto a utilização dos sons por pessoas está totalmente condicionada aos hábitos, costumes e modos de viver delas e de acordo com as características do local ou região e das condições socioculturais e políticas que caracterizam determinado contexto. Tais hábitos e costumes podem ou não permanecer ou até se perder de acordo como cada grupo ou povo atua na manutenção de suas tradições, bem como os eventos históricos e acontecimentos sociais e políticos que podem incidir sobre suas realidades. Por essa razão que é possível uma cultura

---

<sup>126</sup> Referência ao artigo “A música começa na pessoa – memória e identidade musical subjetiva” da etnomusicologia e educadora musical Katharina Döring publicado em 2016.

musical ser transportada, transmitida, transformada e adaptada em função da relação entre grupos humanos, espaços e relações de poder.

Inspirando-me na ideia de genealogia e buscando referência no princípio da historicidade do território e das pessoas, o propósito nesta subseção é elencar alguns apontamentos que nos auxiliem na compreensão das músicas de Salvador a partir das pessoas e da constituição sociocultural da cidade, destacando alguns aspectos característicos do ambiente de que ia se formando nos primeiros anos da fundação, desde a música utilizada pelos religiosos na catequização dos chamados ‘povos primitivos’ que eram apresentadas nas manifestações festivas do calendário católico, até a chegada dos povos africanos em Salvador e seus processos nas regiões do recôncavo, e sua integração na vida social. Para tanto, me reporto a trabalhos de historiadores, em sua maioria atuantes na Bahia, que se devotaram a pesquisar e refletir aspectos diversos que constituem o mosaico cultura e musical de Salvador, intercalado com as perspectivas dos autores dos estudos afro-brasileiros cujo trabalhos constituem importantes referências acerca dos estudos sobre as culturas africanas e afrodescendentes na formação de uma ‘cultura brasileira’.

De uma maneira geral, sabe-se que do ponto de vista histórico, neste imenso território que hoje conhecemos como Brasil, antes da chegada dos colonizadores era habitado por vários povos nativos, sendo que cada etnia possuía seus códigos culturais e musicais próprios. No transcorrer do tempo, entre contatos e conflitos, os colonizadores foram se estabelecendo e ordenando este território inicialmente ocupados e mapeado, aplicando seus projetos de ocupação, defesa e exploração dos recursos. Neste sentido, de acordo com o historiador Henrique Dias Tavares, o atual território do estado da Bahia, antes da chegada dos europeus, era habitado pelos povos Tupinambá, Tupiniquim, os Gês (Jê) ou Tamoio, e os Kariri (ou Kiriri) (TAVARES, 2008, p.104).

Segundo este historiador, com o fracasso no processo de ocupação portuguesa denominado capitânicas hereditárias, o Estado real monárquico português instituiu em 1548 um governo-geral com a tríplice função de organizar os setores militar, político e administrativo (TAVARES, 2008, p.104). Para o cumprimento dessa demanda, o governador geral contava com o apoio de funcionários reais, trabalhadores europeus e homens da igreja católica (religião oficial de Portugal). Foi neste contexto que logo após a chegada de em 1549 foi iniciada a construção da cidade-fortaleza de São Salvador da baía de todos os Santos (hoje Salvador), chefiada pelo

então primeiro governador-geral Thomé de Sousa que também tinha como missão combater os guerreiros tupinambás, gerenciar a organização de catequeses e difusão da fé católica, promover o povoamento, dentre outras designações da coroa.

Numa perspectiva sociocultural da Salvador desse período aqui descrito, além do numeroso grupo de altos e pequenos funcionários que comporiam o governo geral (aproximadamente de 300 pessoas), e cerca de seiscentos operários, especialmente da construção civil (AZEVEDO, 1955, p. 127-128), também chegaram com Thomé de Souza os seis primeiros religiosos da Companhia de Jesus que, chefiados pelo padre Manuel da Nóbrega, passaram a se utilizar processos de musicalização como estratégia de aproximação e conversão das populações nativas à fé cristã, além de garantir o salvo-conduto para suas missões<sup>127</sup> (PERRONE; CRUZ, 1997, p.3). Assim, de acordo com Perrone e Cruz, as manifestações musicais naqueles anos iniciais da cidade-fortaleza que serviria de sede colonial portuguesa se davam a partir da intervenção dos padres jesuítas com as comunidades indígenas<sup>128</sup>. Neste contexto, os povos nativos, quando não escravizados e até vendidos, eram submetidos às doutrinas do colonizador e aos repertórios e estilos da música sacra europeia para serem tocadas nos eventos do calendário católico.

Já numa perspectiva econômica, o tráfico de africanos escravizados para a Bahia começou em seguida ao estabelecimento dos primeiros engenhos de açúcar por volta de 1549 e 1550 (TAVARES, 2008, p.54). Neste sentido, Laurentino Gomes detalha que “os preços e o volume do tráfico de escravos aumentaram proporcionalmente à demanda por açúcar na Europa [...] o primeiro produto de consumo de massa na economia moderna” (GOMES, 2019, p.185). A colocação de Gomes faz menção aos principais motivadores do tráfico: a busca por mão de obras sem ou com pouco custo e a comercialização de pessoas – atividade que, segundo Gomes, enriqueceu portugueses e brasileiros ao ponto de “destacarem-se no topo da lista dos maiores traficantes” (GOMES, 2019, p.185).

Os primeiros contingentes de africanos que por aqui aportaram no século XVI, procediam de três regiões: da Guiné portuguesa, uma zona imprecisa que se estendia para o norte até o

---

<sup>127</sup> Além dos seis religiosos, também chegaram nas embarcações chefiadas por Thomé de Souza.

<sup>128</sup> Enquanto os jesuítas atendiam ao seu objetivo de cristianizar os povos nativos, os colonos portugueses estavam empenhados em escravizá-los e utilizar sua força de trabalho. Segundo Azevedo, enquanto o colono agia de forma cruel espancando, atacando suas roças e raptando as suas mulheres e filhas, em outras regiões eles sofriam violentas represálias destruindo suas roças e incendiando suas casas (AZEVEDO, 1955, p.57).



Senegal e para o sul até a Serra Leoa, a costa da Malagueta; do Golfo da Guiné, a costa da Mina depois dividida em costa do Marfim, costa do ouro e costa dos Escravos; de Angola, mais ao sul e, dando a volta ao continente, da Contra-Costa (Moçambique) (VIANA FILHO, 1988, p. 38-40). No quadro logo abaixo, extraído do livro Fluxo e refluxo: Do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos-os-Santos, do século XVII ao XIX (1981), do pesquisador e fotografo Pierre Verger, demonstra as localidades e origens dos africanos escravizados que foram trazidos para a Bahia, bem como seus períodos divididos em quatro ciclos:

Quadro 3:1 - Ciclos do tráfico de escravizados para o Brasil

1º	O ciclo da Guiné durante a segunda metade do século XVI
2º	O ciclo de Angola e do Congo no século XVII
3º	O ciclo da Costa da Mina durante os três primeiros quartos do século XVIII
4º	O ciclo da baía de Benim entre 1770 e 1850, estando incluído aí o período do tráfico clandestino.

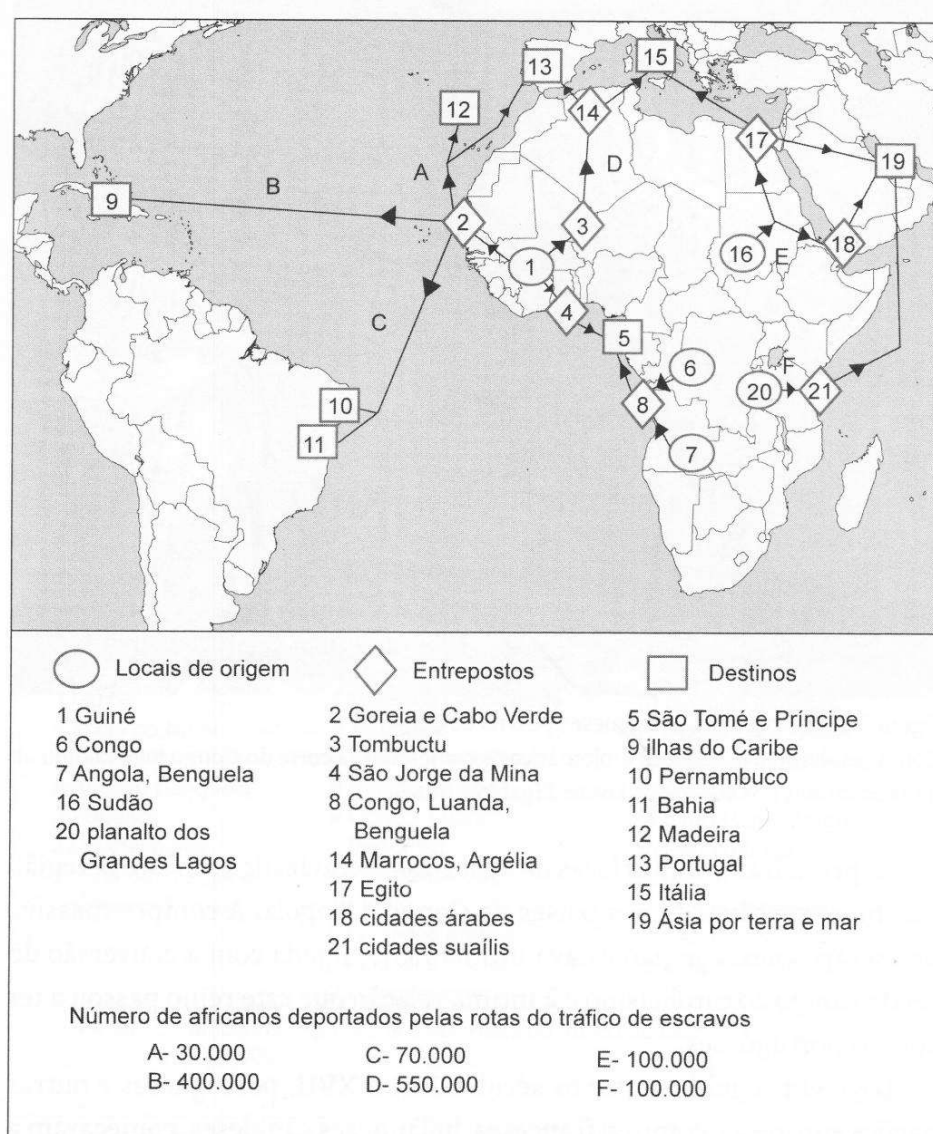
Fonte 9: livro fluxos e refluxos (VERGER,1981, p.51)

Alguns anos depois, o antropólogo Kabeguele Munanga apresenta no livro *Origens Africanas do Brasil contemporâneo (2007)* uma correlação entre áreas geográficas e povos de acordo com os ciclos numa organização semelhante ao quadro dos ciclos de Verger, porém um pouco mais detalhado:

- 1) a área ocidental, chamada costa dos escravos, ilustrada pelas culturas dos povos ioruba ou nagô, jêje, fons, ewê e fanti-ashanti, cobrindo os territórios das atuais repúblicas da Nigéria, Benim, Togo, Cana e Costa do Marfim. E o chamado Golfo de Benim;
- 2) zona do Sudão ocidental ou área sudanesa islamizada, ocupada pelos grupos de negros malês (peul ou fula, mandinga, haussa, tapa e gurunsi), cobrindo os territórios das atuais repúblicas do Senegal, Gâmbia, Guiné-Bissau, Guiné, Serra Leoa, Mali e Burkina Fasso;
- 3) a área dos povos de língua banto, compreendendo numerosas etnias que cobrem os países da África central e austral (Camarões, Gabão, Congo, República Democrática do Congo, Zâmbia, Zimbábue, Namíbia, Moçambique e África do Sul (MUNANGA, 2007, p.92).

Podemos também resumir essas informações utilizando os termos sudaneses, bantos e guineanos-sudaneses. Complementando ainda os dados de Verger e Munanga, segue abaixo o mapa do livro *História da África e do Brasil afrodescendente* (2017), da já mencionada Ynaê Lopes dos Santos, indicando as regiões de origem e destino já abrangendo todo o território no 1º ciclo:

Figura 3:1 - Mapa da primeira rota do tráfico de escravizados, séculos XV-XVI



Fonte 10: livro *História da África e do Brasil afrodescendente* (LOPES DOS SANTOS, 2017, p.170)

Enquanto por volta do século XIX os sudaneses predominavam em quantidade, nos primeiros séculos do tráfico dos africanos, de acordo com Luiz Viana Filho, os povos de língua

Bantu<sup>129</sup> foram os primeiros a serem exportados para a cidade sede do governo geral da colônia, e segundo ele “deixaram de modo indelével os marcos da sua cultura na língua, na religião, no folclore, nos hábitos, que influíram poderosamente” (VIANA FILHO, 1988, p.60). Já o etnólogo Edison Carneiro apontou que:

Os negros bantos, na Bahia, introduziram os cucumbis (o auto dos Congos), as festas do imperador do divino, o louvor a São Benedito etc., [...] o samba, a capoeira de Angola, o batuque, as festas populares comuns a todo o Recôncavo e mesmo a zona litorânea do Estado. Sua influência se estendeu à própria religião criando os atuais candomblés de caboclo [...] Foi em grande parte por causa desses negros [bantos] que a “cidade da Bahia” ganhou a fama de líder entre as cidades pitorescas do Brasil (CARNEIRO, 1991, p. 129).

Este autor também observa que muitos autores e estudiosos dos estudos afro-brasileiros preferiram dedicar uma maior quantidade de estudos sobre sudaneses, e destaca que o médico pioneiro nas pesquisas sobre os africanos e seus descendentes no Brasil, Nina Rodrigues “não deu a importância merecida à contribuição do negro banto” (CARNEIRO, 1991, p. 128). Com o tempo as culturas desses povos foram se cruzando de tal maneira, que diferenças específicas foram apagadas, amalgamando-se em grupos genéricos conhecidos como jêje, nagôs, angola<sup>130</sup>, etc. (PRANDI, 2000, p.54). Tais diferenças também se refletem nos costumes, na cosmologia e nas músicas, sendo que os processos de assimilação no campo cultural musical resultaram por entrelaçar características dos supracitados grupos/nações em muitos aspectos. Tais aspectos puderam ser percebidos mais adiante na linha do tempo, mais precisamente na segunda metade do século XX, quando sob a influência do que estou considerando os principais vetores na formação das músicas reconhecidamente baianas: candomblés (Angola, Ketu, jêje), na capoeira (regional e angola) e nos sambas e seus desdobramentos (samba de roda, samba ijexá, samba afro etc.), foram sendo combinados com outros gêneros musicais

---

<sup>129</sup> O termo “Bantu” é caracterizado com base em aspectos linguísticos, étnicos, culturais ou biológicos dependente do período, do lugar, da comunidade, das evidências e perspectivas dos pesquisadores que investigam o seu passado. Não pode ser reduzido a um único grupo, e sim pensá-lo como um paradigma conceitual que pode ser chamado de “tradição Bantu” (FOURSHEY, GONZALES, SAIDI, 2018, p.36).

<sup>130</sup> Lühning aponta que o conceito de “nação” pode ser utilizado para uma descrição mais precisa dos diversos subgrupos designados dos termos “bantos e sudaneses”. Tomando o termo “nação” como sinônimo para grupo étnico, embora de acordo com esta autora, o termo denotava a origem do escravizado associado a função ou tipo de trabalho para a qual o mesmo estava sendo comercializado, por exemplo: nações oriundas do banto como dos cabindas, congo, angola e Benguela eram direcionados aos trabalhos nas plantações, enquanto nações sudanesas como jeje, tapa, grunche, ketu, ijexá, egba, entre outras, eram direcionados a atividades domésticas e comércio (LÜHNING, 2022, p.33).

diaspóricos que foram dando surgimento a outros gêneros e estilos (questões que serão explanadas com mais detalhes nas seções seguintes).

Mas retomando o panorama histórico da Salvador do século XVII e adiante, um aspecto importante para compreender a conformação cultural e social entre brancos e pretos naquele tempo foram as formações das irmandades religiosas. O catolicismo era a religião oficial de toda a colônia e todo africano escravizado era obrigatoriamente batizado em acordo com os ritos da igreja. Segundo o historiador João José Reis as irmandades são compreendidas dessa maneira:

A irmandade representava um espaço de relativa autonomia negra, no qual seus membros - em torno das festas, assembleias, eleições, funerais, missas e da assistência mútua - construíam identidades sociais significativas, no interior de um mundo às vezes sufocante e sempre incerto. A irmandade era uma espécie de família ritual, em que africanos desenraizados de suas terras viviam e morriam solidariamente. Idealizadas pelos brancos como um mecanismo de domesticação do espírito africano, através da africanização da religião dos senhores, elas vieram a constituir um instrumento de identidade e solidariedade coletiva (REIS, 1996, p.4).

De acordo com Reis, algumas irmandades se formavam de acordo com cada etnia africana que se adaptaram e “criaram microestruturas de poder, conceberam estratégias de alianças, estabeleceram regras de sociabilidade, abriram canais de negociação e ativaram formas de resistência” (REIS, 1996, p.3). Neste sentido, a historiadora Edilece Couto aponta que os indícios dessa conformação religiosa e cultural se refletia nas festas do extenso calendário católico nas quais era difícil estabelecer fronteiras entre o catolicismo e as religiões afro-brasileiras (COUTO, 2015, p.117). Couto denomina as festas religiosas de Salvador como afrocatólicas por entender que suas características não são exclusivas do catolicismo ou das religiões de matrizes africanas, o que podem ser observados nos vários elementos (música, dança, indumentária, objetos e rituais) compreendidos como afro-brasileiros. Foi do ambiente sônico constituído a partir desses contextos socioculturais religiosos que as musicalidades de Salvador vão herdar influências e características que entrelaçam o sagrado e o profano na dimensão sonora.

Neste viés de coadunação entre sagrado e profano, um outro aspecto importante para compreender a conformação cultural de Salvador é o carnaval. O Carnaval é a maior e mais importante festa popular de Salvador, talvez do país. Ele é crucial para entender como as musicalidades negras de Salvador são percebidas socio culturalmente e suas implicações

políticas e econômicas. Esta relevância se justifica pela influência das tradições de matriz africana e suas dinâmicas de transformação e conflitos ao longo dos diferentes períodos históricos.

Neste contexto, denominações como “sons dos negros”, “sons estrondosos” são utilizados em muitas fontes históricas (impressos, documentos etc.) para se referir as musicalidades negras em/de Salvador. Dentre essas denominações, o termo batuque<sup>131</sup> também foi bastante utilizado para se referir às musicalidades negras de maneira genérica e generalizada nos escritos e fontes referentes a este período. Seguindo neste rastro, de acordo com o antropólogo Jocélio Teles dos Santos, os batuques aconteciam nas ruas, largos, casas e terreiros da cidade de Salvador desde o século XVIII. Este autor salienta que:

É provável que no século XVIII já houvesse um tipo de distinção, em nível linguístico, tal como apareceria no século XIX a definição do vocábulo batuque para identificar tanto os candomblés - batuques de negros, acompanhados de feitiçaria", como para denominar a “dança com sapateados e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor quando é de negro, ou também de viola e pandeiro quando entra gente mais asseada" (TELES DOS SANTOS, 1998, p.17).

Portanto, a visão de Teles dos Santos em sua revisão histórica endossa a tese que as musicalidades negras desde muito tempo foram presentes em Salvador e regiões próximas. Sua revisão também endossa que essas manifestações culturais negras não eram bem-vistas pelos representantes da elite da cidade, conforme enfatiza este autor ao trazer para o título de uma de suas publicações o termo “Divertimento estrondoso”, que era utilizado por autoridades provinciais daquele período (século XIX) para se referirem e reprimirem através de decretos e resoluções jurídicas tais manifestações sonoras que tanto desagradavam os ouvidos da elite. Esta repressão das elites (ou sob influência delas) também foi observada por Couto (2015) que no seguinte trecho aponta:

Entre o fim do século XIX e as primeiras décadas do século XX, o poder público e a Igreja Católica realizaram ações conjuntas para coibir as manifestações dos adeptos do candomblé. Imbuída dos ideais de modernidade e civilização, a elite branca e letrada desejava desafrikanizar os festejos católicos. Nessa batalha venceu a religiosidade leiga, que burlou regras, promoveu adaptações e continuou a mesclar elementos católicos e das

---

<sup>131</sup> Segundo o antropólogo e professor Jocélio Teles, os batuques eram definidos oficialmente como danças ou bailes dos negros africanos ou seus descendentes (TELES DOS SANTOS, 1998, p.17)

religiões de matriz africana em suas homenagens a santos e orixás (COUTO, 2015, p.118).

Na mesma linha que Teles e Couto, o historiador Raphael Vieira Filho também revisitou dados de jornais e outras fontes históricas buscando compreender aspectos socioantropológico acerca das populações negras da Salvador de outrora. Em seu artigo intitulado “Folguedos negros no carnaval de Salvador (1880-1930)”, Vieira Filho informa que existiam muitos folguedos negros dentre os divertimentos que a partir de um certo período passou a ser referido como carnaval. Este autor aponta que na medida que essa população de escravizados foram conquistando suas alforrias, foram surgindo organizações negras africanas e baianas que ele distingue de acordo com as características de cada segmento: batuques e sambas de roda, clubes uniformizados e afoxés. Dentre esses ele destaca os clubes uniformizados “embaixada africana” e “Pândegos da África” chamando a atenção para a organização dos desfiles e seu caráter político que refletiam à construção da identidade cultural dos negros soteropolitanos (VIEIRA FILHO, 1998, p.46).

Dentre as características e particularidades desses clubes mencionados este autor elencou: “a) a forma de comunicar a passeata, através do manifesto; b) os clarins anunciadores; c) banda tocando dobrados; os “carros de ideias” (“avós” dos chamados carros alegóricos das escolas de samba de hoje), muitas vezes eram importados da Europa; d) os secretários.” (VIEIRA FILHO, 1998, p.46). Esse teor de construção de identidade cultural negra<sup>132</sup>, organização e orgulho de sua raiz africana presentes na descrição de Vieira Filhos já representa uma gênese da ideia de um certo orgulho negro na cidade da Bahia daquele tempo (orgulho este que será retomado enquanto termo e discurso no século seguinte com o surgimento dos blocos afros<sup>133</sup>). Nesse panorama que passo a destacar como fundante as matrizes africanas cujo elementos do candomblé, capoeira e samba<sup>134</sup> se fundiam com as batucadas, cordões e afoxés constituindo o ambiente sônico que pouco a pouco foram forjando cultural e musicalmente as populações de Salvador.

---

<sup>132</sup> É importante ressaltar que “construção de identidade cultural negra” somente foi constituir debates e reflexões conceituais e teóricas de maneira mais ampla nos meios acadêmicos, sobretudo na área de música recentemente. Portanto, utilizo a expressão livre de relação com o contexto histórico. O mesmo se aplica a utilização da palavra “orgulho”.

<sup>133</sup> Mais adiante neste capítulo dediquei uma seção inteira para tratar de apontamentos da trajetória e desdobramentos do movimento negritude que incluem conceitos como “orgulho negro” e “consciência negra”.

<sup>134</sup> Temas a serem desenvolvidos na seção a seguir.

Numa (re) visão mais geral dos aspectos históricos, passados os anos de colônia e império, ocorrida a abolição da escravatura em 1888 e a Proclamação da República em 1889, o decorrer do século XX foi marcado por grandes transformações que atingem as esferas política, econômica e cultural em diversos aspectos nas dimensões globais e locais. Neste sentido e observando o âmbito nacional, foi somente anos mais tarde a cidade de Salvador e o Estado da Bahia vão acompanhar em alguma medida o desenvolvimento industrial e econômico tal qual ocorrido no Sudeste do país daquele período adiante. Tal desenvolvimento impactou na projeção e percepção de como signos e símbolos da “cultura baiana” eram vistos no Sudeste, sobretudo considerando que desde a idealização do projeto cultural e sociopolítico com a instauração da república no Brasil, o negro não estava incluso (mesmo os livres, alforriados e recém libertos). Como observaram Munanga e Gomes (2006) sobre o pós-escravidão, mesmo com a libertação oficial instituída em lei “os negros brasileiros após a libertação tiveram que implementar um longo e árduo processo de construção de igualdade e de acesso aos diversos setores sociais<sup>135</sup>” (MUNANGA e GOMES, 2006, p.107).

Ao longo do século XX, o ambiente sônico constituído das práticas culturais musicais que se vertia através do entrelaçamento das heranças ancestrais com as manifestações momentâneas de cada contexto e época, foram moldando as musicalidades de Salvador. Enquanto um padrão de cultura nacional era formatado no Sudeste – no qual intelectuais passavam a imaginar e buscar símbolos de um Brasil para além do centro – a população soteropolitana maturava o que era deixado como herança dos sambas de roda, batucadas, cordões, clubes e afoxés, que foram fundamentando e influenciando outros modos de musicar sempre de forma contínua. As manifestações culturais negras sempre trouxeram contranarrativas e discursos de autoestima quanto aos seus valores tradicionais e características matriciais das heranças africanas. Essas manifestações, ora estratégica, ora de forma incisiva e ofensiva, sempre carregaram as memórias

---

<sup>135</sup> Dentre os eventos históricos marcantes de resistência da população negra brasileira podemos citar: a Revolta dos Malês (1835), um levante organizado e realizado por africanos mulçumanos escravizados ocorrido na cidade de Salvador <<http://smec.salvador.ba.gov.br/documentos/a-revolta-dos-males.pdf>>; a Frente Negra Brasileira, uma forma de organização política que surge a partir da ação de militantes negros paulistas pós-abolição, com intenções de se tornar uma articulação nacional; o Teatro Experimental do Negro - TEN - cujo projeto pedagógico destacava a educação como forma de garantir a cidadania para o povo negro e que tinha a arte e o teatro como instrumentos de expressão cultural e política; o Movimento das Mulheres Negras que destaca a articulação entre raça e gênero dentro das relações étnicas/raciais na sociedade brasileira de um modo geral e dentro dos movimentos sociais em específico (LOPES DOS SANTOS, 2017, p,263-264).

e o orgulho de suas heranças constituindo-as como elemento fundamental na construção de suas identidades

Em suma, o objetivo nesta seção não foi realizar uma revisão minuciosa da história cultural de Salvador, mas sim, trazer alguns apontamentos que sirvam de auxílio na compreensão da conformação histórica das musicalidades negras de Salvador e seus agentes. Através desses apontamentos foi possível formular que códigos culturais característicos das artes musicais negras de Salvador constituem o eixo de referência presentes nas diversas manifestações musicais soteropolitana ao longo dos diferentes períodos. As festas populares refletem a conexão entre passado e presente numa relação de manutenção e adaptação cultural contínua que preserva tanto o lado sacro do pioneirismo católico operado pelas igrejas e seus representantes, quanto o profano que carrega a espontaneidade das camadas populares e suas lideranças, que muitas as configuram em terreiros, associações de bairro, grupos de amigos que se reúnem em nome da tradição e da alegria com a música sempre presente. Se observamos festas como lavagem do Bonfim, festa do nosso senhor dos navegantes ou a festa de Iemanjá, notamos um funcionamento parecido, ou seja, primeiro acontece o ritual cerimonial e em seguida os rituais profanos e de caráter popular. A festa de Iemanjá talvez seja uma exceção já que, tanto o ritual católico quanto a organização dos presentes e oferendas que só serão levadas para o mar entre o meio e o final da tarde, acontecem ao mesmo tempo.

Assim, o ambiente sonoro e a imaginação musical são constituídos de sambas, hinos, cantigas, rezas, toques, movimentos e vibrações que com o passar do tempo vão se reconfigurando em interação com as transformações socioculturais, políticas e econômicas guiadas pelas inovações tecnológicas e paradigmáticas inerentes a contemporaneidade.

### **3.5 Dos afoxés e axés ao rock, funk e jazz: trajetórias e algumas características das músicas negras em Salvador**

Nas seções anteriores foram abordados vários aspectos históricos, sociológicos e musicais entrelaçando noções alijadas nas ideias de interno e externo, sagrado e profano, local e global. Os códigos culturais inicialmente caracterizados por heranças dos povos africanos que povoaram a Bahia, foram se expandindo e se transmutando em interação com outros polos produtores de musicalidades com matrizes africanas nas Américas. Nesta seção a meta foi dar segmento através de uma perspectiva da trajetória histórica progressiva das manifestações musicais negras de Salvador tomando como referência histórica os marcos temporais: cordões



e batucadas, afoxés, escolas de samba, blocos de índio, blocos afro e os grupos e práticas posteriores que surgiram influenciadas direta ou indiretamente por esses marcos e em interação com as fontes de diversas matizes sonoras e estéticas.

Para tanto, além das bibliografias etnomusicológicas que vem servindo de arcabouço, me utilizei da *netnografia* e produções audiovisuais coletando e colhendo através das falas de pessoas que vivenciaram e vivenciam músicas negras - com e sem tanta circulação nas mídias - elencando informações que contribuam para esse mapeamento musical cuja interação com os acontecimentos políticos e socioculturais se verteram em paradigmas ideológico-musicais tais como o movimento tropicália, a música de vanguarda e os desdobramentos dos movimentos blacks brasileiro (funk, rap, soul e suas designações nacionais). Dito de outra maneira, a ideia é lançar a luz sobre algumas alquimias musicais surgidas em Salvador, quer sejam aquelas impulsionadas pelo carnaval - e sua importância enquanto evento sociocultural e que ao longo da trajetória da música em Salvador vem servindo de palco, vitrine e pretexto para as criações - quer sejam aquelas impulsionadas pelas indústrias fonográfica e cultural. Para além das indústrias e do carnaval, considero também importante os segmentos musicais chamados “alternativo”, em sua maioria ligado a um impulso espontâneo de fazer musical que não se propõe a seguir as metas impostas pelas indústrias (cultural e fonográfica). Também é importante ressaltar que essa perspectiva foi pensada em consonância com os acontecimentos históricos, econômicos, políticos e socioculturais característicos de cada período abordado aqui<sup>136</sup> (cujo recorte está mais voltado para os últimos cem anos).

### 3.5.1 Musicalidades negras de Salvador e o carnaval como vitrine

A trajetória histórico-sonora da música em Salvador pode ser observada a partir da relação entre os gêneros musicais e de acordo com características sonoras e estéticas locais e globais, sendo que o eixo de ligação são os signos e símbolos musicais e culturais afrodescendentes. Essa trajetória também pode ser observada através dos parâmetros fenomenológicos e discursivos conforme coloquei no início desse trabalho. Numa perspectiva local, esses signos e símbolos seriam aqueles oriundos do que chamei de “pilares da cultura musical de Salvador: o candomblé, a capoeira e o samba”, que moldaram a cultura musical soteropolitana, ora

---

<sup>136</sup> Com “acontecimentos” me refiro a adventos ocorridos a partir da década de 1940 tais como: a invenção da fôbica e a formação do “trio elétrico”, os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, libertação dos países africanos e seus desdobramentos e repercussão na diáspora, dentre outros.

preservando cantos, toques, danças e comportamentos, ora servindo como referência no diálogo entre a tradição e a modernidade. Numa perspectiva global, as referências vieram de diversas partes da diáspora africana - representados através de gêneros musicais como o blues, soul, reggae, salsa, rumba, mambo, Calypso, dentre muitos outros – ao interagirem com as referências locais inspiraram a criação de novos gêneros, estilos e práticas musicais (ou criando sua própria versão e leitura a partir desses gêneros). Nessas perspectivas, os fenômenos culturais musicais oriundos da criatividade espontânea das pessoas se entrecruzam aos acontecimentos tecnológicos, econômicos e políticos, e seus discursos moldados de acordo com as possíveis vantagens e lucros.

Nas linhas que se seguem descreverei essa trajetória das práticas musicais negras tanto me reportando às referências bibliográficas, quanto às falas de artistas, tocadores e fazedores protagonistas que contribuíram e/ou ainda contribuem para essa construção coletiva que constituem as músicas de Salvador da Bahia. Portanto, essa trilha percorre de forma breve desde o surgimento suas formas mais remotas como os folguedos e batucadas (de que não se tem tantos registros e fontes), passando pelas primeiras organizações e agremiações de afoxés, chegando na era das escolas de samba cuja suas memórias culturais impregnadas nas cidades e suas populações foram influenciar os blocos de índio e posteriormente os blocos afro na década de 1970 (auge da ditadura militar no Brasil). Diante da escassez em detalhes sobre a instrumentação e especificações acerca dos ritmos e gêneros musicais utilizados, busquei observar a partir de algumas pistas fornecidas nos trabalhos consultados. Por se apresentar como elemento motivador e vitrine para muitas das manifestações negras, o carnaval ocupou um lugar de destaque nesta seção.

Conforme já mencionado neste capítulo, desde o surgimento do carnaval<sup>137</sup> as músicas vivenciadas por pessoas negras se faziam presentes em suas formas de manifestação mais remotas. A partir da segunda metade do século XIX, com o declínio do entrudo, surgiram os primeiros carnavais<sup>138</sup> seguindo um espírito acentuadamente afrancesado (MIGUEZ, 2020, p.136). Segundo este autor:

---

<sup>137</sup> Segundo Miguez, as festas carnavalescas na América têm sua raiz nas tradições festivas ibérico-barrocas, e no Brasil, chegaram na forma do Entrudo lusitano [...] a população negra, escravos e libertos, era quem garantia o tom festivo dos jogos, ocupando as ruas da cidade com músicas e danças típicas das suas culturas, geralmente ao fim da tarde – quando o Entrudo da elite adquiria um caráter mais doméstico [...] (MIGUEZ, 2020, p.135).

<sup>138</sup> Documentários em vídeos estão disponíveis nas páginas: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jny28-lfk5A&t=2s>> e <<https://memoriasdemomo.com.br/>>

[...] o espírito europeizante era percebido nos préstitos das organizações carnavalescas das elites, que desfilavam ao som de marchas militares e óperas celebrando temas ligados à história e cultura europeias, quanto nos bailes de máscaras, animados por polcas e óperas e que aconteciam em dois dos redutos da elite baiana, o Polytheama e o Theatro São João, espaços obviamente interditados à população negra e escrava (MIGUEZ, 2020, p.136).

Mesmo com a preferência das elites por gêneros musicais mais europeizados, a presença da população negra era forte nos festejos. Como apontou Vieira Filho em seus estudos sobre as manifestações carnavalescas negras, os tipos de manifestações culturais negras presentes no carnaval soteropolitano no final do século XIX eram os Clubes Uniformizados Negros<sup>139</sup>, os Batuques<sup>140</sup>, os Candomblés, e os Grupos de Mascarados vestindo saia e torço (VIEIRA FILHO, 2013, p.2). Entretanto, essas manifestações dos grupos negros e as elites brancas não ocorriam de forma harmoniosa. Ao contrário, existiam linhas demarcatórias bem definidas para os espaços negros e brancos conforme apontou Miguez:

[...] os primeiros carnavais do século XX [...] contaram com a presença expressiva dos negros, que além de participarem com seus “clubes” no desfile dos préstitos – legitimando as regras do carnaval “civilizado” através de uma estratégia “conformista” – ocupavam as ruas da cidade com seus batuques, grupos de mascarados e afoxés. De imediato, o desconforto com a presença negra vai traduzir-se numa sistemática intolerância racial e cultural das elites, seja através dos seus jornais, seja pela via da repressão policial (MIGUEZ, 2020, p.137).

Miguez ainda observa que mesmo com a perseguição às manifestações negras nos dias de folia, eram essas populações que ocupavam as ruas da cidade, sobretudo em um período que as elites preferiam restringir sua participação aos bailes carnavalescos promovidos nos clubes tais como Clube Bahiano de tênis, Yatch clube da Bahia e associação atlética da Bahia (pois em períodos anteriores as elites protagonizavam os desfiles e as populações assistiam). Já os desfiles das populações negras ocorriam mais comumente nas regiões da Baixa dos sapateiros,

---

<sup>139</sup> De acordo com Vieira Filho, “Os Clubes Uniformizados Negros eram divertimentos que podemos dizer híbridos, pois misturavam elementos dos cortejos tradicionais europeus, vistos aqui nos grandes desfiles dos Clubes Uniformizados brancos e elementos das brincadeiras das populações negras (VIEIRA FILHO, 2013, p.3). Clubes como a Embaixada Africana, os Pândegos d’África, a Chegada Africana e os Filhos de África, os negros foram incentivados a participar dos desfiles carnavalescos, ponto alto do Carnaval (MIGUEZ, 2020, p.136).

<sup>140</sup> Batuque, até esse período era uma referência genérica para todas as manifestações culturais das populações negras abrangendo o campo religioso e as festas profanas (VIEIRA FILHO, 2013, p.3).

Taboão e Pelourinho (consideradas regiões populares). Sobre esses desfiles dos negros/negras baianos Miguez descreveu ainda que:

Além dos afoxés, com suas orquestras percussivas executando os ritmos e os cantos alegres típicos da liturgia nagô-iorubá dos terreiros de Candomblé, desfilam pelas ruas da cidade, em formação de fila indiana, as batucadas, verdadeiras orquestras ambulantes compostas de tambores, cuícas, reco-recos e agogôs; os blocos, agremiações em que o número de participantes era mais numeroso do que o das batucadas e se apresentavam com fantasias iguais; e os cordões, que dispunham de orquestras maiores do que as das batucadas e as dos blocos, chegavam a desfilar com carros alegóricos e eram assim chamados por utilizarem uma corda delimitando o espaço dos participantes (MIGUEZ, 2020, p.137).

Um acontecimento que ilustra bem as relações de força na cidade daquele período foi quando, em 1904 um afoxé subiu para a Barroquinha e Ladeira de São Bento, gerando protestos (Prefeitura de Salvador, 2019). Como consequência, “uma portaria do chefe de polícia publicada às vésperas do Carnaval, e reeditada nos anos seguintes até 1914, proibindo expressamente" exibição de costumes africanos com batuques" durante os festejos carnavalescos” (MIGUEZ, 1996, p. 70). Entretanto, eram as músicas e sons da população negra baiana que contrapunha as perseguições, constituindo o ambiente sônico da cidade antes e durante o carnaval, além de outros festejos ao longo do ano<sup>141</sup>. As músicas que já faziam parte da prática cultural das populações negras tais como as rodas de samba, as músicas dos terreiros, dentre outras, eram naturalmente agregadas ao contexto da festa momesca.

Enquanto a Bahia naquele início de século continuava sendo um Estado agrícola - somente décadas depois iniciou sua revitalização econômica com a industrialização de Salvador, concretizada com a instalação do polo petroquímico<sup>142</sup> - no panorama nacional daqueles primeiros anos do século XX, a capital administrativa do país, o Rio de Janeiro, era um dos Estados brasileiros que mais crescia e se modernizava, atraindo trabalhadores e migrantes oriundos de diferentes regiões do país. Assim, tanto as transformações quanto as migrações resultavam num fluxo e refluxo de elementos culturais - que muitos autores (VIANA, 1995;

---

<sup>141</sup> Embora fuja do escopo do presente trabalho, fica a curiosidade e pergunta: o que aconteceu com as manifestações negras durante o período em que ficou proibida de se manifestar nos circuitos oficiais do Carnaval?

<sup>142</sup> O processo de industrialização iniciou-se formalmente nos anos 1950, com a instalação do Centro Industrial do Aratu em Salvador e se consolidou em 1978 com a instalação do polo petroquímico, implicando o surgimento de um setor tipicamente capitalista, e a expansão do mercado de trabalho, de que se beneficiaram, direta ou indiretamente, as populações mais pobres, predominantemente negro-mestiças, resultando na formação de uma classe média afro-brasileira (SILVA, OLIVEIRA LIMA, 2021; DOMINGUES, 2009).

NETO, 2017; SANDRONI, 2001) descreveriam mais tarde como fatos que propiciaram o surgimento do samba e seus gêneros e subgêneros.

Nos anos seguintes, com o crescimento da imprensa, ampliação das rádios e modernização das indústrias, sobretudo a fonográfica, muitos artistas, sambistas e músicos baianos e de outros Estados nordestinos migravam para o Rio em busca de oportunidades, levando seus códigos, símbolos e signos culturais. Além do que acontecia culturalmente na capital federal ser difundido enquanto referência pelos meios midiáticos, muitas das pessoas que após algum tempo regressavam, traziam algo daquela modernidade que absorvera da capital carioca<sup>143</sup>.

Enquanto no Rio de Janeiro do início do século XX as manifestações carnavalescas das camadas populares se desenvolveram através de pequenas agremiações como zé pereiras<sup>144</sup> e ranchos<sup>145</sup> nas zonas periféricas, em Salvador eram os blocos, cordões, afoxés e batucadas que orientava o modo de brincar afro-baiano, conforme apontou Ickes:

Fora da rota do desfile principal, os negociantes locais, assumiam a responsabilidade adicional, decorando o espaço público com serpentinas, bandeirolas e iluminação, e até mesmo erguendo palcos para música ao vivo, ou se envolvendo eles mesmos nas brincadeiras de carnaval. Aí, longe do carnaval “oficial”, a festa contava com as contribuições de blocos, cordões, batucadas e afoxés menores e locais. A tendência predominante depois de 1930, tanto no centro da cidade como na maioria dos bairros, foi de crescimento de blocos e cordões, e de entrada de mais e mais pessoas nas festividades rituais organizadas (ICKES, 2013, p.208).

Seguindo Ickes, podemos inferir que apesar do gerenciamento pelas instâncias de poder político e econômico, o carnaval também possuía seu caráter espontâneo manifestado através das populações e seus espaços locais e agentes. Para ele “Os cordões e batucadas eram fruto das alegrias e das dificuldades e amarguras do cotidiano popular [...] praticado pelas classes trabalhadoras afro-baianas e por trabalhadores pobres de Salvador” (ICKES, 2013, p.204). Este

---

<sup>143</sup> No decorrer do tempo, o resultado dessas trocas e compartilhamentos culturais musicais entre a Bahia e a capital federal se darão de maneira cada vez mais acentuada, cujo desdobramento na música serão refletidos em termos como “samba-funk”, “samba-rock” dentre outros conforme veremos mais adiante.

<sup>144</sup> Manifestação cultural com origem em Portugal que passou a ser praticada no Rio de Janeiro na segunda metade dos oitocentos com o surgimento das sociedades carnavalescas. No Norte de Portugal, Zé Pereira é sinônimo de bombo – instrumento usualmente chamado de zabumba ou bumbo, no Brasil –, ou do tocador deste e da caixa de rufo. Estes dois instrumentos, mais a gaita de foles, muitas das vezes formam um trio chamado de Zés Pereiras ou, às vezes, de tamborileiros ou de gaiteiros (MATTOS, 2023, p. 8).

<sup>145</sup> A partir de 1910, os ranchos são autorizados a desfilar no centro da cidade na noite da 2ª feira de Carnaval, dia em que os festejos eram mais fracos, o que se constitui num marco quanto ao retorno das manifestações carnavalescas das classes populares [...] desfilam ao som de música própria, a marcha-rancho, tendo à frente uma porta-bandeira e um mestre-sala e, à volta, um cordão protetor no interior do qual os participantes dançam com liberdade (QUEIROZ, 1987 apud MIGUEZ, 1996, p.75).

autor também apontou que desde outrora a cidade estava “impregnada de precedentes locais de grupos de percussão, como os batuques dos séculos XVIII e XIX, um subgrupo específico de ritmos e danças com suas origens no contexto das culturas africana e afro-baiana” e esses grupos e/ou batuques derivou o termo “batucadas<sup>146</sup>” (ICKES, 2013, p.204). Deste modo, compreendo que as expressões culturais musicais de origem africana tais como os sambas, ijexás, toques e cantigas, fundidas ou não os hinos, marchinhas etc., constituíam os universos sônicos soteropolitano desde outrora.

De acordo com o website “Memórias do reinado de momo<sup>147</sup>”, no fim da década de 1950 a exuberância das escolas de samba cariocas alcançava todo o país e inspiraram muitos blocos, cordões e batucadas soteropolitanos que passaram a cogitar a transmutação de suas entidades para a categoria escola de samba. Assim, começaram a surgir as escolas de samba de Salvador. Seguindo o professor Milton Moura:

As escolas de samba nasceram de uma modesta imitação do modelo carioca. Em 1960, já temos os Ritmistas do Samba, da Preguiça, no centro. A Juventude do Garcia teve origem na batucada Filhos do Garcia, que em 1956 se apresentava como bloco sem categoria definida e três anos depois já mostra nítida influência das escolas do Rio de Janeiro. Em 1961, já é de fato uma escola de samba, só se oficializando como tal em 1963, quando também surgem os Amigos do Politeama e os Filhos do Tororó, por sua vez descendente do Cordão Carnavalesco Filhos do Tororó, de 1953... (MOURA, 2001, p.200)

Moura ainda acrescenta que aquele foi o período em que o carnaval de Salvador conheceu a maior variedade de formas estéticas e modelos organizacionais, apontando que aos afoxés, blocos e trios elétricos (que ainda tratarei adiante) acrescentaram-se os blocos de embalo as escolas de samba e os blocos de índio (MOURA, 2001, p.198). De acordo com Soares, a primeira apareceu no ano de 1957, e a última a desfilar o fez no ano de 1983 (SOARES, 2016,

---

<sup>146</sup> Como o nome *batucadas* indica, percussão e ritmos percussivos de samba eram particularmente o seu forte. Eles marchavam em fila única e tocavam os sucessos do momento, embora o estilo musical das batucadas fosse um tipo diferente da interpretação que se ouvia no rádio. Além disso, muitas batucadas tocavam músicas de sua própria criação. As batucadas, ou “sambas do morro”, como eram também conhecidas na Bahia, eram muito mais cruas e menos melódicas, tornando a prática cultural afro-baiana mais próxima das tradições musicais das classes trabalhadoras e de trabalhadores pobres de Salvador (ICKES, 2013, p.217).

<sup>147</sup> O Memórias do Reinado de Momo tem como objetivo central o fortalecimento da memória do Carnaval de Salvador, sua história e seu povo. O projeto estreou em 2015 sob a coordenação da pesquisadora e doutora em Cultura e Sociedade, Caroline Fantinel e concepção é do professor Paulo Miguez e apoio financeiro do governo do Estado, através do Fundo de Cultura, Secretaria da Fazenda, Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia e Secretaria de Cultura da Bahia. Disponível em: <<https://memoriasdemomo.com.br/sobre-oprojeto/>>

p. 264). Esse autor ao entrevistar para uma de suas pesquisas Jaime Baraúna - integrante da escola de samba “Ritmistas do samba” - colheu informações importantes acerca da diferença entre batucada e escola de samba:

A batucada era um atrás do outro, na fila indiana, e a escola de samba era um ao lado do outro, era fileira. A outra diferença é que as batucadas vinham com um ritmo mais cadenciado e os instrumentos eram feitos de barrica com coro de jiboia, mas o ritmista já veio com os instrumentos comuns de fanfarra, percussivos comuns. E qual a diferença da escola de samba Ritmistas do samba para os cordões de modo geral? A escola de samba não tinha sopro, nunca teve sopro, era percussão e voz. A grande diferença de Ritmistas do Samba para todos os cordões carnavalescos é que o cordão vinha com a fanfarra, instrumentos de percussão e sopro, e a Ritmistas do Samba vinha somente com percussão e voz, como sempre foi no Rio de Janeiro<sup>148</sup> (SOARES, 2016).

Aqui o entrevistado descreve informações importantes sobre a organização, instrumentação e os repertórios mudavam de acordo com as diferentes agremiações. Cabe ressaltar que num período anterior ao surgimento das escolas de samba o Jaime Baraúna já tinha participado da bateria do bloco mercadores de Bagdá, uma vivência que ele provavelmente deve ter trazido para aquele novo modelo de prática musical carnavalesca. Neste sentido, no livro *O carnaval de Salvador e suas escolas de samba*, o médico e carnavalesco Geraldo Lima acrescentou que além dos blocos, cordões, batucadas e afoxés também tinham as charangas – agrupamentos percussivos que usavam surdos, caixas, tamborins, agogôs etc.- e no repertório “cantavam os sambas divulgados nas rádios” (LIMA, 2017, p.25). Desse modo, Lima nos revela mais algumas informações sobre No já mencionado website “memórias do reinado de momo” informa que uma dada agremiação naquela época, “para ser considerada escola de samba todas precisaram potencializar sua bateria, pesando ainda mais sua percussão, com a inclusão de instrumentos como tarol, surdos e repiques, além de compor seus próprios sambas-enredo<sup>149</sup>”.

Esse fluxo e refluxo percebido por Lima ilustra o trânsito de códigos culturais que tendem a se ampliar na medida em que o tempo avança. É justamente a dinâmica de mudança em função das transformações tecnológicas, políticas, econômicas e culturais que vão causar um esmorecimento das escolas de samba de Salvador na década seguinte, levando-a pouco a pouco a ceder lugar a outras manifestações no contexto carnavalesco. Neste contexto, é importante enfatizar a prática dos sambas e suas transmutações em associação com o ijexá e outros ritmos

<sup>148</sup> Entrevista de Jaime Baraúna concedida ao Soares em 18-01-2015, no bairro do Cabula, Salvador, Bahia, Brasil.

<sup>149</sup> Disponível em: <<https://memoriasdemomo.com.br/escolas-de-samba/>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2024.

do candomblé que, dentre outros, compõem e conduzem o mosaico sônico das musicalidades de Salvador. Essas musicalidades e seus produtores/criadores/tocadores são atravessados e impulsionados pelas transformações ao seu redor.

Neste sentido, o professor e pesquisador Antônio Godi ao refletir sobre como as mudanças que influenciavam nas dinâmicas culturais, formulou que “a crescente metropolização de Salvador e a abertura de um mercado industrial na passagem dos 1960-1970”, propiciou o crescimento e a cristalização de um mercado radiofônico, discográfico e televisivo, sintonizando a capital baiana com símbolos e signos culturais estrangeiros (GODI, 1997, p.73). Este autor dá exemplos de como a indústria do cinema influenciou as imaginações de agentes carnavalescos ao mencionar o sucesso nas telas do filme “As mil e uma noites” e comparando com as escolhas de blocos como “os mercadores de Bagdá”, “cavaleiros de Bagdá”, dentre outros. Os filmes no estilo Western exibidos naquela época também influenciaram uma outra modalidade de agremiação surgida nos anos setenta, os blocos de índio.

Segundo Moura, “muitos da Juventude do Garcia vieram a constituir, em 1966, o Cacique do Garcia<sup>150</sup>, o primeiro bloco de índio de Salvador, fortemente influenciado pelo Cacique de Ramos, do Rio de Janeiro (MOURA, 2001, p.201). Ele observou que boa parte do movimento dos blocos de índio se deu na área correspondente aos bairros Garcia-Federação-Tororó (ibid.). Do ponto de vista musical, como os blocos de índio são fundados a partir da ligação de seus líderes com as escolas de samba, a instrumentação não muda tanto e o samba continuou sendo o gênero principal. Sobre o repertório Moura acrescentou que:

Seu repertório misturava a batucada comum no meio popular, canções de sucesso no rádio e os hinos próprios dos blocos, que exaltavam o poder do índio, ao lado de referências frequentes à paz e à confraternização, como se vê nestas letras: *Apaches está em guerra, e se é guerra é Carnaval*, ou *voa, pomba branca da paz, e vai dizer ao co-irmão que Apaches hoje são de paz* (MOURA, 2001, p. 201).

Da mesma maneira que os blocos de índio derivam do modelo das escolas de samba, os blocos afro surge nos meados da década de 1970 assimilando modelos anteriores (afoxés, blocos etc.), alinhado aos discursos da negritude que assentava com força na Salvador daquele

---

<sup>150</sup> Moura em sua tese “Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador” – um estudo minucioso e aprofundado sobre o carnaval de Salvador – além dos dois principais Cacique do Garcia e Apaches do Tororó, menciona outros blocos de índio tais como: Os Guaranis, Os Penas Brancas, Os Peles Vermelhas, Os Xavantes, Os Tamoios, os Cheyenes e os Moicanos.



tempo. Godi fez uma leitura interessante dessa transição que culminou no nascimento dos blocos afro:

A constituição de uma determinada identidade social se dá, através dos blocos de índio de Salvador, de forma velada e travestida, por uma estratégia que funde símbolos relacionados à tradição cultural brasileira com outros oriundos da comunicação de massas, onde se destacam as estórias de faroeste norte-americano, divulgadas por filmes, histórias em quadrinhos e livrinhos de bolso. A evolução desta operação de busca de identidade indica ter sido ela forjada como resposta à intrincada sociedade multiétnica de Salvador, apresentando inclusive descontinuidades, fruto dos obstáculos que estes grupos enfrentaram nesta trajetória. Essa evolução parte de uma identidade atravessada e complexa no início dos blocos de índios, até uma assunção tímida no final do período hegemônico destes grupos, descambando finalmente numa assunção explícita nos blocos afro. (GODI, 1997, p.75)

Essa percepção de Godi nos atina para a influência dos meios de mídia no pensamento e atitude das populações negra em Salvador. O contexto sociocultural e político daquela época num âmbito mais amplo englobava o movimento negritude e seus desdobramentos, as lutas dos países africanos pela independência política e libertação dos regimes colonialistas, as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos, as tensões políticas contra a opressão na Jamaica e a resistência socialista em Cuba. Foi nesse contexto que no dia 1º de novembro de 1974 foi fundado o primeiro bloco afro de Salvador parra associados exclusivamente negros: o Ilê Aiyê. Nos anos seguintes surgiram outros blocos com proposta similar tais como Olodum, Muzenza do Reggae, Araketu e Malê Debalê (cada um se estabelecendo em distintos locais da cidade com população majoritariamente negra).

Como descreve o antropólogo Antônio Risério no livro *Carnaval Ijexá*, “no meado da década de 1970 o bairro da Liberdade como o “Harlem baiano” diante do alto grau de identificação entre a juventude negra baiana e a juventude negra estadunidense” (RISÉRIO, 1981, p.26). Ao descrever sobre aquele contexto em que a “onda black” estadunidense chegou forte e arrebatou a juventude negra brasileira, impregnando danças, gestos, ideias e comportamentos, Risério menciona o Soul music e o funk de James Brown era a principal referência nos bailes blacks. Uma outra observação trazida por este autor foi a transição do “Black” para o “Afro”, ou seja, a preferência pela temática africana – sobretudo naquele momento em que ocorriam as revoluções africanas – ao invés das temáticas negro-

estadunidenses<sup>151</sup>. Risério e outros autores (SANSONE, 1997; PINHO, 1997, 2003; RISÉRIO, 1981, 1988) adotaram o termo “reafricanização<sup>152</sup>” para se referir a retomada da temática africana refletida na estética, na poética, dança, música e conscientização sociopolítica. Do ponto de vista musical, de acordo com o músico e mestre de bateria do Ilê Aiyê, Kahindê Boa Morte, em entrevista no documentário “Awurê na Bahia – A rota do samba de roda”, “no início a batida do Ilê era mais rápida e à medida que os mestres de percussão foram contribuindo com modificações nos padrões rítmicos e em interação com as coreografias e acrescentando outras informações (BOA MORTE, 2021<sup>153</sup>). O mestre músico complementa que:

Em 1974, quando um grupo de jovens negros têm ideia criar um bloco de carnaval, um dos moradores do bairro chamado mestre bafo (músico), baiano que morava no rio, retornou naquele momento de fundação do bloco sugerindo o ritmo tem um ritmo utilizado em samba-enredo de escola de samba, porém cadenciando [reduz o andamento], ou seja, num andamento desacelerado em relação ao usual [...] Com o passar do tempo vão passando pela bateria do bloco outros mestre seu esse ritmo vem crescendo mais (BOA MORTE, 2021).

O mestre de bateria Boa Morte comenta que cada mestre que passou pelo bloco contribuiu com criações nos arranjos percussivo, entretanto as inserções desses arranjos passavam pela avaliação dos diretores do bloco e consentimento da líder sacerdotisa do terreiro Jitolú. Como exemplos de alguns desses ritmos e arranjos criados para as performances do bloco ele cita o “samba-afro”, “swingueira” e o “zukmerengue” (ibid). A partir desses relatos podemos constatar que a musicalidade do Ilê Aiyê (cujo modelo se estende a outros blocos) é resultado de um processo acumulativo de informações musicais, códigos e convenções sonoras e gestuais que constituem o vocabulário e repertório próprio. Esse repertório é transmitido de geração em geração, quer seja através dos ensaios e ações socioculturais promovidas pela instituição no bairro, quer seja pela sua produção midiática através de álbuns fonográficos, iconográficos, produções audiovisuais e eventos. Desse modo, os ideais de africanidade e negritude operam como elementos modeladores e mantenedores da integridade conceitual do bloco.

---

<sup>151</sup> Uma das seções seguintes neste capítulo eu dediquei a um apontamento mais detalhado do que foi o movimento negritude, seus protagonistas e desdobramentos. A justificativa para tanto foi a importância desses movimentos e ideologias na formação e integração cultural das pessoas racializadas e autodeclaradas como negra nas Américas.

<sup>152</sup> Para um maior aprofundamento sobre esse tema ver a tese “O mundo negro (2003)” do autor Osmundo Pinho.

<sup>153</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=yUqppBT\\_imI&t=1257s](https://www.youtube.com/watch?v=yUqppBT_imI&t=1257s)>

Depois do Ilê Aiyê formaram-se muitos outros blocos sob a denominação afro. Dentre esses muitos que alcançaram visibilidade constam o Olodum, o Araketu, o Muzenza e o Malê Dêbalê. O Olodum foi criado em 1979 no bairro do Marciel/Pelourinho. Naquela época viviam naquela região “os mais marginalizados da sociedade – ladrões, traficantes, travestis e prostitutas” (SCHAEBER, 1997, p.148). O ambiente sônico do Pelourinho, que anos antes reverenciava a música cubana/caribenha, naquela época era o reggae que imperava (Guerreiro, 1997, p.108). Em 1983, após uma reestruturação passaram a fazer parte do bloco os dissidentes do Ilê Aiyê João Jorge e Neguinho do samba. O Muzenza foi fundado em 1981 a partir da cisão da diretoria do bloco Olodum. Inspirados nos negros afro-jamaicanos e na admiração pelo cantor e compositor Bob Marley (falecido naquele ano), o Muzenza aderiu aos sons do reggae e a estética visual rastafári (VEIGA, 1997, p.123). O Araketu foi fundado em 1980 no bairro de Periperi (subúrbio de Salvador) e tinha o samba como ritmo e se orientava no candomblé. Em um outro extremo da cidade, no bairro de Itapuã foi fundado o Malê Debalê que teve sua estreia no carnaval em 1980. Cada um desses blocos possui suas peculiaridades musicais e continuam em atividade.

Enquanto os blocos afros desenvolveram seus repertórios através de referências locais, embora inspirados em referências globais, outras expressões e acontecimentos culturais e musicais tanto contribuíram para os diálogos e trânsitos com outras músicas do mundo afro-Atlântico, como também Mundialito sua produção local. Desde a criação do trio elétrico ao surgimento da Axé Music, e com as intermediações dos novos baianos e das bandas de trio, todos esses elementos também compõem a trajetória da música negra de Salvador.

O surgimento do “trio elétrico” na década de 1940 transformou a dinâmica do carnaval baiano e ofuscou a popularidade das batucadas, escolas de samba e afoxés. Embora o termo inicialmente fizesse menção a formação do grupo musical<sup>154</sup>, posteriormente passou a denotar um palco móvel a motor emitindo sons eletrificados<sup>155</sup>. Após a ‘dupla elétrica’ Osmar Macedo

---

<sup>154</sup> Em 1951 eles convidaram outro instrumentista, Temístocles Aragão, o Temi, e com ele formaram O Trio Elétrico, um conjunto com Dodó (violão, grave), Osmar (cavaquinho, agudo) e Temi (violão tenor ou triolim, médio, afinado como banjo). Em 1953 passaram para um caminhão e já apareceram outros seguidores: Atlas, Ipiranga, Cinco Irmãos, Jacaré, todos com instrumentos criados por Dodó. Em 1954, Temi saiu do grupo e voltaram a ser uma dupla, mas a denominação trio elétrico já se consagrara na boca do povo e passara a nomear não só o grupo pioneiro, mas todos os outros que se seguiram (FREITAS, 2010, p.6).

<sup>155</sup> Neste sentido Miguez avalia que “A mais importante das mudanças trazidas pelo trio elétrico, sem dúvidas, diz respeito à configuração socioespacial dos festejos. Com o trio elétrico, uma espécie de palco móvel que se desloca pelas ruas da cidade, o carnaval conquista definitivamente a rua redefinindo-a e tornando-a comum a todos, sem distinções de qualquer natureza (MIGUEZ, 2020, p.133).

e Adolfo Nascimento (Dodô) adaptarem seus instrumentos acústicos (cavaquinho e violão) para elétricos e o Ford "bigode" ano 1929 com alto-falantes de forma que amplificasse o som de seus instrumentos, desenvolveu-se a partir daí um outro modelo de brincar o carnaval. Além dos chorinhos que já tocavam despreziosamente, seu repertório era formado em maioria de frevos pernambucano<sup>156</sup>, prática que acabou inspirando novas imaginações sonoras e fusões musicais, que aos poucos foram se cristalizando em novos gêneros com o passar do tempo. No carnaval de 1951, a velha fóbica Ford foi substituída por uma caminhonete iluminada com lâmpadas e equipada com mais amplificadores. Daí em diante esse palco móvel chamado de trio elétrico foi sendo aperfeiçoado cada vez mais. Através da influência do trabalho musical do “trio elétrico Dodô e Osmar” surgiu um repertório e um número crescentes de adeptos da guitarra baiana, instrumento que até o advento do que ficou conhecido como Axé Music na década de 1980, fazia parte da instrumentação de muitas bandas.

De acordo com a pesquisadora Ayeska Paula Freitas, “O trio elétrico foi uma das influências do Movimento Tropicalista e o estopim de uma mudança na música popular de rua produzida na Bahia inicialmente para o carnaval, depois difundida em outros circuitos” (FREITAS, 2010, p.2). Neste sentido, Moura acrescenta que “a consolidação do conjunto Os Novos Baianos<sup>157</sup>, formado desde 1967, que plasmou o gênero do trio elétrico vocalizado e eclético” (MOURA, 2001, p.215). Era o ambiente sônico recheado das paisagens sonoras que entrecruzavam o passado dos cordões, batucadas e escolas de samba ao futuro elétrico, eletrônico e globalizado.

Diante de tal panorama não foi difícil compreender como os padrões sonoros e estéticos do ijexá passaram a ser tocados misturados aos frevos, que em interação com as adaptações e inovações tecnológicas e mudanças culturais, foram moldando as práticas musicais e maneiras de criar as músicas e participar e das festas.

Foi da continuação dessa dinâmica de evoluções e mudanças, transformações e fusões que surge o que mais tarde seria chamada Axé Music. Conforme Moura, “Não se trata de um estilo

---

<sup>156</sup> Na semana anterior ao carnaval de 1951, o Vassourinhas passava por Salvador em um navio, a caminho do Rio de Janeiro, e o governador Otávio Mangabeira convidou-o para uma apresentação em praça pública. Eram cento e cinquenta metais mais a percussão tocando frevo, e a população animada seguindo-os pelas ruas do centro da cidade. Aquela imagem de participação popular, o povo pulando pela rua atrás da banda, motivou Osmar: “Foi aí que eu dei a ideia pra Dodô: Dodô, vamos sair tocando essa música (FREITAS, 2010, p.7).

<sup>157</sup> Sobre os Novos Baianos penso que foi um grupo que representou um paradigma totalmente inovador na música brasileira inaugurando um novo modelo que só foi seguido pelos membros do próprio grupo ao partirem para as suas carreiras solo. Desde a eletrificação do chorinho refletido nas interpretações das músicas de Jacob do Bandolim aos grooves que fundiam o ijexá aos riffs hendrixianos combinadas as convenções características do jazz-rock da época, ao Novos baianos inauguraram um caminho a ser descoberto.

ou gênero musical, pois não há uma unidade formal interna a esse denominador comum. Não se trata tampouco de um somatório do repertório de determinado tipo de artista ou grupo musical” (MOURA, 2001, p.215). Para ele Axé Music<sup>158</sup> é uma “interface de repertório musical e coreográfico que se desenvolveu basicamente a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento do afro” (ibid.). Nesta interface de muitos “layers” as músicas oriundas dos blocos afro, afoxés e sambas de roda foram servindo de referência para as adaptações sonoras e estéticas que foram convertidas em produto de uma ampla, complexa e competitiva indústria. São nas dimensões competitivas no âmbito empresarial/comercial que a leitura social e política da categoria negro revela seus reflexos. Tais reflexos podem ser ilustrados na seguinte passagem em que Moura analisa o contexto baiano:

Os artistas negros encontram dificuldades em termos de gravação ou divulgação, como Tonho Matéria, Margarete Menezes e Lazzo Matumbi. Não se manteve o sucesso notável de Tonho Matéria em 1987, na onda da expansão do afro que se seguiu a *Faraó*. O reggae de Edson Gomes faz um modesto e estável sucesso, não conseguindo expandir seu público para além dos admiradores e praticantes do rastafarianismo na sua versão baiana. Enfim, entre os artistas negros, nenhum tem carreira solo tão exitosa quanto a dos artistas das bandas de trio. É significativo que o cantor Tatau, identificado como *Tatau do Araketu*, não aconteça como sucesso individual. O cantor e compositor Pierre Onassis, ao se destacar no Olodum, encontrou dificuldades para sustentar uma carreira solo, revertendo sua posição e passando a reintegrar o bloco (MOURA, 2001, p. 227).

A partir desta análise muitas hipóteses podem ser formuladas para uma possível justificativa. Dentre elas posso mencionar: a falta de eficiência na organização empresarial e política; não se enquadrar (ou ser enquadrado/a) no modelo definido pelas classes dominantes e seus nichos de mercado de maioria branca; e/ou não contemplar o modelo de representatividade escolhido para determinada política cultural em vigência, dentre outras<sup>159</sup>. Neste sentido, a maneira como se dão as mediações entre os meios e as massas acabam sendo de grande relevância, uma vez que os mediadores construirão seus discursos em função de suas agendas.

---

<sup>158</sup> A expressão axé music – um termo iorubá e outro inglês – torna-se emblemática da vocação e/ou desejo de ocupar um lugar ao sol no grande caleidoscópio da *world music* [...] o próprio ecletismo dos elementos que passam a se encontrar nesse intrigante repertório que tantas páginas têm merecido de jornalistas, críticos, comunicólogos e cientistas sociais. A axé music não tem um emissor nitidamente demarcado, como no caso do bloco afro e do afoxé. É ela própria uma interface. [...]A axé music apresenta-se como texto identitário difuso e aparentemente problemático e consensual, referindo-se à Bahia como um todo, já desde o início contando com a participação de músicos de várias origens e estilos (MOURA, 2001, p.221).

<sup>159</sup> Não deixando de ressaltar que a própria política cultural foi sendo desenvolvida ao longo dessa trajetória mencionada no texto, já que somente na constituição de 1988 que se passa a discutir mais amplamente perspectivas democráticas para a cultura.

Na dimensão musical, parafraseando o professor Milton Moura - que estudou com profundidade as complexidades do carnaval baiano e suas peculiaridades musicais – a ‘baianidade musical’ se caracteriza através de sua trajetória histórico-cultural em constante movimento. Os universos sônicos das ruas, dos meios mecânicos e eletrônicos, dos ambientes religiosos, dentre outros, constituem as subjetividades captadas e catalisadas pelas pessoas que vão interagir de diferentes formas e de acordo com seus papéis sociais, culturais e políticos. Alguns discursos são construídos para propor interpretações para tradições e manifestações culturais surgidas de forma espontânea (que também podemos chamar de eventos fenomenológicos).

Encerrando esta seção, me propus através dessa breve revisão mapear e retratar as transmutações que desde o período dos batuques e batucadas, passando pelos primeiros grupos de afoxés do século XIX, a era das escolas de samba baianas até chegar nos blocos de índio e blocos afro na década de 1970, todos esses panoramas operaram como percussores do que veio a se chamar “axé music” a partir dos anos 1990. Para além do afamado “axé music” a criatividade musical baiana produziu variados gêneros e artistas que, por não atenderem aos interesses políticos e econômicos que regem a cultura de massa e seus mecanismos pautados pelas indústrias e meios de comunicação. Assim, tratamos aqui de um movimento local que ao longo do tempo se expande para perspectivas regional, nacional e mundial. Neste panorama, a perspectiva local é fortemente caracterizada por suas heranças africanas sustentadas através dos seus pilares – a capoeira, os candomblés (Angola, Ketu, Jêje, caboclo) e os sambas – temas que serão tratados a seguir.

### **3.5.1 Candomblé, capoeira e os sambas: pilares das artes musicais negras de Salvador**

Conforme venho refletindo, a formação do povo da cidade de Salvador, Bahia é marcada por uma diversidade étnica e cultural, resultado da confluência dos vários povos que ao longo de sua trajetória histórica foi constituindo o seu tecido demográfico e sociocultural. Do entrecruzamento entre povos indígenas, africanos e imigrantes europeus (portugueses, espanhóis, franceses e holandeses) se constitui a dinâmica de formação da sociedade soteropolitana, sendo que foi a herança de matriz africana a que exerceu maior influência. Logo, foi através dos sistemas de crença, repertório, técnicas de construção de instrumentos sonoros, ferramentas e tecnologias diversas trazidas nos corpos africanos e transmitidos para as

gerações descendentes que possibilitou o desenvolvimento dos pilares das artes musicais negras de Salvador: O candomblé, a capoeira e os sambas. Com a influência da globalização, ampliaram-se os trânsitos culturais diaspóricos e afrodiaspóricos que caracterizam nossas musicalidades na contemporaneidade. Entretanto, percebemos essas matrizes estruturantes nas musicalidades negras de Salvador?

Dos diálogos resultantes desses trânsitos identidades culturais e musicais que podem ser observados tanto nas manifestações culturais e sonoras da cidade, quanto na obra de artistas locais de alcance nacional como Ederaldo Gentil, Edil Pacheco, Batatinha, Riachão, Dorival Caymmi, Carlinhos Brown, Margareth Menezes, Gilberto Gil e tantas outras estrelas dessa imensa constelação. Das heranças sonoras dos afoxés, batucadas, escolas de samba e cordões até as paisagens sonoras sul-americanas, norte-americanas, caribenhas e africanas, dentre outras, que são gerados outros cruzamentos que constituem as referências para outras gerações de grupos musicais como Novos baianos, Olodum, Orquestra Rumpilezz, Saravá Jazz Bahia, Ilê Aiyê, Orquestra Afrosinfônica, Afrocidade, Baiana system, ÀTTØØXXÁ, Larissa Luz e Luedji Luna e tantos outros e outras. Assim, é possível perceber uma manutenção de uma estética negra refletida, tanto em quem foram lançadas as luzes da visibilidade (sobretudo midiática), quanto dos protagonistas não alcançados pelos agentes das comunicações e observadores (as) a serviço da ciência acadêmica.

Assumindo que, tanto as manifestações culturais quanto os movimentos sociais operados através dos terreiros de candomblé, grupos de capoeira, capoeiristas e os sambas foram (e vem sendo) - agentes fundamentais na manutenção, transmissão e difusão das práticas culturais soteropolitanas que denominei como pilares - o objetivo nesta seção é apontar alguns aspectos que explicitam as confluências culturais na dimensão musical e no ambiente acústico e sonoro que caracterizam as músicas de Salvador e seus atravessamentos históricos e socioculturais. Para tanto, me utilizei de partituras e fonograma fazendo comparações e associações entre elementos das matrizes africanas seus desdobramentos nas músicas urbanas mais recentes. Dentre os autores e obras utilizados como referência, constam *A música no candomblé: Etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjú*<sup>160</sup> (LUHNING, 2022), *Afrobook: Mapeamento dos ritmos afrobaianos Vol.1* (CALABRICH, SILVA, YANES, 2017) e o *Africanness in action: Essencialism and*

---

<sup>160</sup> É relevante mencionar que esse livro é fruto da tradução da tese já publicada em 1990 na Alemanha cuja cópia foi disponibilizada pela autora que desde então vinha sendo citada e tendo seus conteúdos compartilhados e inclusive citados e vários trabalhos. Somente em 2022 a tese traduzida foi publicada em livro.

*Musical Imaginarios of África in Brazil* (DIAZ, 2021) para as referências e conteúdo de partes musicais concernentes ao candomblé. Além disso é importante salientar que, dada a complexidade que cada um desses pilares aqui mencionados representam, abordarei aqui informações breves e gerais acerca de cada tópico e sua relevância para a compreensão dos sons da pretitude de Salvador.

De acordo com Costa Lima, o termo *candomblé* designa “grupos religiosos caracterizado por um sistema de crenças em divindades chamadas santos ou orixás e associados ao fenômeno da possessão ou transe místico” (COSTA LIMA, 1977, p.17). Historicamente, a prática religiosa antecede o termo “candomblé” que antes era denominado como cultos africanos e cada povo trazia sua maneira de cultuar suas divindades. Ao longo da formação cultural brasileira essas diferentes maneiras de cultuar foram sendo adaptadas em acordo com o contexto. Os povos que foram trazidos para o Brasil, classificados em dois grupos linguísticos, segundo Prandi, dentre “as diferentes etnias chegaram ao Brasil em distintos momentos, [predominaram] os bantos até o século XVIII e depois os sudaneses<sup>161</sup>” (PRANDI, 2005, p.2). Este autor ainda aponta que:

[...] no Brasil conhecemos pelos nomes genéricos de nagôs ou iorubás (mas que compreendem vários grupos de língua e cultura iorubá, entre os quais os das cidades ou regiões de Oiô, Queto, Ijebu, Egbá, Ifê, Oxogbô, Ijexá etc.), os fons ou jejes (que congregam os daomenaos e os mahis, entre outros), os haussás, famosos, mesmo na Bahia, por sua civilização islamizada, mais outros grupos que tiveram importância menor na formação de nossa cultura, como os grúncis, tapas, mandingos, fantis, achantis e outros não significativos para nossa história (PRANDI, 2005, p. 2-3).

Portanto, os cultos de matriz africana que constituíram os candomblés se organizaram de acordo com a conjuntura política e sociocultural e as dinâmicas características do período que abrange desde o início do tráfico humano no século XVI até final do século XIX. Neste sentido, Béhague apontou que:

Os cultos regionais da Bahia que mantêm a mais estreita vinculação com as práticas religiosas da África ocidental - os grupos Ketu, Gege e Congo-Angola, ou simplesmente Angola - raramente apresenta ... mente um repertório musical distinto, talvez com a exceção de algumas poucas casas. Nas casas de candomblé mais ortodoxas do Salvador ouvem-se cantigas de Ketu, Ijexá (BÉHAGUE, 1976, p.130)

---

<sup>161</sup> Conforme já mencionei na página 118.



Complementando o que apontou Béhague sobre a multiplicidade cultural africana refletida nos repertórios das cantigas, podemos também compreender a partir de como descreve Pierre Fatumbi Verger:

[...] influenciados pelos sudaneses, o Culto aos Orixás ou Candomblé de Nação Ketu ou Nagô, de língua ioruba, que cultuam divindades do Sudoeste da Nigéria e Sudeste do Daomé (atual República do Benin); o Culto aos Voduns ou Candomblé Jeje-Nagô, que cultuam divindades da região do baixo Daomé; e o Culto aos Inquices ou Candomblé de Nação Angola, de origem banto (principalmente da região de Angola e do Congo) (2000, p. 35).

Do ponto de vista sonoro-musical, podemos perceber mais explicitamente através das manifestações e práticas musicais que utilizam majoritariamente o canto e os instrumentos de percussão. A instrumentação e maneira como são organizadas e estruturadas essas práticas já revela a relação direta com as sonoridades dos cultos aos Orixás, Inquices e Voduns. Segundo Luis Nicolau Parés, “os instrumentos percussivos e a linguagem musical (ritmos, toques, jeitos de bater) são considerados outros âmbitos de diferenciação litúrgica entre as nações de Candomblé, especialmente entre o rito angola e o rito jeje-nagô” (PARÉS, 2007, p.320). Este autor aponta 20 fórmulas rítmicas do candomblé contemporâneo identificadas pelo etnomusicólogo Xavier Vatin: “8 seriam originárias da nação nagô-ketu (agabí, agueré, alujá, batá, daró, igbi, opanijé, tonibobe), 7 da nação jeje (adarrum, avanínha, ramunha, bravum, sató, jicá, vassa), 4 da nação angola (arrebate, barravento, cabula, congo) e 1 da nação nagô-ijexá (ijexá)” (PARÉS, 2007, p. 320).

O que essas pesquisas como a de Vatin (2001), Parés (2007), Béhague (1976; 1984), Kubik (1979, 2010), Lühning (1990) dentre outros e outras mostram que os toques e cantigas do candomblé são resultados da confluência de diferentes povos africanos que, ao serem levados a conviver nos mesmos espaços, elaboraram maneiras de perpetuar seus códigos sonoros culturais. Esses códigos sonoros constituíram bases de referência para os núcleos de culturas negras locais com características particulares que se espalharam posteriormente. Desse modo, muitas outras formas de expressão cultural musical foram surgindo sempre referenciadas nas bases matriciais africanas e afrodescendentes. Enquanto pilares, operaram (e operam) como matrizes para as transmutações musicais. Um bom exemplo disso foram as músicas dos blocos afro conforme afirma o mestre Mário Pam:

[...] hoje a gente sabe que todos os nossos ritmos são oriundos do candomblé. O Ilê Aiyê surgiu dentro de um terreiro de nação jeje e angola. Toca jeje, mas

tem também, toca pra angola. A gente sabe que o samba veio do povo banto, do povo de Angola. Estes ritmos ganharam as ruas com a permissão dos orixás e o samba-afro surgiu nesta mesma levada (MARIO PAM, 2016, apud CALABRICH, SILVA, YANES, 2017, p. 97).

Essa origem do candomblé comentada pelo mestre Mário Pan pode ser observada ao comparar a transcrição dos padrões rítmicos do toque “congo de ouro”, normalmente tocados em contextos religiosos com o trio de atabaques e o gã ou agogô, e do samba reggae no estilo de tocar da bateria do bloco afro Muzenza, conforme as figuras e imagens abaixo:

Figura 3:2 - Padrão básico ou clave do toque “congo de ouro”



Fonte 11: apostila de percussão do projeto guri

Figura 3:3 - Grade do ritmo congo de ouro para os três atabaques e o gã ou agogô

Fonte 12: do livro *Ritmos do Candomblé songbook* (OLIVEIRA, 2008, p.58)

A figura 3:2 apresenta a transcrição do padrão básico do toque conhecido entre candomblecistas e ogãs como “congo de ouro”, normalmente tocado pelo instrumento gã. Já a figura 3:3 apresenta a grade com os padrões rítmicos referente aos três atabaques (os tambores são chamados: rum, rumpi e lé) e o gã ou agogô (o tambor “rumpi” e o “lé” tocam o mesmo padrão rítmico). Este último, o gã, é o responsável em manter o padrão básico também chamado de timeline<sup>162</sup>.

Na figura adiante (3:4) apresenta a instrumentação utilizada nos blocos afro (4 surdos, 2 repiques e 1 caixa), sendo o primeiro repique (no primeiro sistema com a abreviação “rep.1”)

<sup>162</sup> Sistema de grafia para representar sequência de pulsos sonoros e pausas criado pelo musicólogo J.H. Kwabena Nketia na década de 1960 (KUBIK, 2017, p.290).

o responsável por manter a timeline, similar ao toque do gã no toque anterior, embora o padrão dessa timeline é percebida a partir dos acentos em certas batidas em meio ao rufo<sup>163</sup> do repilique.

Figura 3:4 - Grade do samba-reggae tocada como na bateria do bloco muzenza<sup>164</sup>

The image shows a musical score for a samba-reggae rhythm, divided into two measures. The score is written for seven different parts of a drum set, labeled on the left as Rep.1, Rep.2, Cai., D.de1, D.de2, Sur.22, and Sur.24. Each part has its own staff with musical notation. Above the Rep.1 staff, the letters 'DE' are written in a sequence that corresponds to the notes in the staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into two measures by a vertical line, with a '4' above the first measure indicating the time signature.

Fonte 13: livro *Afrobook* (CALABRICH, SILVA, YANES, 2017, p.113)

Portanto, a notação musical acima ilustra a adaptação do toque congo de ouro da forma e instrumentação tocada no candomblé para a bateria de bloco afro. Dito de outra maneira, repertórios rítmicos de matrizes africanas são experimentados e adaptados para outros contextos e práticas musicais.

Dentre as fórmulas rítmicas (ou toques) mencionados, o Ijexá foi um dos que se tornou mais utilizado fora do contexto dos terreiros, tendo servido de base para muitas músicas do repertório comercial de circulação nacional. De acordo com Lühning (2022), a utilização do toque do ijexá no carnaval auxiliou no processo de uma certa popularização tanto do ritmo quanto da dança (que na concepção das artes ancestrais africanas podemos concebê-los como uma unidade). Nesta mesma direção, o professor Alberto Ikeda observou que o ijexá foi

<sup>163</sup> Som cadenciado e trêmulo produzido pelo tanger alternativo e rápido de duas baquetas sobre um tambor, bombo, caixa de banda militar etc. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/rufo/>>. Acesso em 22 de janeiro de 2023.

<sup>164</sup> Áudio disponível em: <<https://soundcloud.com/daccordmusic/afrobook>>

transposto dos candomblés para as atividades carnavalescas de rua em Salvador, Bahia, e posteriormente o ritmo/dança “foi sendo incorporado como um gênero próprio no domínio dos compositores populares” (IKEDA, 2016, p.23).

Capoeira é o nome dado a arte brasileira de matriz africana que combina dança, combate e música representando através desses elementos princípios filosóficos e cosmologias africanas. Conforme descreve Souza em um de seus artigos:

a capoeira é não apenas um esporte no qual a música é indispensável, mas também uma filosofia de vida, cujos fundamentos versam sobre luta por liberdade e autoconhecimento. na capoeira, o jogador também é músico, pois canta e toca berimbau, caxixi, pandeiro, agogô, atabaque, reco-reco. melodias versadas em prosa, cantos cíclicos ou não, samba-de-roda, corrido, ladainha, chula, orações, bênçãos são algumas das designações para as músicas que acompanham o negacear de corpos também pelo coro, conjunto dos participantes nas rodas de capoeira (SOUZA, 2008, p. 87).

Conforme observou Diaz, esta arte que é vista na contemporaneidade “tanto como representativa da cultura brasileira quanto como prova dos fortes laços históricos entre o Brasil e a África (DIAZ, 2017, p.47), na década de 1970 o etnólogo e folclorista Edison Carneiro definia capoeira como:

Um jogo de destreza que tem as suas origens remotas em Angola. Antes era uma forma de luta, muito valiosa na defesa da liberdade de fato ou de direito do negro liberto, mas tanto a repressão policial quanto as novas condições sociais fizeram com que, há cerca de cinquenta anos, tornasse finalmente um jogo, uma validação entre amigos (CARNEIRO, 1975, p.3).

Desse modo, a capoeira enquanto arte que integra dança, música, jogo e luta constitui a conformação cultural e criativa baiana se estendendo para o país e para o mundo. No caso do fazer musical da Bahia e sua trajetória histórica, a influência dos sons, toques, timbres e cantos da capoeira inspiram poetas, tocadores e fazedores das artes musicais assumidas e legitimadas como negras. Na roda de capoeira – que é como é chamada a performance da capoeira – os padrões rítmicos e toques são tocados de acordo com o jogo e as canções:

Segue-se sempre uma canção responsorial chamada chula ou saudação. Após a chula, inicia-se a ação física, acompanhada de corridos, outro tipo de canto responsorial. Vários corridos selecionados de um grande repertório são cantados sucessivamente até o final, quando o mestre encerra gritando iê! (DIAZ, 2017, p.49).

Diaz observou, mediante seu trabalho etnográfico, que “Os cantos e brincadeiras são acompanhados por um conjunto de percussão denominado bateria de capoeira, tipicamente

composto por três berimbaus, dois pandeiros, um agogô, um reco-reco e um atabaque” (ibid). A figura a seguir demonstra em notação musical alguns dos diversos padrões tocados na capoeira:

Figura 3:5 - Três diferentes toques de berimbau utilizados na capoeira



Fonte 14: Extraído do artigo “Between repetition and variation: a musical performance of malícia in capoeira” (DIAZ, 2017, p.56)

Em muitas músicas do repertório denominado “Música Popular Brasileira (MPB)”, encontramos referências e influências dos sons da capoeira. Seguindo o etnólogo Waldeloir Rego em seu trabalho *Capoeira angola - ensaio sócio etnográfico* (1968), “Os letristas e compositores usaram e abusaram do tema” da capoeira. Ele continua que:

[...] coube a Baden Powell e Vinicius de Moraes, mui especialmente Baden Powell, explorar a temática. Foi por volta de 1962, quando chegou à Bahia, que Baden Powell, segundo me afirmou, tomou contato com o berimbau [...] daí em diante foi acumulando vivência e experiência, resultando disso o samba Berimbau, com música de sua autoria e letra de Vinicius de Moraes, sendo gravado e lançado no mercado no ano seguinte (RÊGO, 1968, p. 330).

Esta música mencionada por Rêgo na citação, inspirou o violonista Baden Powell na experimentação na qual ao violão era simulado trechos do toque do berimbau utilizado na capoeira e mesclado com acompanhamentos típicos de samba. Dessa experimentação surgiram as ideias que culminaram na produção do álbum intitulado “Afrosambas”, lançado em 1966 e que é considerado um dos álbuns mais importantes da “MPB”. Enquanto no eixo da região sudeste do país naquele tempo os “afrosambas” surgia como uma alternativa a estética sonoras e poética da bossa nova, na Bahia já vinha se experimentando a mistura de sambas com sons da capoeira há uma década antes, conforme aponta Rego no supracitado texto quando ele cita

os sambas compostos pelo sambista Batatinha<sup>165</sup> (Oscar da Penha).

Dentre os diversos exemplos de músicas que foram fundamentadas ou inspiradas nos sons da capoeira, a música “parabólica camará”<sup>166</sup> de Gilberto Gil demonstra como os sons do berimbau podem ser combinados com guitarras, bateria, baixo elétrico e sintetizadores. No canto, Gil também se reporta ao universo das cantigas, emulando inflexões, contornos melódicos e palavras inspiradas também nos versos de capoeira, numa leitura musical afrodiáspórica e afro futurista, conforme podemos observar na partitura na figura abaixo:

Figura 3:6 - Partitura do trecho inicial da música “Parabolicamará” de Gilberto Gil

The musical score is presented in four systems. The first system shows the vocal line (Voz) with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The lyrics are: "An tes mundoe-ra-pe-que - no por-que-ter-rae-ra-". The guitar part (Guitarra) is in the same key and time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass part (Baixo) is in the bass clef, providing a steady accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics: "gran-de Ho-je-mundoé-muito-gran-de por-que-ter-raé-pe-que-na". The guitar and electric bass parts continue their respective parts.

Fonte 15: material elaborado pelo autor

Assim como demonstrado neste trecho em notação musical, vários outros exemplos de combinações e transmutações musicais podem ser observados na monumental obra de Gilberto Gil, cuja uma das marcas características a criação os diálogos entre contextos sonoros afrodiáspóricos diversos. Dentre as muitas outras músicas as quais esses diálogos também podem ser observados destaque “Domingo no parque” (inclui elementos da capoeira), “Baba

<sup>165</sup> O mencionado samba composto por Batatinha pode ser conferido pelo link disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=svkeowotP20> acessado em 25 de setembro de 2023.

<sup>166</sup> Música do disco homônimo lançado em 1992 pela Warner Music Brasil Ltda. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TIKoKiZxx7I>

alapaalá” (combina ijexá e funk), “Expresso 2222” (influência do ritmo do coco e outros ritmos nordestinos) e “Esotérico” (combina reggae e soul).

O samba enquanto fenômeno é resultante das manifestações culturais e musicais inerentes ao próprio modo de ser viver das populações africanas no Brasil. Enquanto dimensão narrativa e discursiva o samba é tema de conflito quanto a sua origem e natureza simbólica. De acordo com Carvalho (2000) o samba é o principal ícone da música popular brasileira. Segundo ele, “o samba é um macro-gênero, ou uma família de gêneros musicais relacionados entre si por vários fatores – formais, sociais, históricos (CARVALHO, 2000, p.30). Para Bastos de Menezes, “a discussão sobre a origem do samba é um clássico dos estudos musicais no Brasil e uma verdadeira paixão da sociedade (Tinhorão, 1986; Vasconcelos, 1977; e Moura, 1983) (BASTOS DE MENEZES, 1994, p.59). Ele sinaliza que:

Nessa discussão, é especialmente relevante a polêmica do começo do século entre baianos e cariocas pela primazia da invenção do gênero. Com a abolição da escravatura (em 1888), a migração de afro-baianos para o Rio de Janeiro se tornou especialmente forte, engrossando uma tendência que se origina na primeira metade do século XIX. No Rio, esses migrantes, que vão residir nas regiões circunvizinhas ao cais do porto e na Cidade Nova - bairro popular que inscrevia a mítica Praça Onze vai constituir a chamada “Pequena África”, núcleo comunitário de arregimentação de sua identidade e verdadeiro laboratório de criação musical (Moura, 1983) (BASTOS DE MENEZES, 1994, p. 59).

Assim, na perspectiva histórica, desde que o projeto nacionalista do Estado novo tomou algumas categorias de samba como um dos símbolos da cultura nacional para a constituição da noção de uma pátria popular – por compreender o samba como signo representante de um ideal de povo brasileiro miscigenado – o samba acabou por se constituir um gênero polissêmico e disputado gerando alguns mitos de origens. Com a centralidade do poder político, econômico e administrativo na região sudeste contribuiu para que as suas versões de samba predominassem sobre outras modalidades e modelos nas narrativas e discursos oficiais. Contudo, a prática de dança e música do que veio a ser referido como samba antecede o termo, sendo a palavra “batuque” usada para denominar tais práticas.

Seguindo a etnomusicóloga e educadora musical Katharina Döring, “A deduzir pelas fontes literárias, os batuques aconteciam em praça pública, muitas vezes ligados às festas religiosas oficiais do calendário católico baiano, como também nos momentos de folga dos africanos e seus descendentes, tanto escravos como libertos” (DÖRING, 2004, p. 69). Ela segue:

A diferença entre batuque e samba na Bahia e a passagem entre ambos, dificilmente será esclarecida, pois as fontes históricas são poucas, muitas vezes imprecisas e geralmente foram proferidas de um olhar hegemônico e racista que pouco percebeu as sutilezas e diferenças entre as diversas manifestações culturais e musicais da população negra e escravizada (Ibid., p. 69).

Döring menciona batuque e samba na Bahia por ter sido o território do Estado da Bahia o primeiro a receber os primeiros contingentes de africanos escravizados no século XVI para serem utilizados como força de trabalho nos engenhos de cana-de-açúcar. Desde então, as manifestações sonoro-culturais negras se espalharam de acordo com os itinerários e circunstâncias encontradas em cada contexto, do mesmo modo como as sonoridades e instrumentos utilizados. Segundo Döring, “na cidade de Salvador, as práticas do samba englobam estilos populares diversos e coexistem com formas tradicionais, sendo que estas também são incrementadas por contribuições espontâneas” (DÖRING, 2004, p.72). Portanto, ao longo dos tempos essas contribuições oriundas da espontaneidade dos praticantes tais como danças e gestos, cantos e inflexões, instrumentos e timbres foram sendo incrementadas e adaptadas, em alguns casos até constituindo costumes e tradições, em outros servindo de base para transmutações culturais.

Em suma, o samba enquanto código cultural das expressões negras brasileiras teve seu gene trazido pelos povos africanos compreendidos como do tronco banto. Ao longo dos tempos se espalhou por todo o país assumindo diferentes formas e características de acordo com os contextos. Embora sua trajetória reporte a pelo menos quatro séculos, foi somente entre o fim do século XIX e início do século XX que escritos passaram a incluir as expressões que vieram a denominar os sambas que, da década de 1930 em diante, passaram a integrar discursos de nacionalidade, identidade e autenticidade cultural, inclusive sendo dissociado da alcunha de “sons dos negros” (tão comuns em escritos históricos). Por se tratar de uma expressão cultural negra, os sambas, enquanto arte musical negra e de matriz africana, fazem parte da vida das populações negras no Brasil.

Logo, quer seja como dança, oração, profissão ou elo social, os sambas, conjuntamente com o candomblé e a capoeira constituem os pilares da cultura negra no Brasil. Esses pilares constituem as principais características dos sons da pretitude de Salvador que conectam manutenções das tradições com as transformações culturais típicas da contemporaneidade.



### 3.6 Sons da pretitude: um olhar sobre as artes musicais negras de Salvador

A complexidade de se pensar as músicas negras em Salvador e outras cidades na Bahia, sobretudo numa perspectiva etnomusicológica, sociológica e filosófica, e em diálogo com a atualidade, se deve ao fato dessas músicas durante muito tempo não integrarem o conjunto de temas de interesse de pesquisas no âmbito acadêmico musical e tampouco entre pessoas engajadas na mídia e meios de comunicação. Historicamente, os discursos que propagaram a negatização social, política e cultural das pessoas negras no Brasil e na diáspora, desde muito tempo estiveram referenciadas em conceitos, teorias e ideologias eurocentrada, consequências de uma trajetória histórica marcada pelo colonialismo e racismo. Consequentemente, a racialização através das músicas foi reflexo dessas consequências históricas pautadas por discursos racistas. Entretanto, a criação e performance musical pode ou não ser inspirada por tais discursos, embora a indústria da música e gestores com influência nos mercados musicais influenciem nessas práticas.

Neste sentido, formulei o conceito de *sons da pretitude* para me referir às práticas musicais produzidas<sup>167</sup>, criadas ou preservadas por pessoas pretas residentes e atuantes nas artes musicais em Salvador na contemporaneidade. Inspirado no movimento negritude enquanto conceito dinâmico de caráter ideológico, político e cultural, *Sons da pretitude* de Salvador<sup>168</sup> seria minha visão para as produções musicais germinadas a partir da tomada de consciência sobre o ‘ser negro’ e a constatação de sua condição social, ideológica e política no Brasil. Essa visão que considera a tomada de consciência, também abraça a noção do ser negro enquanto parte da diáspora negra numa perspectiva global e suas particularidades locais. Portanto, *Sons da pretitude* se refere à realização dos ideais da negritude na dimensão sonora musical<sup>169</sup>, tendo como pano de fundo a cultura musical ancestral e contemporânea de Salvador, considerando suas particularidades, historicidades, diversidades e dinâmicas de transformação em constante movimento.

Os sons da pretitude abrangem os tropos das africanidades e das negritudes culturais musicais. Essas abrangências incluem as ideologias do panafricanismo, da afrocentricidade e

---

<sup>167</sup> Utilizo essa palavra restringindo o seu sentido a realização músico-performática.

<sup>168</sup> Percebo a possibilidade de ampliar o termo para toda Bahia e todo Brasil, sobretudo em contextos urbanos, porém, prefiro manter o recorte geográfico em Salvador e um pouco além, pelo foco da pesquisa de campo.

<sup>169</sup> Trabalho com a expressão ‘sonora musical’ ancorado na concepção africana cujo entendimento do que seja música não se restringe à dimensão sonora, mas abrange a performance, o movimento e a poética, constituindo um todo.

seus desdobramentos nos campos artístico musical e literário que deram origem a movimentos culturais como o afrofuturismo. Portanto, as ideias de unidade econômica, política e cultural africana e da África como centro alcançou todo mundo negro afro atlântico. Neste contexto a música operou como um dos instrumentos principais na propagação dessas ideias emancipatórias. Os códigos culturais sonoros dos mundos negros se conectavam cada vez mais o que possibilitou diálogos entre muitos gêneros musicais afrodiaspóricos como samba, reggae, merengue, funk, rumba, salsa, jazz, soul, dentre muitos outros. Muitos desses gêneros apresentam características comuns podendo ser compreendidas sob as lentes conceituais das artes musicais africanas, já que apresentam perfil sonoro, visual, coreográfico e afetivo/efetivo<sup>170</sup> cuja sinergia som/corpo/movimento/sentido são compreendidos de forma integrada.

A noção de unidade cultural negra inspirou o surgimento de grupos musicais que combinavam o jazz com elementos musicais afro-brasileiros. A orquestra de Abigail Moura, a obra do compositor e músico Moacir Santos e a banda Black Rio são exemplos de trabalhos relevantes e pioneiros. Ao longo da primeira década do século XXI surgiram em Salvador trabalhos de grupos musicais que refletem em suas práticas a confluência das heranças culturais locais com os fluxos e refluxos afrodiaspóricos. Dentre esses grupos estão a orquestra Rumpilezz<sup>171</sup>, a orquestra afro sinfônica e o grupo Saravá Jazz Bahia. Sobre os dois primeiros grupos o já mencionado etnomusicólogo Juan Diego Diaz, em seu livro *Africanness in Action* (2021) realizou um detalhado estudo abordando aspectos composicionais, estruturas musicais e perspectivas socioantropológicas que inspiraram seus fundadores. Logo, o foco aqui é no terceiro grupo mencionado o qual, enquanto idealizador e líder do grupo, eu posso contribuir em perspectivaêmica e ética.

Como forma de ilustrar os reflexos dos Sons da Pretitude enquanto discurso e modelo ideológico, nas próximas linhas que fecham este capítulo descrevo um pequeno relato de experiência a partir da criação, produção e prática musical do grupo Saravá Jazz Bahia – grupo que se caracteriza por combinar em sua sonoridade códigos sonoros, estéticos, performáticos e filosóficos de gêneros musicais afro-baianos com códigos sonoros da música negra estadunidense e caribenha, em particular o jazz.

---

<sup>170</sup> Conceito utilizado por Meki Nzewi para se referir ao caráter funcional e afetivo das artes musicais africanas.

<sup>171</sup> Orquestra criada pelo maestro Letieles Leite em 2006 em Salvador, Bahia. nome vem da união do nome dos três atabaques utilizados no candomblé (Rum, Rumpi e Lé) acrescidos com os zz's do Jazz (SCOTT, 2019, p.19).

Foi no início do ano de 2010, quando decidi retornar para Salvador após três anos vivendo em New Orleans, (USA). Conforme mencionei na introdução dessa tese, tive uma vivência intensa com as musicalidades negras estadunidenses, caribenhas e africanas, além de ter concluído o mestrado nos estudos em performance do jazz (jazz studies). Quando retornei a Salvador, comecei a elaborar o conceito “Jazz Bahia” que consiste na criação, produção e prática musical que entrecruza diversos elementos do universo sonoro baiano aos modelos de prática criativa e estéticas do jazz<sup>172</sup>. Portanto, a formação do grupo foi fruto da materialização do conceito “Jazz Bahia” e que abarca muito do que tenho apresentado neste capítulo, sobretudo sobre os três pilares dos Sons da Pretitude de Salvador, sempre fundantes e presentes nas manifestações culturais musicais mencionadas (sambas, afoxés, blocos afro etc.).

Dentre as atividades iniciais do grupo, adotei como metodologia dois procedimentos que se intercalavam em dois momentos: a escuta orientada e os ensaios do repertório. A escuta orientada eram encontros realizados com os integrantes do grupo para apreciação musical seguida de diálogos acerca do conteúdo escutado. Nesses encontros escutávamos uma lista de músicas de compositores escolhidas previamente como referência para nosso repertório inicial (com o tempo incluímos gravações de nossas performances nesta lista). Um outro aspecto da lista foi que todas as músicas eram instrumentais e com foco maior na improvisação. Nesta lista de escuta constavam músicas/performances de Thelonious Monk, Moacir Santos, McCoy Tyner, Duke Ellington e Ellis Marsalis. Uma das razões para a escolha desses artistas como referência foi sua inspiração na ideia de reconexão com suas matrizes ancestrais africanas.

Dentre os vários aspectos musicais, o que mais observávamos era como se dava a interação e diálogos musicais no momento da improvisação na performance. No momento do ensaio, praticávamos as músicas deixando bastante espaço para a interação por meio da improvisação e buscando tocar escutando um ao outro e reagindo as proposições musicais, gestos e intenções que surgissem. Algumas ideias musicais eram compartilhadas previamente. Em alguns casos

---

<sup>172</sup> Compreendo como modelo de prática do jazz a performance com grande espaço para a improvisação, ou seja, a criação musical em tempo real e conduzida de maneira coletiva. Existem muitos modelos, no entanto um que é muito comumente encontrado em muitas gravações e álbuns de artistas como Miles Davis, Charlie Parker, Ella Fitzgerald, Thelonious Monk, dentre muitos outros, é o modelo onde se parte de uma estrutura musical predefinida (uma música muitas vezes já conhecida também chamada de *standard*), que os performers participantes já conheçam previamente, e essa música é interpretada uma ou duas vezes. Após isto, cada instrumentista toca uma melodia criada por ele naquele momento respeitando a estrutura harmônica, melódica e rítmica conforme a exposição inicial da música. Existe maneiras diferentes de se improvisar e interagir com cada modelo e ou subgênero compreendido ou não como jazz. Neste sentido, jazz pode ser entendido mais como um modo ou modelo de prática que um gênero musical.

era apresentada uma proposta de arranjo de base na modalidade conhecidas entre os jazzistas como “vamp” (passagem preparatória para preencher até que o cantor esteja pronto para se apresentar<sup>173</sup>). Muitas vezes essa ideia inicial estabelecia o elo de retorno ou retomada após as improvisações e variações. Durante os dois primeiros anos do grupo a instrumentação foi guitarra, bateria e baixo acústico. A partir de 2012 a formação passou a contar com trombone, trompete e sax tenor. Essa prática auxiliou no processo de construção de uma percepção comum acerca de alguns códigos e procedimentos característicos da prática musical jazzística.

Em 2017, o grupo Saravá Jazz Bahia<sup>174</sup> lançou seu álbum homônimo acompanhado de um livro que além das partituras das músicas gravadas e textos que revelam um pouco do processo criativo e inspirações das músicas. Com um formato sonoro-estético de performances gravadas, as músicas são frutos das criações e experimentações sobre as estruturas dessas criações. Neste contexto, o pulso e o vocabulário rítmico adotado são cruciais na realização do conceito. Como exemplo, observemos um trecho da música “Pequenos Passos” que tem o ritmo do ijexá como referência.

Figura 3:7 - Padrão rítmico do ijexá do gã, lé e rumpi e rum em notação musical

**Ijexá**

Fonte 16: do livro *Ritmos do Candomblé songbook* (OLIVEIRA, 2008, p.62)

Nesta música, os andamentos, rudimentos e variações típicas do ijexá operam como gramática musical na constituição criativo-performática. Nas figuras abaixo podem ser observadas as figurações do ritmo básico do ijexá com os tambores (como ocorre no contexto do candomblé), e em seguida a distribuição desses elementos na instrumentação e estruturação da música:

<sup>173</sup> In popular music and jazz, a preparatory passage to fill in until a singer is ready to perform.

<sup>174</sup> O álbum fonográfico está disponível na maioria das plataformas digitais e com acesso gratuito. Algumas delas são: <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/6PM11WhjHBZ1iAmVI4jae>>; <[https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_kkPF2O86CdX7HBvKLVvi1ETto2IraGrg4](https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kkPF2O86CdX7HBvKLVvi1ETto2IraGrg4)>

Figura 3:8 - Partitura da música “Pequenos Passos” (trecho)

**Pequenos Passos** Márcio Pereira

A

The musical score is arranged in six staves. The top three staves are for Sax Tenor, Trompete B $\flat$ , and Trombone. The bottom three staves are for Guitarra, Baixo Ac., and Bateria. The key signature is one flat (B $\flat$  major) with a key signature change to E $\flat$ 7(#11) indicated above the guitar staff. The score includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals.

Fonte 17: Livro de partitura do Saravá Jazz Bahia elaborado pelo próprio autor

Ao escutar a música e observar o trecho da notação musical na imagem, é possível identificar vários elementos característicos do som do ijexá: a relação pergunta-resposta na melodia tocada pelo baixo e a guitarra em diálogo com o trecho melódico tocado pelo saxofone, trompete e trombone; o padrão rítmico (timeline) comumente tocado pelo gã, aqui realizado na bateria (sobretudo nos pratos). No fonograma, a melodia principal é tocada uma vez na íntegra e a seguir ocorrem os solos improvisados sobre a estrutura da melodia e utilizando a “gramática melorítmica” do ijexá. Na parte da improvisação a gramática musical do ijexá é tomada como referência nas recriações da seção de desenvolvimento na qual os três instrumentos melódicos e a guitarra realizam, cada um ao seu momento, proposições espontâneas sobre a mesma estrutura apresentada na seção da exposição da melodia, e sempre mantendo a interação com o baixo e a bateria. Na segunda faixa do álbum, a música “Bahianola<sup>175</sup>” propõe a fusão de dois complexos ritmos cujos seus contextos culturais são bem

<sup>175</sup> Este título foi constituído a partir da junção das siglas que correspondem a cidade de New Orleans (NO) e o seu Estado, a Louisiana (LA). Logo temos Bahia+NOLA.

distintos. Trata-se do encontro do samba-reggae com o “streetbeat” (ritmo muito conhecido em New Orleans) que operam sustentados pelo swing e o groove e cujas funções são divididas entre os instrumentos conforme a figura abaixo:

Figura 3:9 - Partitura da música “Bahianola” (trecho)

The musical score for "Bahianola" (excerpt) is presented in a multi-staff format. The instruments are: T. Sax. (Tenor Saxophone), B♭ Tpt. (Baritone Trumpet), Tbn. (Tuba), E. Gtr. (Electric Guitar), B.A. (Bass), and Bt. (Drum). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). A section marker 'A' with a repeat sign is located at the beginning of the first measure. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The guitar part includes chord symbols: F7 B♭7 E♭7 A♭7 G7 G7, G7 C7, F7 B♭7 G7 A7 B♭7, and G7. The bass part includes the chord symbol G7. The drum part shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, indicating a syncopated groove.

Fonte 18: Livro de partitura do Saravá Jazz Bahia elaborado pelo próprio autor.

Conforme demonstra o trecho da notação na figura, os universos sonoros e melorítmicos do samba-reggae e do streetbeat estão nas partes da bateria, baixo e guitarra, sendo que os padrões mais característicos de cada universo se alternam nos pares de compasso (no primeiro compasso é realizado o ritmo do samba-reggae e no compasso seguinte é tocado o streetbeat). É relevante ressaltar que a flexibilidade no jeito de tocar – algo que não é possível grafar na notação de maneira satisfatória – é orientada em função da reação do corpo, da sensação específica que caracteriza o swing e sentido de groove. Na performance como um todo, a improvisação possui um papel fundamental. Como é comum nas performances caracterizadas como jazzísticas, após a exposição do tema, acontece os solos improvisados – recriações musicais de cada instrumento sobre a mesma estrutura melorítmica do tema exposto inicialmente – no qual um instrumento assume o papel de guia no seu momento da recriação

enquanto os outros instrumentos auxiliam essas novas proposições se utilizando de materiais musicais propostos pela base melorítmica da música.

Portanto, o resultante da performance constitui uma metalinguagem na qual códigos e formas de comunicação operam dentro da linguagem musical. Algumas experiências sensoriais oriundas da performance podem ocorrer de forma diferenciada a depender se a participação é como ouvinte ou intérprete, ou seja, se a perspectiva de participação ocorre como ativo ou passivo do processo. Logo, as experiências sensoriais podem ser múltiplas e individuais. Essa maneira de compreender possibilita que a experiência seja tomada como referência no processo de criação e elaboração, já que, dentre os objetivos da música inclui um roteiro de performance com metas de se atingir experiências sensoriais diferentes. É a certeza do inusitado que diferencia para o ouvinte a performance ao vivo da experiência de escuta a partir do fonograma. Neste contexto, podemos compreender o fonograma enquanto uma representação sonora de uma performance.

Dentre as dez faixas do álbum, sete seguem o mesmo modelo conceitual performático que descrevi. As três faixas restantes seguem parâmetros de performance e de criação mais inspirados nos códigos sonoros e estéticos e comumente encontrados nos gêneros da ‘música negra’ estadunidense. Assim, o som do grupo Saravá Jazz Bahia é um resultado de trânsitos, cruzamentos e diálogos musicais afrodiaspóricos gerados pela espontaneidade flexível da imaginação sonora e afro-referenciadas, o que me permite conceituá-lo como um produto da pretitude na dimensão sonora. Neste sentido, a pretitude dos sons pode ser entendida como a consciência de que os elementos característicos sonoros, estéticos e poéticos são construídos dos códigos e símbolos identitários afrodescendentes e sua ancestralidade africana.

Assim sendo, os afoxés, blocos afro, grupos de samba e pagodão baiano<sup>176</sup>, em suas mais variadas formas de tempos e espaços, apresentam os diversos elementos afrodiaspóricos nas dimensões sonora musical e performáticas, tais como timbres, instrumentação, coreografias, participação do público e diálogos com a comunidade e os territórios locais, além das questões socioculturais e políticas já mencionadas. Partindo deste princípio, a música negra baiana pode ser compreendida como resultado da fusão das musicalidades originadas de diversas matrizes africanas, mediante os diferentes grupos étnicos, e suas reconfigurações étnicas, culturais e

---

<sup>176</sup> Termo surgido de maneira espontânea que faz menção a um gênero musical e jeito particular de samba, surgido nas periferias de Salvador.

sociais ocorridas ao longo dos processos civilizatórios e suas conformações socioculturais. Dentre os principais polos de manutenção dessas heranças africanas, estão os candomblés e os núcleos de capoeira, que atuaram (e seguem atuando) conservando e transmitindo os códigos culturais correspondentes aos conhecimentos ancestrais africanos, referenciados pelos protagonistas da musicologia africana, porém reconfigurado ao longo da história de trocas culturais de Salvador. Sem concluir um tema ontológico que se configura como um bordão permanente na experiência da Diáspora Africana, posso afirmar que as musicalidades negras estão muito além do que as terminologias conseguem significar.

Neste sentido, o conceito de sons da pretitude compreende as interpretações na perspectiva de protagonistas negros e atravessados pelas ideias de tomada de consciência da autoestima e valorização da cultura negra e das histórias dos antepassados africanos. A consciência de que nas heranças africanas residem os pilares da cultura musical foi o que me inspirou na criação e produção musical do grupo Saravá Jazz Bahia. A partir do conceito “Jazz Bahia” foi possível imaginar a afro diáspora musical como onipresente, traduzindo nas práticas o local e o global como fios conectados de uma mesma rede.



#### **4 AS VOZES NEGRAS EM COMPOSIÇÕES E NARRATIVAS, A PARTIR DOS SUJEITOS PRODUTORES E FAZEDORES**

Os Sons da Pretitude de Salvador na contemporaneidade, podem ser compreendidos como resultado de múltiplos processos históricos, cujas dinâmicas de transformação constantes e contínuas refletem os traços culturais de sua população negra em consonância com os novos diálogos e maneiras de viver da contemporaneidade e observando as novas tendências a partir da relação ancestral-contemporâneo em perspectiva local-global. Assim, podemos conceber os Sons da Pretitude enquanto ramificações de um tronco geocultural muito maior, a diáspora africana e suas redes conectivas. Neste capítulo apresentarei a parte empírica da pesquisa na qual buscarei refletir as questões da tese a partir dos entendimentos dos protagonistas, atores e atrizes que compõem o universo das expressões musicais negras com foco maior em Salvador. Neste capítulo investigo as percepções e vozes dos meus pares músicos/tocadores/criadores dos sons da pretitude, para que estes sejam analisados em cruzamento com as hipóteses e à luz dos conceitos e fundamentações acerca das teorias do poder, linguagens, representações e discursos conforme apresentado no capítulo anterior.

Este capítulo está dividido em duas partes. Na primeira parte são apresentados os dados obtidos me utilizando de recursos como tabelas e gráficos que auxiliam nas amostragens. Na segunda parte analisei e discuti alguns pontos que elenquei como mais relevante com as perguntas da tese. Como dentre os objetivos dessa tese consta fomentar a reflexão e o debate sobre a valorização e o reconhecimento dos sons da negritude de Salvador, o objetivo neste capítulo é trazer as vozes, pensamentos e perspectivas dos atores e agentes das musicalidades que compõem o ambiente sônico-musical de Salvador. Lançar luz nos pensamentos e visões dos fazedores/tocadores das músicas e práticas identificadas e/ou compreendidos e assumidos como negras de Salvador, os sons da pretitude, constituiu o núcleo central do presente trabalho.

Para tanto, foi aplicado um questionário constituído de 19 perguntas (17 abertas e 2 fechadas) das quais foram coletadas uma média total de 627 respostas dos 31 músicos atuantes e residentes em Salvador que operam em vários segmentos musicais diretos e indiretos, profissionais e amadores. Na parte inicial do formulário constam informações sobre o perfil dos interlocutores. Nesta parte foi observado diferenças nos perfis de acordo com gênero,

nacionalidade, formação ou não em música, instrumento (s) de atividade e formas de atuação e prática musical<sup>177</sup>.

Através das análises e discussões em cruzamento com alguns autores e conceitos da literatura, pude refletir acerca de possíveis implicações resultantes do consenso ou sua falta sobre os entendimentos e olhares para os sons da pretitude de Salvador. Das reflexões e observações analisadas são elencados e discutidos alguns resultados.

#### **4.1 Sobre os atores musicais, seus perfis e contextos socioculturais**

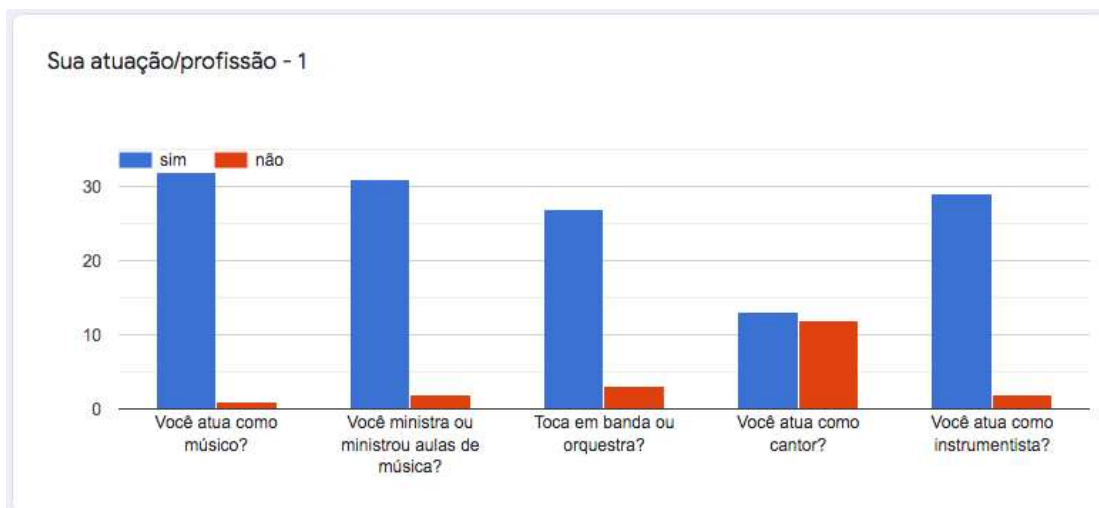
Conforme venho apontando, a música de Salvador é multifacetada em seus vários aspectos. Os gêneros e prática culturais musicais negros - que venho redefinindo conceitualmente como “sons da pretitude” – foram e seguem se desenvolvendo por meio da inventividade criativa, tanto do povo preto e seus códigos sonoros e estéticos, inspirados em suas heranças, memórias e tradições ancestrais. Essas manutenções caracterizam as tradições novas e antigas, duradouras e momentâneas, em consonância com as transculturações e desdobramentos. Considerando o conceito já mencionado no primeiro capítulo que compreende o estudo das músicas como “o estudo das pessoas fazendo música” (TITON, 2015), conhecer o perfil e contextos socioculturais das pessoas que ‘fazem’ a música do lugar, sobretudo considerando e contribuindo para essa cultura tanto em tradição quanto em inovação, se constitui como um passo imprescindível para refletir a música e a cultura da cidade e suas diversidades.

Nesta seção apresento algumas informações fornecidas pelos interlocutores via formulário que nos permite compreender e refletir acerca desses perfis levando em conta suas atuações profissionais, nacionalidade, gênero, formação e indicadores étnico-raciais. Os gráficos e figuras utilizados foram gerados automaticamente pela plataforma *google forms* com base nos dados fornecidos. Quanto a atuação profissional, dentre os respondentes constam musicistas performers, educadores musicais, professores de música, produtores musicais, compositores intérpretes e compositores instrumentistas. Dentre as atividades musicais, existem aqueles que atuam diretamente com mais de um ou duas atividades musicais como também existem quem atue em outra área não musical como principal fonte de renda e atue na música com atividades artísticas. Uma média dessas atuações podem ser observado no quadro abaixo:

---

<sup>177</sup> Dentre os 160 contatos para os quais enviei o formulário, 45 responderam de forma parcial e 31 responderam completo ou 90% das perguntas. No desenrolar da pesquisa fui compreendendo que, diante da grande quantidade de dados, 31 respostas forneceram dados suficientes.

Figura 4:1 - Gráfico de atuação profissional fornecido pelo google forms

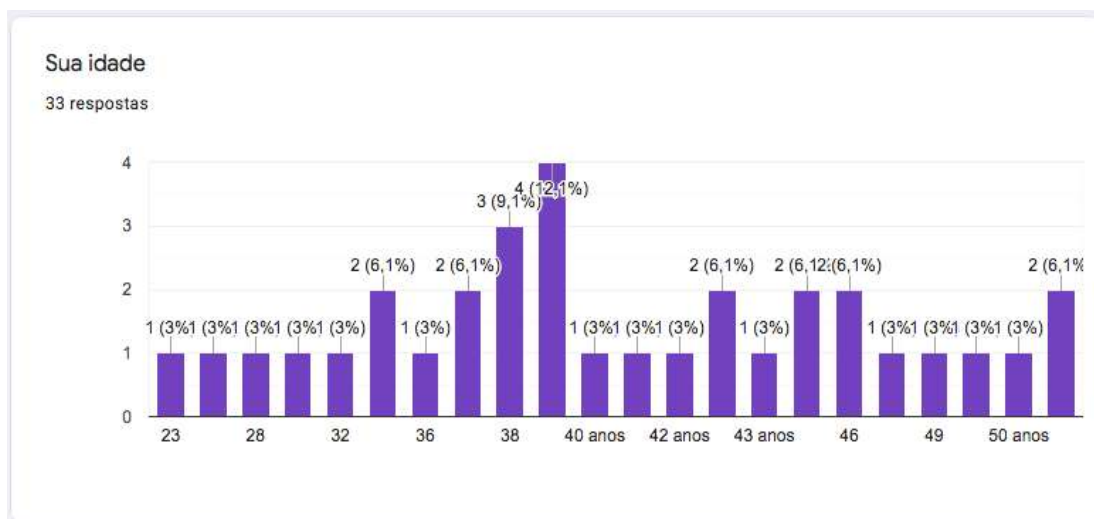


Fonte 19: formulário do google forms

Os contextos da música de Salvador são diversos. Logo, as maneiras de vivenciar as músicas são caracterizadas por essa diversidade. Esse caráter diverso amplia as possibilidades de atuação e interação através das atividades que envolvem música, o que em certa medida justifica as variedades e variações de perfil das pessoas que atuam com música quer seja profissional ou amadores. Portanto, contexto de atividade e prática musical apresenta particularidades refletidas na variação dos perfis dos interlocutores.

Quanto a idade a faixa etária dos interlocutores participantes na pesquisa, a média entre 23 e 50 anos de idade conforme o seguinte gráfico:

Figura 4:2 - Gráfico das idades fornecido pelo google forms



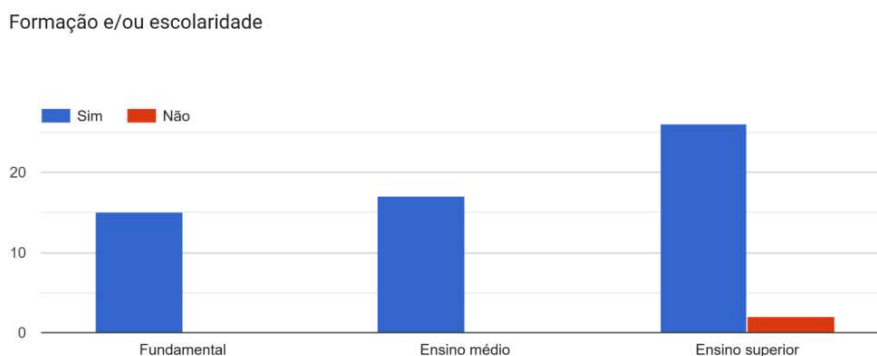
Fonte 20: Gerado pela plataforma google forms.

Sobre identificação racial<sup>178</sup>, dentre os interlocutores participantes constam 4 de naturalidade estrangeira e identificados (as) étnico-racialmente como brancos, sendo dois europeus e dois estadunidenses que residem e atuam profissionalmente em Salvador; 18 interlocutores (as) identificados (as) e autodeclarados (as) étnico-racialmente como pretas/negras; e 8 identificados (as) e autodeclarados (as) como brancos.

As diferentes idades dos interlocutores nos permitem observar as diferenças geracionais. Essas diferenças podem interferir na visão de mundo e de compreensão dos sentidos e significados musicais e suas interações com os contextos ao redor. Se consideramos todas as mudanças ocorridas nos modos de se relacionar com as músicas, incluindo a influência das indústrias culturais, a percepção e as referências podem ser bem diferentes. O mesmo pode ser dito sobre os interlocutores que transitaram, transitam ou são naturais de diferentes regiões, Estados e países.

Quanto a escolaridade e formação, a maioria dos interlocutores possuem nível superior, enquanto uma parte menor não possui. Alguns/algumas são graduados(as) e/ou pós-graduados(as) em outras áreas (comunicações, ciências sociais etc.), enquanto boa parte possui formação superior em música. Somente uma pequena parte possui nível médio conforme demonstra os gráficos abaixo:

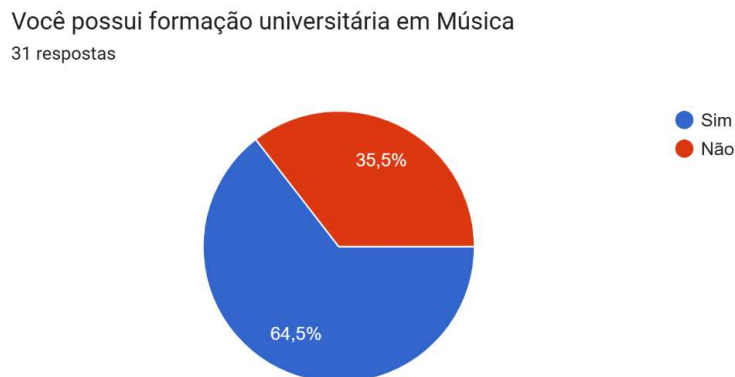
Figura 4:3 - Gráfico de formação e escolaridade fornecido pelo google forms



Fonte 21: Gerado pela plataforma google forms.

<sup>178</sup> No momento da elaboração e envio do formulário essa pergunta não constava, já que naquele período eu compreendia como uma informação desnecessária. Entretanto, num momento posterior fui orientado sobre a importância dessa informação no contexto da temática da pesquisa. Assim, me utilizando do aplicativo *WhatsApp*, enviei para os 33 interlocutores a seguinte pergunta: Como você se identifica étnico-racialmente? Esta pergunta foi precedida por um breve texto explicativo que justificava o motivo do envio da pergunta.

Figura 4:4 - Gráfico de formação universitária em música fornecido pelo google forms

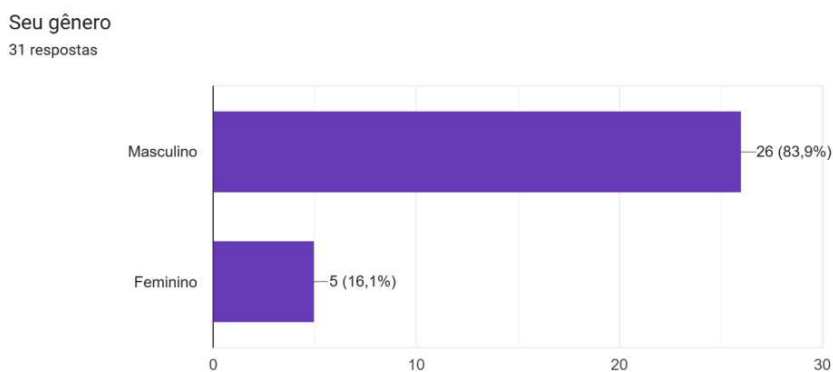


Fonte 22: Gerado pela plataforma google forms.

Uma informação extra formulário que pode servir como uma justificativa ou explicação para o perfil com formação superior da maioria dos respondentes é o fato da maioria dessas pessoas que se prestaram a responder tinham tido algum contato ou convívio comigo em contextos profissionais ou de formação.

Quanto ao recorte de gênero, 83,9% das respostas correspondem ao gênero masculino (26 respostas), enquanto 16,1% correspondem ao feminino (5 respostas), conforme o gráfico:

Figura 4:5 - Gráfico de gênero fornecido pelo google forms

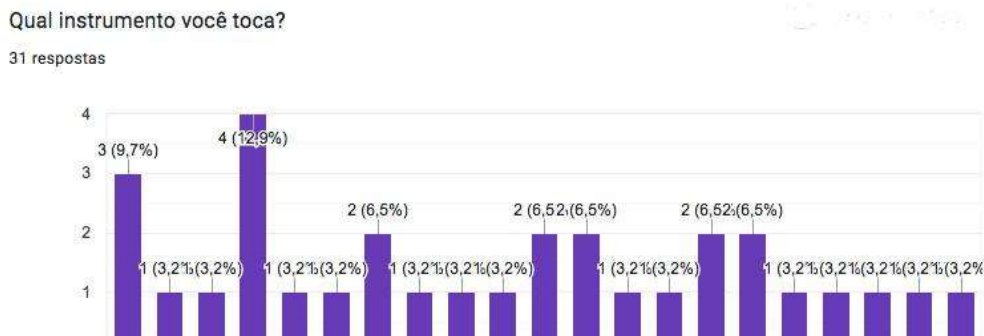


Fonte 23: Gerado pela plataforma google forms

A diferença na quantidade de respostas entre gêneros enseja diferentes reflexões quanto a natureza de suas razões. Uma delas poderia estar relacionado a representatividade, ou seja, se uma pessoa que recebeu o formulário não se sentiu motivada a responder em função do gênero oposto de quem enviou. O mesmo pode ter ocorrido com relação a racialização a partir do

fenótipo e cor da pele. Entretanto, essas e outras possibilidades se desviam dos objetivos da tese. Com relação aos instrumentos musicais de atuação dos interlocutores, as respostas apresentam uma variedade equilibrada, embora contrabaixistas e bateristas apareça em maior quantidade conforme pode ser observado logo abaixo:

Figura 4:6 - Gráfico do percentual de acordo com instrumento fornecido pelo google forms



Fonte 24 - Gerado pela plataforma google form

Considerando o meu perfil de instrumentista e pesquisador, considerei importante incluir um recorte também a partir dos instrumentos que cada uma toca por entender que cada instrumento influência nas escutas, caminhos de prática, constituição identitária e grupo social, o que vai influenciar também na visão de mundo. Um bom exemplo disto é se compararmos os perfis de um violinista e um baterista. O universo de escuta e prática de um violinista em geral tende a ser bem diferente do universo de prática e escuta do baterista por se tratar de instrumentos de naturezas sonora, repertório e contexto. Tomando como referência a cidade de Salvador, enquanto o contexto mais comum para um violinista é o de orquestra e seus repertórios de caratês sinfônico, o contexto para um baterista envolve tanto os gêneros musicais estrangeiros (rock, reggae, funk etc.) como ampla diversidade dos gêneros brasileiros (que envolve tanto os universos culturais da bateria quanto da percussão). Portanto, a prática de um determinado instrumento influência em certa medida nas dinâmicas e trânsitos sociais.

## 4.2 Enquadramento Teórico

Ao longo dos capítulos eu venho me orientando por dois vetores paradigmáticos para pensar as músicas: um a partir do fenômeno do fazer e ser musical, e outro a partir das ideias, sentidos e significados. Ou seja, um cuja perspectiva que observa as músicas como experiências a partir das práticas e sensações, e outra cuja perspectiva privilegia o resultado de ideias e

discursos. Para a análise dos dados me utilizei de duas abordagens teóricas combinadas: a análise de conteúdo e análise de discurso.

De acordo com Bardin (1988), por meio da análise de conteúdo, é possível desvendar significados subjacentes, interpretar mensagens implícitas e explorar a interação entre música e sociedade, contribuindo assim para uma compreensão mais profunda e abrangente do fenômeno musical em questão. Já a análise de discurso aplicada aos contextos musicais visa compreender como as práticas discursivas influenciam e são influenciadas pela construção de significados na música. Como já abordei bastante no terceiro capítulo acerca dos discursos e elenquei justificativas para sua utilização, limito-me a complementar que esta abordagem permite revelar como as práticas musicais refletem e reproduzem estruturas de poder e discriminação. Do mesmo modo, a análise crítica dos gêneros e estilos musicais permite compreender como discursos racistas, estereótipos e resistências são expressos e contestados por meio da música, evidenciando a complexidade das relações entre arte, identidade e luta antirracista.

Além dos estudos culturais e decoloniais abordados nos capítulos anteriores, me inspirei também na fenomenologia da percepção, sobretudo na perspectiva desenvolvida pelo filósofo Maurice Merleau-Ponty que explorou a relação entre corpo, mente e ambiente na construção da experiência perceptiva. Esta perspectiva busca estudar a experiência direta e imediata da consciência, investigando a forma como percebemos e interpretamos o mundo ao nosso redor. A constituição da consciência através da percepção e interpretação do mundo e da própria existência enquanto ser está centrada no corpo. Ao refletir a concepção de percepção em relação ao objeto na tradição cartesiana e kantiana, Merleau-Ponty avalia que “é a experiência do corpo próprio que nos ensina a enraizar o espaço na existência” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.205). Interpretando esse pensamento para o contexto das análises da presente pesquisa, me permite afirmar que é no corpo e suas possibilidades perceptivas e constitutivas que nasce a música, ou artes musicais – conceito do supracitado Meki Nzewi que amplia a ideia do que se conhece a partir da palavra música.

#### **4.3 Procedimentos: organização e exposição dos dados**

Muitas seções neste capítulo estão organizadas em torno das respostas do questionário cujo critérios foram estabelecidos em função dos objetivos da tese, ou seja, de responder: quais os

entendimentos sobre as músicas negras em Salvador e suas implicações. Conforme já mencionado, foram 31 respondentes para as seguintes perguntas:

Quadro 4:1 - Perguntas do questionário codificadas

<b>Código numerado</b>	<b>Perguntas</b>
P-1	Como você definiria música negra?
P-2	Na sua opinião, os termos “Música negra” e “Música afro-brasileira” teriam o mesmo significado?
P-3	Se for "não" a resposta à pergunta anterior, qual o significado do termo música “afro-brasileira” para você?
P-4	Quando você escuta o termo “afro-baiana”, o que lhe vem à cabeça?
P-5	Quais seriam as características da música negra? O que a difere de outras músicas?
P-6	Quais seriam exemplos de música negra em Salvador? Cite alguns:
P-7	Cite alguns exemplos de músicas negras internacionais.
P-8	Quais seriam as características (culturais/sociais/musicais) da música negra baiana?
P-9	Quais são os/as artistas e/ou compositores(as) favoritos da música negra baiana?
P-10	Na sua opinião, quais instrumentos musicais que melhor representam as músicas negras de Salvador?
P-11	Na sua opinião, existem lugares ou contextos em que as músicas negras baianas estão mais presentes ou prestigiadas?
P-12	Qual a sua opinião sobre como as músicas negras são representadas na TV, internet, redes sociais, revistas e jornais?
P-13	Qual a sua opinião sobre como as “músicas negras de Salvador” são representadas nos programas de TV, rádio, internet e redes sociais?
P-14	Como você vê o mercado de atuação profissional para as músicas negras de/em Salvador?



<b>P-15</b>	Na sua opinião, Axé music é música negra?
<b>P-16</b>	Como você vê a atual condição social e econômica dos músicos e artistas negros em Salvador?
<b>P-17</b>	Como você acha que as músicas negras baianas são apreciadas em outras regiões do Brasil?
<b>P-18</b>	Qual a sua opinião sobre as políticas públicas direcionadas para a cultura musical baiana?
<b>P-19</b>	Na sua opinião, o Jazz e o Blues são entendidos como músicas negras pelos brasileiros?

Fonte 25: Quadro elaborado pelo autor

As perguntas seguem uma lógica de organização em acordo com blocos temáticos. O primeiro bloco abrange as perguntas P-1, P-2, P-3 e P-4, buscam saber sobre os termos “música negra”, “música afro-brasileira”, “música negra baiana” e “música afro-baiana”. Nas perguntas P-5, P-6, P-7, P-8 e P-9 procurei saber o que caracteriza as músicas negras, quer seja numa perspectiva global, quer seja local (no caso, as músicas negras de Salvador), assim como quais artistas representam essas músicas na visão de cada interlocutor/interlocutora. Enquanto a pergunta P-10 indaga acerca dos instrumentos musicais que melhor representam as MNs, a pergunta P-11 buscam compreender a percepção sobre lugares e contextos em que as músicas negras locais são mais prestigiadas e/ou apreciadas. As perguntas P-12 e P-13 buscam saber sobre a percepção da representatividade das músicas negras<sup>179</sup> nas mídias no âmbito regional e internacional.

As questões P-14 e P-16 procuram compreender as percepções dos interlocutores com relação ao mercado e oportunidades profissionais que envolvem as músicas negras, bem como a condição social e econômica dos músicos residentes e atuantes de gêneros musicais entendidos como negros na visão dos respondentes. Aqui cabe ressaltar que a partir das respostas para essas perguntas, é possível se avaliar as implicações acerca da materialização da racialização das músicas através do vocábulo “negro/a”. A questão P-15 discorre sobre a percepção de como o termo “axé music” está relacionado com as músicas negras locais e

---

<sup>179</sup> Ainda utilizo o termo música negra invés de “sons da pretitude” (conforme venho propondo ao longo do texto) para manter a coerência com as perguntas.

globais. A pergunta P-18 é uma das poucas que buscam avaliar a percepção das musicalidades negras numa perspectiva sociopolítica. A última pergunta, P19, dialoga com a primeira servindo de um tipo de “prova dos nove” já que busca confirmar o aprofundamento acerca da percepção e noção de distinção sobre as músicas negras locais e globais, ao indagar se jazz e blues são entendidos como MN pelos brasileiros.

As respostas seguem a ordem de apresentação dos blocos temáticos das perguntas de acordo com foi mencionado no parágrafo anterior. Para identificação das respostas em relação às perguntas utilizei os códigos “P-x” para as perguntas e “R-x” para as respostas (ex.: P-1, P-2, R-1, R-2). Para organização e análise dos dados, adotei procedimentos da análise de conteúdos, enquanto para a interpretação me referencio em alguns critérios da análise de discurso. Logo, após a leitura e observação atenta de cada resposta, criei categorias para classificar os blocos de respostas de acordo com o sentido de cada uma delas. Para identificação das categorias utilizei os códigos “CAT1” para categoria 1, “CAT2 para a categoria2 e assim por diante. Segue abaixo as categorias elaboradas que serão utilizadas nas análises:

Quadro 4:2 - Categorias de análise

<b>CATEGORIAS</b>	<b>CÓDIGO DAS CATEGORIAS</b>
<b>Expressividade e afetividade</b>	[CAT1]
<b>Origem em matrizes africanas</b>	[CAT2]
<b>A partir de quem produz</b>	[CAT3]
<b>Posicionamento político e filosófico</b>	[CAT4]
<b>Gêneros afro-musicais</b>	[CAT5]
<b>Referência no ritmo ou instrumentos</b>	[CAT6]
<b>Integração corpo/ dança/música</b>	[CAT7]

Fonte 26: Quadro elaborado pelo autor

Para a análise e discussão, retomo as categorias para alinhar as principais ideias apresentadas no conteúdo das respostas e cruzar com os princípios e aportes teóricos elencados no capítulo 1, para através desse processo, interpretar os dados em direção aos objetivos da tese.

#### **4.3.1 Dados sobre o que é música negra, afro-brasileira, música negra baiana e afro-baiana**

Para 42% dos respondentes MNs são aquelas com sua origem ou base nas tradições de matrizes africanas. Um aspecto que considero relevante destacar foi a disposição de alguns respondentes em contribuir fornecendo longas e elaboradas respostas como foi o caso do R-12 escreveu:

Penso que é qualquer manifestação musical que tenha raízes africanas. O significado é amplo e enseja muitas discussões, pois com a presença dos negros africanos no mundo - principalmente a partir da escravidão - as raízes de sua música foram se misturando com outras expressões musicais que já existiam nesses lugares, e deram forma à inúmeros outros estilos, que, naturalmente foram sendo absorvidos pelo público. Então, a indústria musical (com a colaboração da imprensa e das escolas) tentou encaixar essas raízes em segmentos, criando a partir disso um enorme caleidoscópio - às vezes colocando tudo em uma caixa só, noutras segmentando a música negra em estilos muito particulares - que foram fazendo com que suas raízes fossem sendo diluídas ao longo do tempo com isso, penso que a definição de algo como "música negra" é bastante ampla e muitas vezes causa mais dificuldades em sua compreensão do que a auxilia, pois podemos entrar no território perigoso da folclorização preconceituosa do seu significado (R-12).

Já o participante R-25 refletiu que:

Pergunta boa e difícil de responder. A pluralidade e força da música negra faz com que ela esteja em quase tudo no nosso redor, e difícil de definir com palavras. Imagino que, se posso me atrever a tentar definir algo tão grandioso, "música negra" seja algum dos infinitos gêneros e tipos/estilos musicais com forte raiz no continente africano. Tanto diretamente dos próprios países africanos quanto da diáspora (que hoje praticamente é o mundo todo). Podendo ser das cantigas religiosas Iorubás até o Grime de Londres, do Jazz até o canto e a Kora dos Djalis no Mali. Dos corais Zulu a Hip-Hop, Funk Carioca, Samba, Choro, Trap, Dancehall, Afro-beat...e literalmente um infinito de outros gêneros. O Rock também bebe dessa fonte, o MPB e Eletrônica também. Penso que a música atual do mundo todo esteja, salve algumas músicas tradicionais feitas com o intuito de conservar, possível de definir ou diretamente como "música negra" ou influenciada por ela em graus diferentes (R-25).

Para 16% dos respondentes, música negra é aquela feita, produzida ou criada por pessoas negras. O participante R-6 entende como “manifestações sonoras produzidas por comunidade

ou indivíduos africanos ou afrodescendentes das diversas partes do mundo”. Já de acordo com R-7 música negra é:

Música feita por pessoas negras e que tenha como base as sonoridades, instrumentações, pensamentos políticos e filosóficos construídos pelas comunidades negras; música produzida com base em sonoridades, instrumentações, pensamentos e filosofias produzidas por essas populações e em localidades historicamente habitadas por essas populações (R-7).

Para três respondentes música negra está relacionada com expressividade e afetividade, como podemos verificar com R-1 para quem música negra é “Dor, lamento, liberdade para se expressar, conectividade”. Já outros três respondentes compartilham a ideia de que música negra foi a “Música que surgiu através de movimentos negros, majoritariamente influenciada por toques, ritmos e harmonias vindo de países africanos” (R-31), sendo, portanto, compreendida a partir de um posicionamento político e filosófico. Para os quatro respondentes que completam o quadro, música negra são “Gêneros músicas influenciados pela cultura de descendentes africanos” (R-16), ou ainda “Todo gênero musical nascido da cultura afro, seja de africanos diretos ou seus descendentes” (R-21). Desse modo, podemos verificar as respostas organizadas em categorias representados na seguinte tabela:

Quadro 4:3 - Tabela de categorias de análise para as questões abordadas nesta seção

CATEGORIAS		QUANTIDADE DE RESPOSTAS
Expressividade e afetividade	[CAT1]	3 (1,14,22)
Origem em matrizes africanas	[CAT2]	13 (2,3,4,5,6,12,17,20,23,26,28,29,30)
Noção a partir de quem produz	[CAT3]	5 (7,10,15,19,27)
Posicionamento político e filosófico	[CAT4]	3 (13,24,31)
Gêneros afro-musicais	[CAT5]	4 (9,16,21,25)
Referência no ritmo ou instrumentos	[CAT6]	
Integração corpo/ dança/música	[CAT7]	

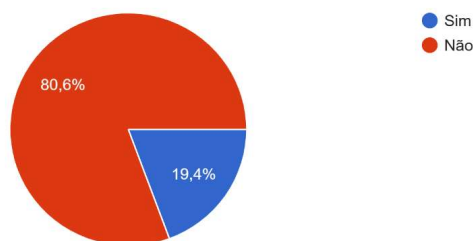
Fonte 27: Quadro elaborado pelo autor

No que tange aos termos que supõem uma distinção na dimensão local/global, que no caso seriam as expressões/termo “música negra” e música “afro-brasileira”, ao serem perguntados se

existe semelhança ou equivalência entre eles, 4 responderam que “sim”, enquanto 28 responderam que “não” são equivalentes. Por essa razão, a pergunta três se aplicou apenas a aqueles que responderam “não” quanto a equivalência entre os termos como aponta o gráfico na figura abaixo:

Figura 4:7 - Printscreen do formulário google

Na sua opinião, os termos “Música negra” e “Música afro-brasileira” teriam o mesmo significado?  
31 respostas



Fonte 28: Gerado pela plataforma google form.

Para os 28 participantes que responderam de forma válida (3 responderam não saber) que não existe semelhança entre os termos “música negra” e música afro-brasileira” os critérios para estabelecer a diferença girou em torno de uma noção de música nacional e música estrangeira. No caso das músicas estrangeiras, são apontadas tanto as músicas negras estadunidenses quanto de países do continente africano conforme podemos observar com R-5 que apontou que “A música afro-brasileira é um conjunto de elementos ligados a uma matriz negra (africana), entretanto essa música também pode ter outros elementos como indígenas por exemplo”, R-6 que sugeriu que “Seria a "música negra" do Brasil”, e R-11 “é toda música de tradição negra nascida do Brasil. Jazz ou Blues, são música negra, mas não de origem Brasileira”. Uma outra resposta um pouco mais longa reforça essa visão:

Acho que no popular música negra refere mais a música contemporânea oriunda das tradições negras do país, mas com uma linguagem e influências mais pop ou internacional como Blues, Jazz, Soul, Charme, Funk, Pagode, Gospel. Acho que quando fala de música "afro-brasileira" abraça mais as músicas tradicionais ou de origem mais tradicional ou popular no sentido de ser do povo e não fazem tanto parte da máquina comercial de música do país (mas nem sempre) - os Afros e Afoxés, os Blocos Afros, Samba chula, samba de raiz, Coco, Maracatu, Jongo etc.(R-21).

Portanto, conforme pudemos observar, as categorias que classificam as principais ideias para a diferenciação entre os termos são semelhantes à tabela anterior, divergindo apenas nas

perspectivas para a música local e global denotadas através das categorias adicionais: Critério da nacionalidade, música nacional de matriz africana, e Subcategoria local da música negra mundial. Do mesmo modo ocorreu com o termo música afro-baiana cuja alguns respondentes definiram esse termo como:

- a) Música de caráter africano desenvolvida no cenário baiano, recebendo todas as influências da cultura local (R-2).
- f) Músicas de matriz africana produzida na Bahia (R-3).
- g) Música produzida mesclando elementos ligados às musicalidades negras e baianas que englobam musicalidades produzidas por povos originários, por exemplo (R-7).
- h) Diria que, música feita por gente preta na Bahia. Embora, considere o termo um tanto quanto redundante (R-26).
- i) Pessoas, expressões de arte, de movimentos, de religiões, práticas criadas na Bahia por pessoas com descendência africana (R-31).

Alguns respondentes também apontaram gêneros musicais criados na Bahia tais como: Axé, samba reggae, samba chula, pagode, ijexá, maculelê, dentre outros. A ideia dos ritmos do candomblé e a utilização da percussão como elementos identificadores culturais musicais também estão presentes em algumas respostas, conforme já apontado parágrafos antes. Após o processo de codificação percebi que as respostas poderiam ser organizadas de acordo com as mesmas categorias utilizadas para os termos “música negra” e “música afro-brasileira”, com exceção da categoria “conformação local de música africana”.

#### 4.3.1 Dados sobre as características das músicas negras?

Quais seriam as características da música negra? O que difere as músicas negras de outras músicas na percepção dos respondentes? Essa é a quinta pergunta do formulário e dialoga de maneira complementar tanto com a primeira quanto com as perguntas P-7, P-8, P-9 e P-10, já que busca compreender qual a visão acerca dos elementos que caracterizam essas músicas negras sob diferentes perspectivas. Logo, a partir dos signos e símbolo bem como artistas, gêneros e instrumentos que busquei observar como as características se apresentam no modo de pensar dos interlocutores. Portanto, nesta seção são apresentadas as respostas do bloco que englobam as perguntas P-5, P-6, P-7, P-8, P-9 e P-10.

Para as respostas do conjunto perguntas mencionadas sobre as características foram organizadas em acordo com primeira tabela das categorias de análise temáticas (que estou colocando novamente a seguir para manter o fluxo da leitura). Em razão do conteúdo de algumas respostas se configurarem abrangendo duas das categorias combinadas, já que algumas respostas correspondem a mais de uma das categorias, apresento uma segunda tabela contendo as combinações. Logo, reapresento a primeira tabela e em seguida as categorias combinadas de acordo com as respostas de P-5:

Quadro 4:4 - Reapresentação das categorias de análise

CATEGORIAS	CÓDIGO DAS CATEGORIAS
Expressividade e afetividade	[CAT1]
Origem em matrizes africanas	[CAT2]
A partir de quem produz	[CAT3]
Posicionamento político e filosófico	[CAT4]
Gêneros afro-musicais	[CAT5]
Referência no ritmo ou instrumentos	[CAT6]
Integração corpo/ dança/música	[CAT7]

Fonte 29: tabela elaborada pelo autor

Quadro 4:5 - Tabela das respostas relacionadas as categorias de análise

Linhas	Códigos categoriais	Categorias	Código do respondente
1ª	CAT1	Expressividade da vida através do som	R-1
2ª	CAT2	Origem em matrizes africanas	R-4, R-11, R-15
3ª	CAT3	A partir de quem produz (criada por negros)	R-10, R-19
4ª	CAT4	Posicionamento político e/ou filosófico	R-3
5ª	CAT6	Referência no ritmo ou instrumentos	R-5, R6, R-7, R-8, R-12, R-14, R-18,

			R-21, R-22, R-24
6 <sup>ª</sup>	CAT7	Integração corpo, dança e música	R-16
7 <sup>ª</sup>	CAT1+CAT4	Elementos musicais que provocam sentimentos e com ênfase na religião afro	R-13, R-23, R-27
8 <sup>ª</sup>	CAT2+CAT6	Aspectos da cultura africana, formas rítmicas e utilização dos tambores	R-23, R-27
9 <sup>ª</sup>	CAT3+CAT6	Criada por negro, ritmo e percussão	R-13
10 <sup>ª</sup>	CAT4+CAT6	Relação com culto religioso e ênfase na percussão	R-9, R-17
11 <sup>ª</sup>	CAT5+CAT6	Ênfase na percussão e interação com o corpo	R-25
12 <sup>ª</sup>	CAT2+CAT6	Aspectos da cultura africana, formas rítmicas e utilização dos tambores	R-13, R-23, R-27
13 <sup>ª</sup>	CAT3+CAT6	Criada por negro, ritmo e percussão	R-13

Fonte 30: tabela elaborada pelo autor

Conforme demonstra na 5<sup>a</sup> linha da tabela acima (tabela 6), nove dos respondentes apontaram que o ritmo e instrumentos (percussão na maioria) são os elementos que caracterizam as MNs. Outros oito respondentes igualmente indicam o ritmo e a percussão como características e acrescentam a relação com a religiosidade de matriz africana, a interação música e corpo e ser produzido/criado por pessoas negras conforme as linhas de 8 a 13. Portanto, podemos resumir as principais características mais mencionadas para as MNs na visão dos interlocutores:

- a) Ênfase no ritmo, na percussão, na dança e religiosidade
- b) Músicas de matrizes africanas
- c) Música criada por negros
- d) Apresentam elementos rítmicos melódicos e interpretativos próprio da cultura negra

Sobre as características da música negra baiana, na pergunta P-8, algumas respostas foram semelhantes às da questão anterior, o que denota não haver diferença na compreensão entre música negra em geral (global) e música negra baiana (local) na percepção dos respondentes. Entretanto, algumas respostas apontaram características distintas. Para a questão que pergunta sobre exemplos de características da música negra, as respostas mencionam artistas, grupos e



gêneros musicais entendidos como das músicas negras conforme relacionados nas figuras a seguir:

Figura 4:8 - Nuvem de palavras dos nomes de artistas mencionados nas respostas



Fonte 31: elaborado pelo autor

Quadro 4:6 - Artistas, grupos e gêneros musicais da música negra baiana na visão dos interlocutores

ARTISTAS	GRUPOS	GÊNEROS MÚSICAIS
Gilberto Gil	Olodum	Blocos afros
Lazzo Matumbi	Orkestra Rumpilezz	Afoxés
Carlinhos Brown Gerônimo Santana Mateus Aleluia	Ilê Aiyê Filhos De Gandhi	Samba de roda Grupos de Rap
Luedji luna	Orquestra Afro Sinfônica	Jazz
Riachão	Sarava Jazz Bahia	Samba de caboclo
Margareth Menezes	Attoxxà	Samba duro
Letieres leite	Duo Bavi	Axé music
Bira Marques	Psirico	Samba-reggae
Betho Wilson	Muzenza	Pagode
Dona Edith do Prato Iracema Kiliane	Banda Didá IFÁ Afrobeat	Música dos terreiros Samba junino

Ganhadeiras de Itapuã	Baiana System	Música da capoeira
Tigana Santana	Os Tincões	Pagode baiano
Itamar Tropicalia	Okâmbi	Groove arrastado
Márcia Short	Timbalada	Ijexá,
Gal do Beco	Afrocidade,	Blues
Juraci Tavares	Harmonia do Samba, Grupo Fora da Mídia	Forró
Virginia Rodrigues	Kissukila	Côco
Larissa Luz	Samba Chula de São Braz	Maracatu
Ivana Gaya	Cortejo Afro	Samba chula
Alexandra Pessoa		Pagode
Josyara		Arroxa
Roberto Mendes		Funk
Xênia França		
Bule Bule		
Batatinha		
Dorival Caymmi		
Edil Pacheco		
Jorge Portugal		
Ederaldo gentil		
João do Boi e Alumínio		
Edson Gomes		
Neguinho do Samba		

Fonte 32: tabela elaborada pelo autor

Nas perguntas P-7 e P-9, as respostas apresentam uma ampla diversidade de artistas e gêneros musicais. Os grupos nacionais e internacionais apontados como favoritos dos respondentes também apresentaram variedades em relação as épocas de maior veiculação nas

grandes mídias<sup>180</sup>. Considerando que a mais da metade dos respondentes são musicistas atuantes nas atividades como performance, produção, educação criação, torna compreensível o fato das escolhas e referências musicais apontadas envolverem como elementos motivadores de sua apreciação a admiração artística, técnica, estética e posicionamento político diante de questões de classe, raça e gênero. Um outro aspecto relevante a se mencionar é que a grande maioria dos artistas apontados como favoritos têm pele escura. O mesmo pode ser observado sobre os grupos no qual a visibilidade e consequente leitura étnico-racial que se faz, tende a ser referenciada no cantor ou pessoa que está na frente (o porta-voz).

Quadro 4:7 - Artistas, grupos e gêneros musicais da música negra internacional na visão dos interlocutores

<b>ARTISTAS</b>	<b>GRUPOS</b>	<b>GÊNEROS MÚSICAIS</b>
Nina Simone	Sly & Robbie	Jazz, Blues
James Brown	Mano de Bango	Hip Hop
B.B. King	Parliament Funkadelic	Folk negro americano
Miles Davis	Brothers Johnson	Salsa
John Coltrane	Take 6	Cumbia
Marvin Gaye	FKA Twigs	Semba
Jimmy Cliff		Kizumba
Sara Tavares		Calypso
Susana Baca		Reggae
Bob Marley		Rock
Peter Tosh		Son
Stevie Wonder		Rhythm & Blues
Isaac Hayes		Rock'n Roll
Jimi Hendrix		Salsa
Fela Kuti		Rumba

<sup>180</sup> Cabe mencionar que com os modelos vigentes de produção e mercado das músicas por plataformas de streaming relativizam a noção de gênero musical em relação a contextos históricos ou épocas, o que influencia no modo como diferentes gerações vão se relacionar com essas músicas e como esses repertórios são distribuídos e compartilhados, tanto de maneira isolada quanto por playlists.

Muddy Waters		Zouk
Albert King		Afrobeat
Toumani Diabaté		Kuduro
Aretha Franklin		Kizomba
Milton Nascimento		Bolero
Célia Cruz		Semba
Jackson do Pandeiro		Afro Beat
Madlib		Funk
Miriam Makeba		Soul
Alicia Keys		Samba
Michael Jackson		Merengue porto-riquenho
		Socca caribenha
		Disco

Fonte 33: tabela elaborada pelo autor

Nas perguntas P-7 e P-9, as respostas apresentam uma ampla diversidade de artistas e gêneros musicais. Os grupos nacionais e internacionais apontados como favoritos dos respondentes também apresentaram variedades em relação as épocas de maior veiculação nas grandes mídias<sup>181</sup>. Considerando que a totalidade dos respondentes são musicistas atuantes nas atividades como performance, produção, educação criação, torna compreensível o fato das escolhas e referências musicais apontadas envolverem como elementos motivadores de sua apreciação a admiração artística, técnica, estética e posicionamento político diante de questões de classe, raça e gênero.

Concluindo a seção, foram apresentados aqui os dados concernentes às características das músicas negras. Compreendendo que caracterizar algo é observar aspectos marcantes que sejam próprios dos objetos, sujeitos ou substantivos em questão. O conjunto de características apontados nas respostas foram classificadas em seis categorias a saber: Gêneros musicais,

<sup>181</sup> Cabe mencionar que com os modelos vigentes de produção e mercado das músicas por plataformas de streaming relativizam a noção de gênero musical em relação a contextos históricos ou épocas, o que influencia no modo como diferentes gerações vão se relacionar com essas músicas e como esses repertórios são distribuídos e compartilhados, tanto de maneira isolada quanto por playlists.

religiosidade, ativismo sociopolítico, ênfase na percussão, ênfase no ritmo, classe ou condição social. De acordo com essas categorias foi possível organizar os dados e interpretar o que foi colocado pelos respondentes em tópicos gerais que discutirei mais adiante neste capítulo. Na seção seguinte são apresentados os dados concernentes as respostas para as perguntas cujo dados apontam para questões socioculturais, políticas e econômicas.

#### **4.3.2 Dados sobre representações, mercados, atuação profissional e perspectivas sobre as músicas negras**

Nesta seção apresento os dados das respostas concernentes as perguntas de P-10 a P-19, pois trazem dados sobre tópicos que tangenciam os entendimentos acerca das músicas negras, ou seja, como elas são representadas na visão dos interlocutores. Dito de outra maneira, a ideia de representação operou enquanto uma maneira de compreender outras perspectivas específicas das músicas negras locais em relação as globais, que nesta seção foram buscadas a partir das perguntas sobre lugares, instrumentos, condições artísticas e profissionais de atuação, comparações entre as visões locais e globais e percepções acerca de como são vistas nas mídias. Informações adicionais foram coletadas através das questões sobre políticas públicas em favor das músicas negras soteropolitanas e percepção da condição social e econômica dos músicos e artistas negros em Salvador.

Começando pela percepção dos instrumentos enquanto elementos representacionais, 15 Respondentes (quase 50% do total) apontaram os atabaques como instrumentos que melhor representa as musicalidades negras de Salvador, enquanto 7 apontara a Percussão – uma visão mais generalizada - e 6 entenderam a percussão e instrumentos de corda como violão, cavaquinho e viola simbolizam as músicas negras. Enquanto a maioria das respostas ocorreram de maneira mais objetivas, algumas continham comentários e informações adicionais, conforme podemos observar em R-25 e R-30:

Talvez...os Atabaques, o Timbau, o Gã (ou Agogô), palmas, Xequerê (ou afoxê), a guitarra baiana. Hoje em dia o Torpedo e Bacurinha são bem baianos. Eu penso mais na forma de tocá-las numa forma "baiana" do que o próprio instrumento, talvez eu tenha esquecido de algum instrumento muito típico (R-25).

Vejo a música negra 'originalmente soteropolitana', ter nos 'tambores' a sua maior representação. Tambores do samba-reggae (surdos de marcação, de resposta e o cortador, repiques, caixa...), djembe, timbau. E agogô, berimbau, caxixis... instrumentos usados na capoeira, mas também na música de palco (R-30).

Sobre se existe contextos e lugares que melhor representam as músicas negras ou onde são mais prestigiadas (P-11), 5 responderam que não, e os 26 demais responderam que sim justificando com algumas descrições. Dentre as respostas afirmativas, os lugares e locais mais mencionados foram: bairros populares de baixa renda, periferia, Pelourinho, terreiros, bairro da Liberdade. Já os contextos mais mencionados foram: carnaval, terreiros, ensaios carnavalescos, blocos afro e seus locais, festas de largo. Enquanto umas respostas foram mais curtas, outras apresentaram justificativas e perspectivas tais como:

A música negra baiana original, encontra campo em sua maioria em festas populares. Tanto nas manifestações chamadas de 'sagradas', quanto nas denominadas como 'profanas'. Em se tratando do 'Axé', que foi apropriado pelo branco, é levado e bem recepcionado (quando feito por brancos), em grandes shows pelo Brasil e fora dele, e carnavais. Com exceção de alguns poucos grupos de resistência negra, como o Olodum e Ilê Aiyê, que conseguiram com muito custo furar a bolha branca da classe dominante brasileira. Artistas pretos, maiores como Gilberto Gil, Carlinhos Brown, Baiana System (atualmente), também furam a bolha. Mas não sei se são vistos como artistas pretos. Nem mesmo sei se "se veem" como tal. Artistas menores e que fazem outro tipo de música, que não se enquadra nos carnavais da vida, lutam para apresentar seus trabalhos. Na esperança de conseguir algum prestígio algum dia, em algum lugar... ou não. Rsr (R-25).

Dentre os interlocutores que responderam que não existe contextos e lugares que privilegiam ou representam as músicas negras baianas, alguns justificaram suas posições como R-4 que disse: “infelizmente, não: o carnaval é o momento de sua maior exposição, e ainda assim, relegado a um "segundo circuito" - tradicional e ainda relevante, porém com muito menos repercussão midiática” (R-4).

As perguntas P-12 e P13 buscaram saber sobre como as músicas negras e as músicas negras baianas são representadas na TV, internet, redes sociais, revistas e jornais. Após muitas leituras, observei que o teor da maioria das respostas denotou opiniões críticas em relação a como os meios midiáticos mostram as músicas negras, embora alguns respondentes abordaram de forma generalizada, enquanto outros situaram cada contexto estabelecendo certa distinção quanto aos termos. A utilização de palavras como, manipulação, invisibilização, marginalização, silenciamento e preconceito definem o sentido das opiniões, sinalizando uma certa unanimidade quanto a insatisfação na forma como as mídias reportam e retratam as musicalidades negras regionalmente e nacionalmente. Em nenhum momento foi mencionado

qualquer gênero musical negro estadunidense como exemplo, sendo as observações críticas restritas ao contexto nacional.

Sobre a pergunta referente aos mercados de atuação profissional para as músicas negras em Salvador algumas respostas apresentaram perspectivas contrastantes, embora a maioria demonstrou inquietações próprias de quem “vive na pele” as contradições do viver de música em Salvador conforme podem ser observadas nas imagens a seguir:

Figura 4:9 - Printscreen de trecho do formulário google

Como você vê o mercado de atuação profissional para as músicas negras de/em Salvador?

30 respostas

Ainda se encontra de forma muito discreta. Muitas vezes camuflada pela Hegemonia branca.

Vejo uma grande valorização entre os baianos e uma grande aceitação no Brasil e no mundo.

Apesar da cultura negra estar enraizada na nossa produção musical, quando essa produção não atende aos motes impostos pela indústria, é tida como "música alternativa". E essa, por sua vez, tem pouco ou quase nenhum valor de mercado.

Em declínio a pesar dos esforços dos artistas baiano em manter essa musicalidade viva.

Sinto que é um mercado em constante crescimento, que poderá ganhar ainda mais impulso se devidamente organizado e incentivado.

É limitado, invisibilizado e em muitos casos marginalizado. Os bares e casas de show promovem na verdade o que lhe promovem, no caso o que traz público e dinheiro (falando do circuito de bares, casas de show e restaurantes especificamente). Se for pensar no mercado carnavalesco, estão lá a dificuldade de conseguir patrocínio, e conseqüentemente baixos pagamentos pr'@s musicistas. Depende bastante também de que nincho de mercado se está falando. O pagode, em alguns braços, tem uma boa circulação e parece que boa inserção no "mainstream", mas não é todo ele.

Fonte 34: formulário google forms.

A pergunta P-15 buscou a visão dos interlocutores sobre como o axé music é compreendido, e se é entendido como música negra na visão deles. Uma rápida busca pela internet encontramos muitas publicações nas quais axé music aparece descrito como um ritmo, gênero musical e até como uma moda musical. Dentre os 30 interlocutores que responderam essa pergunta (um deixou em branco), 24 acham que sim, axé music é música negra, enquanto 8 responderam que não. Essa divergência aponta para uma outra questão a ser tratada na seção de análise e discussão: quais razões levam algumas pessoas a não entenderem os gêneros musicais relacionados ao termo axé music como sons da pretitude?

Essa foi uma das poucas perguntas fechadas do questionário cuja intenção foi complementar as reflexões acerca da primeira pergunta (P-1) e a última (P-19), pois buscaram parâmetros

complementares para comparar a percepção acerca de gêneros e termos musicais locais com termos globais ou diaspóricos como o jazz e blues. Dito de outra maneira, buscou a visão dos interlocutores sobre como e quais gêneros musicais são percebidos e/ou considerados como música negra. As questões P-18 e P-19 buscaram uma perspectiva de gêneros musicais negros enquanto bens de consumo e suas relações com possíveis mercados que envolvem performance, criação e produção musical enquanto vetores de atuação profissional.

A nível de reflexão antecipada, eu já adianto alguns pensamentos: tendo em vista toda a conceituação feita no capítulo 1 sobre raça e a compreensão do termo “música negra” como uma forma de racialização, que no caso do Brasil gêneros musicais estrangeiros produzidos e criados por negros não são percebidos como música negra no Brasil mesmo sendo produzidos e performados por artistas negros, o que aponta o caráter social da noção de raça e processos raciais. Portanto, a questão da cor não é um fator determinante em relação ao artista estrangeiro oriundo do norte global, ou seja, o negro estrangeiro nortista não é percebido e nem tratado como negro em muitas ocasiões. Partindo da noção de “negro” enquanto categoria sociopolítica, posso presumir que o fato de pertencer a uma nação que representa poder resulta numa perspectiva semântica diferente. Dessa maneira, a percepção do negro como sinônimo de pobreza se revela como uma particularidade das sociedades brasileiras para com o negro brasileiro, um dos vetores que sustentam o racismo e por essa razão vem sendo fortemente combatido pelos movimentos negros.

#### **4.4 Refletindo entendimentos, discutindo ideias e processando os resultados**

Esta seção se dedica a refletir criticamente o material que foi organizado e analisado a partir dos dados para então cruzar com alguns conceitos abordados nos capítulos anteriores e discutí-los. Para tanto, o procedimento adotado foi cruzar as perguntas e principais objetivos da tese às interpretações das respostas dos interlocutores acerca das definições e percepções para as músicas associadas as pessoas pretas: sons da pretitude. Dito de outra forma, através do questionário busquei coletar dos colaboradores dados, ideias e perspectivas que auxiliasse nas respostas para as perguntas de tese anunciadas inicialmente.

Para delinear esse caminho e concatenar dados e objetivos, segui a lógica dos blocos temáticos conforme a ordenação apresentada na seção anterior que divide e organiza as perguntas e respostas dos questionários em quatro partes ou blocos a saber:



- a) O que é música negra (grupo do entendimento)
- b) Quais as características das músicas negras (grupo do entendimento)
- c) Representações musicais sociais e culturais, bem como mercados e atuação profissional das músicas negras em Salvador (grupo das implicações)
- d) Percepções econômicas e sociopolítica das músicas negras (grupo das implicações)

As respostas do primeiro bloco refletem a visão dos interlocutores sobre as definições, semelhanças e diferenças acerca dos termos “música negra”, “música afro-brasileira”, “música negra baiana” e “música afro-baiana”. Após todo o processo de codificação e organização dos dados de acordo com seus sentidos e significados musicais, pautados nos conteúdos dessas respostas, interpretei que as musicalidades negras são percebidas através de cinco categorias de análises: origem em matrizes africanas; músicas identificadas a partir de quem produz; posicionamento político e filosófico; gêneros afro-musicais; referência no ritmo ou instrumentos relacionados a ele; integração corpo/ dança/música; expressividade e afetividade. De maneira geral, muitas dessas categorias dialogam com as ideias e conceitos encontrados na revisão de literatura dos dois capítulos anteriores. Ao cruzar os dados levantados na revisão da bibliografia com a pesquisa empírica, algumas premissas colocadas inicialmente são confirmadas enquanto outras oferecem insumos.

Essas categorias também serviram de base para o bloco temático seguinte (que abordou as características), no qual foi acrescido de mais 6 categorias oriundas de combinações entre as primeiras 5 (ver tabela 6). Portanto, sobre as características e o que difere as músicas negras de outras músicas, as respostas se dividiram entre gêneros musicais mais associados ao fazer musical dos negros; religiosidades associadas aos negros; às atividades sociais associadas aos negros que geralmente envolve música; ritmos e instrumentos associados aos fazeres musicais negros e artistas e produtos sonoros e audiovisuais associados aos negros.

Os dois últimos blocos discutem algumas implicações acerca das percepções das musicalidades negras e as causas e efeitos dos processos de racialização que envolvem tanto produtor como o produto de seus fazeres.

#### 4.4.1 **Música negra e música afro-brasileira: sentidos e significados, semelhanças e diferenças**

Conforme demonstrado na seção anterior, 42% dos interlocutores definem que música negra são aquelas com sua origem nas matrizes africanas ou base nas raízes africanas (CAT-2), o que já estampa uma segunda pergunta complementar e um problema de delimitação. A pergunta: o que é e quais são as matrizes ou raízes africanas que originam as músicas negras? Já o problema aponta para a dificuldade na delimitação, já que as matrizes africanas no Brasil são múltiplas, amplas, intangíveis e dinâmicas, além de variarem de acordo com território e cultura desenvolvida em cada contexto afro-atlântico, quer sejam numa dimensão local ou global.

Dentre os 68% dos respondentes, 15% definiram as músicas negras a partir das pessoas que fazem (CAT-3), ou seja, dos criadores/tocadores/fazedores africanos, afrodescendentes e afrodiáspóricos, enquanto 12% definiram de acordo com gêneros musicais simbolicamente associados ou disseminados como música negra (CAT-5). Outros 12% pensaram as músicas negras como aquelas que expressam afetividade e sentimento (CAT-1). Os demais respondentes se dividiram entre pensar músicas negras como aquelas engajadas politicamente (CAT-4) e como músicas que utilizam instrumentos representativos ou relacionado às danças. Darei uma ênfase maior nas respostas correspondentes as categorias CAT-2, CAT-3 e CAT-4.

No sentido de interseccionar os dados e objetivos da tese, retomo as minhas premissas iniciais assumidas como chaves interpretativas na qual assumo que as músicas negras podem ser compreendidas a partir de duas perspectivas gerais: 1) da perspectiva de música enquanto fenômeno e produto da imaginação humana em interação com o meio, e 2) da perspectiva discursiva pautada nas construções socioculturais e históricas sustentadas ou influenciadas pela ideia de raça.

Essas duas perspectivas combinadas, tanto complementam as percepções e reflexões dos interlocutores acerca das músicas negras, quanto confirmam as minhas premissas iniciais, ou seja, existem as manifestações resultante da criação individual ou coletiva de pessoas – que podem ou não se tornarem modelo, gênero ou estilo musical ou cultural – e existem os discursos que são criados sobre essas manifestações validando-o ou não de acordo com os interesses de quem ou o que cria tais discursos.

Começando pela perspectiva discursiva, ao investigar o vocábulo “música negra” e sua consistência enquanto termo e expressão linguística, do ponto de vista gramatical<sup>182</sup>, concluí que se trata de uma locução adverbial utilizada mais comumente como expressão linguística, sobretudo a partir da sua versão em inglês “Black Music”, que inclusive apresenta variação e delimitação na sua semântica. Como expressão é utilizada na maioria das vezes para se referir às músicas produzidas por pessoas negras estadunidenses e residentes nos Estados Unidos e/ou englobam gêneros musicais restritos desse país<sup>183</sup> tais como soul, blues, jazz R&B etc. Desse modo, a expressão música negra, quer seja sua versão em português ou inglês (Black Music) possui seu sentido e significado mais associado aos gêneros musicais dos negros de origem estadunidense, denominados em seus dicionários como “African-American” (embora no passado eram comuns denominações como “Black” ou negros).

Neste sentido, vale retomar brevemente a discussão de Tagg que abordei no segundo capítulo<sup>184</sup> a partir do seu artigo *Open letter about ‘Black Music’, ‘Afro-American music’ and ‘European music’* (1989). Ao comentar a superficialidade e falta de fundamentos teóricos que justifiquem a utilização desses termos, Tagg aponta para uma relação hegemônica entre dominantes e dominados como elemento mediador que operou na disseminação bem-sucedida desses termos. Neste processo, ele chama a atenção para o fato de que, países que são entendidos como grandes potências, no seu processo de escalada para se tornar e manter-se como maior potência mundial contou com estratégias discursivas que operaram na linguagem. Ele problematiza a utilização de palavras como “World” fazendo menção a “USA” (World=USA) e explicando como essas conotações se apresentam em frases e termos como ‘The World Trade Center’, ‘Miss World’ e ‘The World Bank’.

Algumas respostas um pouco mais extensas acerca do termo (Black music/música negra) convergiram com a perspectiva assumida neste trabalho e esplanadas com maiores detalhes no primeiro capítulo, conforme podemos observar na visão do interlocutor R-12:

---

<sup>182</sup> Conforme abordado na segunda seção do primeiro capítulo dessa tese.

<sup>183</sup> Utilizo a palavra “restrito” aqui no sentido de origem de produção/criação, portanto não afirmo que os gêneros musicais mencionados são restritos no sentido amplo, até porque enquanto fonograma, as músicas e gêneros musicais não atendem a lógicas fronteiriças estabelecidas no plano discursivo.

<sup>184</sup> Ver na página 53.

Figura 4:10 - Printscreen de trecho do formulário google, algumas respostas à pergunta P-1

Como você definiria música negra?

31 respostas

penso que é qualquer manifestação musical que tenha raízes africanas.

o significado é amplo e enseja muitas discussões, pois com a presença dos negros africanos no mundo - principalmente a partir da escravidão - as raízes de sua música foram se misturando com outras expressões musicais que já existiam nesses lugares, e deram forma à inúmeros outros estilos, que, naturalmente foram sendo absorvidos pelo público.

então, a indústria musical (com a colaboração da imprensa e das escolas) tentou encaixar essas raízes em segmentos, criando a partir disso um enorme caleidoscópio - às vezes colocando tudo em uma caixa só, noutras segmentando a música negra em estilos muito particulares - que foram fazendo com que suas raízes fossem sendo diluídas ao longo do tempo.

com isso, penso que a definição de algo como "música negra" é bastante ampla e muitas vezes causa mais dificuldades em sua compreensão do que a auxilia, pois podemos entrar no território perigoso da folclorização preconceituosa do seu significado;

Fonte 35: formulário google forms.

Na visão desse interlocutor, ao encaixar as raízes africanas uma só caixa - música negra – fragmentando-a em outros gêneros musicais, a indústria cultural fez com que a associação desses gêneros com sua raiz em África fosse sendo diluída. Essa visão se configura numa perspectiva discursiva que buscou através de mecanismos linguísticos e comunicacionais, estabelecer um sentido e significado desses símbolos sonoro-musicais de acordo com seus interesses. Relativamente à conexão entre os termos "negro" e "africano", como mencionei anteriormente, foram os processos históricos de colonização e escravidão dos africanos no novo mundo que levaram à criação do "negro" como um marcador de distinção, baseado na construção ideológica da raça, fenótipo e cor da pele. Assim, retomando o que afirmou o historiador Salloma Salomão “Os brancos europeus inventaram o negro” (SALOMÃO, 2014), e foram esses ‘negros’ que transportaram em seus corpos, as raízes e heranças culturais africanas que constituiu as músicas nas Américas.

Além disso, sobre a ideia de origem ou raízes africanas, se considerarmos que a ciência contemporânea já confirmou com segurança que desde o primeiro fóssil de homo sapiens encontrado no vale do Quênia, podemos afirmar que toda a humanidade começa numa região do continente africano. Portanto, partindo dessa lógica, toda a humanidade possui esse marco de origem. Logo, se o termo “negro”, está semanticamente relacionado com origem africana, então seria correto afirmar que todos os povos do planeta e todas as músicas possuem origem africana. Entretanto, o que se constituiu historicamente enquanto discurso não considerou tal constatação aparentemente lógica.

Dentre 24% das respostas que compreendem as músicas negras a partir da expressividade e afetividade denotam em parte possuírem a influência de ideias propagadas e disseminadas pela grande mídia que opera associada à indústria cultural internacional<sup>185</sup>. Esses discursos trazem conceitos e representações simbólicas que apontam a expressividade e a afetividade como características mais relacionadas aos gêneros musicais estadunidenses como blues, gospel, soul, jazz e outros subgêneros musicais a estes associados. Esses discursos também sofreram a influência dos movimentos socioculturais e ideologias que culminaram na tomada de consciência negra a partir do movimento negritude (já bastante mencionado neste trabalho), e aspectos dessa perspectiva do discurso são aproveitados nas mídias e, conseqüentemente na formação da ideia de música negra do senso comum.

Enquanto algumas percepções dos interlocutores se mostraram calcadas nos discursos propagados pelas mídias com suas atividades voltadas para a manipulação das massas, outros tenderam para uma perspectiva crítica e reflexiva. Tais percepções podem ser observadas em R-1 e R-14:

Dor, lamento, liberdade para se expressar, conectividade (R-1). Acredito que tecnicamente não há como gerar uma definição que diferencie a música negra de outras já que muitos elementos da cultura ocidental e de outras culturas foram incorporados. Penso em música negra como a música que advém do momento, da espontaneidade, da tradução através das múltiplas possibilidades que o corpo possui para a expressão de ideias e sentimentos (R-14).

Dentre as reflexões que me surgiram a partir dessas e outras respostas, observei que a expressão “música negra” se apresenta mais relacionada semanticamente a uma perspectiva global, enquanto os termos “afro-brasileiro” e “afro-baiano” estaria mais para uma perspectiva local. Tal constatação é endossada quando observei o perfil dos artistas e grupos apontados quando perguntado sobre grupos e artistas nacionais e internacionais favoritos. Ainda assim, enquanto artistas como James Brown e Bob Marley estariam numa categoria global sob o rótulo da “Black Music”, artistas como Gilberto Gil e Margareth Menezes estariam numa categoria local, embora não seja comum encontrar classificações que atribuam esses dois artistas ao termo “afro-brasileiro”. Gilberto Gil é comumente mais associado a MPB, enquanto Margareth

---

<sup>185</sup> Algumas reflexões do Paul Gilroy em sua obra *Atlântico Negro* convergem neste mesmo sentido quando ele analisa a música negra no Reino Unido e relacionando com os Estados Unidos. Gilroy descreve estratégias e grupos e artistas que conseguiram alcançar e influenciar um grande público através de suas produções e performances, se utilizando dos meios midiáticos e propagando mensagens de autoestima das culturas negras.

Menezes é referida como uma estrela do “afro pop” baiano. Sobre essas classificações penso que tendem a ser mais definidas pelos serviços de marketing e comunicações que operam a serviço da indústria fonográfica e os agentes do ‘show businnes’ da música. Nestas esferas as sonoridades, timbres e estéticas são negociadas entre as propostas dos artistas e os padrões e interesses da indústria musical.

Na perspectiva da música enquanto fenômeno sonoro e cultural, são os códigos sonoros que conservam as características negras. Cada polo cultural negro construiu seu conjunto de códigos culturais sonoros<sup>186</sup> que se mantiveram e se renovaram mediante os trânsitos e transculturações mediadas por tecnologias que propiciaram a distribuição, difusão e compartilhamentos de dados diversos (sonoros, culturais e filosóficos). Assim, conceitos e teorizações acerca da identidade (e seus processos de construção e manutenção), representatividade, territorialidade, memória e tradição auxiliam na compreensão de fenômenos extra sonoros envolvidos nos processos socioculturais musicais.

De acordo com algumas respostas, é a referência no ritmo ou instrumentos relacionados a ele que permitem identificar e classificar as músicas negras pela dimensão sonora, o que contradiz a minha visão sobre a negociação entre proposta artística e interesses da indústria nos parágrafos anteriores. Contudo, insisto que sentidos e significados são criados e desenvolvidos tomando timbres, sonoridades, expressividades, gestos e poéticas como referência. Esses significados também são criados e sedimentados através de estruturas sonoras características e padrões estéticos e de instrumentação. Portanto, alguns gêneros musicais podem ser identificados por uma combinação específica desses elementos. O reggae, por exemplo, é identificado por um conjunto específico de timbres, instrumentos, gestos, expressividades, estética e poética que refletem as visões de mundo dos artistas que protagonizam esse gênero/filosofia/religião musical e seus adeptos(tas).

A compreensão dessas músicas negras a partir do conceito de “artes musicais africanas” – que concebe o som, o movimento, a poética e a estética como indissociáveis – contribui para uma expansão desses sentidos e significados, ao passo que também relembra que tais características remetem às raízes africanas. Essa maneira simbiótica de compreender as expressões negras pode ser observada e percebida em muitas manifestações culturais

---

<sup>186</sup> Cabe ressaltar que que tais códigos seguem as fundamentações teóricas elencadas na última sessão do primeiro capítulo dessa tese, destacando as conceituações de Banfield e Nzewi de “códigos culturais” e “artes musicais” respectivamente.

afrodiaspóricas, desde o reggae ao samba-de-rodinha nos quais, dentre muitos outros, som, dança, movimento e poética se apresentam como indissociáveis. Uma compreensão das músicas pretas sob essas lentes permite também perceber e analisar as estruturas musicais com parâmetros diferentes dos modelos acadêmicos euro centrados. Nos permite observar que muitos aspectos estruturais e sonoros dessas músicas têm referência ou são inspirados nos movimentos do corpo e nas nuances da fala<sup>187</sup>.

Sobre os entendimentos acerca do termo “afro-brasileiro”, de 31 respostas para a pergunta sobre se existe diferença entre música negra e música afro-brasileira, 5 responderam que não existe diferença, e 26 responderam que existem diferenças. Dos que disseram que existe diferença, 3 não tiveram ou não souberam o que responder. Sendo assim, tivemos 23 respostas que explicam a diferença entre os termos mencionados. Embora 80% dos interlocutores tenham respondido que são diferentes, quase 20% responderam que não existe diferença no significado dos termos música negra e música afro-brasileira. Tal estatística revela que a percepção das musicalidades negras na dimensão local/global como distintas não é unânime. Dentre aqueles que julgaram haver diferença no sentido, algumas justificativas foram:

Figura 4:11 - Trecho do formulário que mostra algumas respostas para a questão no topo

Se for "não" a resposta a pergunta anterior, qual o significado do termo musica "afro-brasileira" para você?

25 respostas

A música afro-brasileira foi desenvolvida aqui. A música negra é desenvolvida por negros no mundo inteiro.

Pra é toda música de tradição negra nascida do Brasil. Jazz ou Blues, são Música negra, mas não de origem Brasileira

é a música produzida a partir da chegada dos africanos escravizados ao brasil, e que, a partir de então, foi-se misturando a elementos indígenas e das diversas outras culturas européias que também estavam se estabelecendo no país - e que trouxeram com elas características próprias e particulares - servindo de base para a criação de algo maior de que uma música apenas "negra"

Música afro-brasileira, é uma ressignificação da música negra

Música praticada pela população negra brasileira, que contém elementos da música africana

Vasta cultura que foi trazida até nós pelos africanos escravizados

Significa uma música de influência africana que foi transformada ao longo do tempo no Brasil, passando a ser considerado afrobrasileira ou mesmo música brasileira.

Fonte 31: formulário google forms.

<sup>187</sup> Uma vasta literatura etnomusicológica aborda a relação música-fala, música-língua, música dança e questões similares. Alguns desses trabalhos e autores foram mencionados e citados ao longo da tese tais como Gehard Kubik, Steve Feld, Martin Stokes, Kofi Agawu, Gehard Béhague, dentre muitos outros.

Como podemos observar, algumas respostas reiteram e complementam algumas ideias da questão anterior, ou seja, que o termo “música negra” faz menção às músicas de matrizes africanas produzidas por pessoas pretas na diáspora negra. Reiteram também que o entendimento do termo “afro-brasileiro” faz menção às músicas de matrizes africanas desenvolvida por pessoas pretas no/do no contexto sócio-histórico e cultural do Brasil (observando as especificidades de cada região).

Na definição/visão que entende o termo como a música desenvolvida a partir da chegada dos africanos escravizados durante a colonização portuguesa, apresenta uma incoerência ao desconsiderar o fato de que antes de 1500 viviam milhares de povos de diferentes etnias. Diversos povos com diferentes culturas que, compreendidos de forma genérica e homogênea pelos colonizadores ocidentais, passaram a ser chamados de índios. Conforme foi abordado no primeiro capítulo desse trabalho<sup>188</sup>, historicamente tanto esses povos que já habitavam o continente, quanto os povos trazidos para mão de obra e comercialização na colonização, não eram entendidos pelos “descobridores” Ocidentais como humanos civilizados. Do mesmo modo, as músicas que passaram a ser produzidas a partir dessa configuração levaram um longo tempo até passarem a serem entendidas como música (pois antes eram só sons de negros/escravos/selvagens). No Brasil, o discurso de mistura das culturas negra, indígena e europeia foi construído e disseminado amplamente ao longo da sua trajetória histórica, sobretudo no momento histórico brasileiro em que passou a buscar uma identidade cultural por volta da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX. E de acordo com a revisão da literatura apresentada nos primeiros capítulos da tese, foi neste período mencionado por último que o termo “afro-brasileiro” foi cunhado, fundamentado e propagado.

#### **4.4.2 Reflexões acerca das características das músicas negras**

Em geral, características são elementos que auxiliam na construção de uma ideia ou conceito, alguém ou alguma coisa. A observação e compreensão desses elementos vão depender da percepção, leitura e interpretação acerca das características desse algo. Neste sentido, pudemos observar que de acordo com a opinião dos interlocutores, as principais características das músicas negras foram resumidas nas seguintes categorias:

---

<sup>188</sup> Ver na página 35



- 1) Ênfase no ritmo, na percussão, na dança e religiosidade
- 2) Músicas de matrizes africanas
- 3) Música criada por negros
- 4) Apresentam elementos rítmicos melódicos e interpretativos próprios da cultura negra
- 5) Ênfase na memória, sociabilidade, experiência e racialidade da diáspora africana

Embora alguns interlocutores também sinalizaram como características o engajamento em prol de causas políticas e militância contra os racismos, discriminações e desigualdades, o ritmo, gênero musical ou instrumentos foram os elementos mais mencionados que identificam as músicas negras. Os gêneros musicais mencionados como próprio das musicalidades negras convergem com os apresentados na segunda seção do primeiro capítulo<sup>189</sup>. Os artistas e grupos mencionados como favoritos também apresentaram relação com os gêneros musicais colocados (conforme demonstrado em tabela da página 208, na seção anterior). Neste sentido, penso que a confluência dos aspectos relacionados aos atos de resistência das populações negras quando, ao atingirem o ápice numa escala global através do movimento negritude (conforme já mencionado) e seus desdobramentos, estabeleceram as bases cuja maioria dos artistas citados constituíram suas carreiras e desenvolveram seus estilos e linguagens musicais em consonância com o que vinha acontecendo culturalmente no mundo diaspórico (o reggae com Bob Marley, o funk com James Brown etc.). Correntes ideológicas como negritude e panafricanismo dentre outros, acomodam como fundamento que toda a cultura negra é oriunda de matrizes africanas, ou seja, dos diversos povos transportados de suas terras natais em África para constituir as culturas do chamado “novo mundo”.

Retomando a ideia que assume música enquanto produto da imaginação humana<sup>190</sup>, considero importante refletir que o compartilhamento da música em parâmetros contrapõe o conceito simbiótico das artes musicais africanas defendido pelos autores da musicologia africana. Logo, o que foi definido como ritmo na visão Ocidental, pode ser compreendido enquanto algo que integra som, altura, movimento, corpo e pulso neste processo de percepção, interpretação e (re) produção enquanto modo de existir humano. Neste sentido, volto a citar o

---

<sup>189</sup> Conforme descrito na página 48 extraído da definição apresentada no site do Wikipédia.

<sup>190</sup> Fundamentando-me aqui no conceito do Jeff Todd Titon já bastante mencionado ao longo do texto e restringindo-me ao sentido de imaginação como capacidade de criar e atribuir significados a tais criações, que neste caso particular se restringe aos sons.

Roger Scruton que afirmou “A música existe quando a ordem rítmica, melódica ou harmônica é deliberadamente criada e ouvida conscientemente, e só as criaturas autoconscientes e usuárias da linguagem são capazes de organizar os sons (SCRUTON, 2018, p.54).

Se o conceito de ritmo diz respeito ao corpo e sua capacidade de sensação de impulsos psicofisiológicos para realizar e perceber movimentos contínuos (MUNRO, 2010), então não seria equívoco afirmar que a dimensão rítmica é o elemento mais importante de muitas manifestações musicais. Por conseguinte, considerando-se que o ritmo é a característica mais importante das músicas negras, a afirmação de que as músicas negras são as mais importantes para a humanidade seria possível tomando-se como referência a visão da maioria dos interlocutores nesta questão. Tais afirmativas encontram consenso em muitos dos fundamentos teóricos e conceituais apresentados no fim do primeiro capítulo tais como os conceitos de artes musicais africanas (que entendem música como simbiose do corpo, movimento e som), e dos códigos culturais (códigos negros compartilhados que envolvem corpo, dança e poética). Logo, a ideia do ritmo como principal elemento característico das musicalidades negras convergem com a maioria dos gêneros musicais citados, pois são ‘lidos’ pelo corpo através dos pulsos e impulsos rítmicos.

Abordando a ideia de ritmo numa perspectiva discursiva, trago novamente a definição de Diaz (2021) sobre ritmicidade e percussividade. Este autor compreende ritmicidade como um termo para se referir a uma ideia essencializada de ritmo<sup>191</sup>, o que também podemos estender para o termo percussividade. Assim, esses dois termos estão relacionados a qualidade ou característica do que possui ou exerce o ritmo e a performance na percussão. Eu concordo com Diaz na compreensão desses conceitos como essencializantes já que se trata de “um essencialismo que reforça uma ideologia da diferença, que pode perpetuar relações de poder desequilibradas e exotizar africanos e membros da diáspora” (DIAZ, 2021, p.34). A partir da tomada da consciência com os movimentos da negritude, tais perspectivas essencialistas foram apropriadas através de processos de positivação semântica e assumindo as ideias de ritmicidade e percussividade como tropos de afirmação étnico-racial, cultural e política.

A perspectiva de música como produto da criação humana sustenta a constatação que a expressão “música negra” classifica a música em função da pessoa que toca, canta ou produz.

---

<sup>191</sup> Na página 83 dessa tese essas perspectivas são abordadas com mais detalhes.

A esse processo ideológico de classificar pessoas fundamentado na ideia de raça é denominado pelo termo “racialização”. Entretanto, quando determinados gêneros entendidos como da música negra são apropriados por não negros, parece haver uma dissociação entre produto e produtor. Tal processo não ser compreendido como ‘desracialização’, confirma que foi o produtor/criador o sujeito racializado através das interpretações acerca do produto/criação, que neste caso é a música.

Contudo, devo sinalizar que dois fundamentos são essenciais para caracterizar as músicas racializadas: swing (ou balanço) e groove. Na revisão de literatura constatei que se trata de dois fenômenos da prática musical ainda pouco estudados, embora podemos percebê-los presente na maioria dos gêneros musicais identificados através das chaves “música negra” e/ou “música afro-brasileira”. Esses fenômenos estão relacionados com a maneira como o corpo humano reage ao experimentar essas músicas, sobretudo se esse corpo possui acesso aos códigos culturais socialmente constituídos, herdados e compartilhados<sup>192</sup>. Deste modo, esses fenômenos operam como fundamentação a algumas falas dos interlocutores que utilizam palavras como “balanço” ou “swing” para caracterizar muitos gêneros dos sons da pretitude.

Quanto aos instrumentos, o atabaque foi o mais mencionado como elemento característico das musicalidades negras e/ou associados a matrizes africanas e afro-baianas. Neste sentido, é curioso observar que muitos dos gêneros musicais mencionados apresentam a presença da bateria (drumkit) como principal instrumento e em muitos casos, como no blues e certas modalidades de jazz, estes são os únicos instrumentos que podemos classificar como de percussão e/ou maior responsável pela condução do pulso e nuances rítmicas. Esta observação me leva a levantar questionamentos sobre quais as razões para a bateria, instrumento tão onipresente sobretudo na música pop<sup>193</sup> não ser percebida como símbolo representante também das musicalidades negras (sobretudo se observarmos os atuais gêneros musicais das paradas de sucesso em muitos países africanos). Portanto, muito do que foi colocado pelos interlocutores, em alguma medida, parece ter influência nos discursos difundidos na literatura histórica, pesquisas antropológicas e algumas revisões etnomusicológicas<sup>194</sup>.

---

<sup>192</sup> Neste contexto há de se considerar tanto o ambiente cultural real de vivência, quanto o ambiente virtual. Uma pessoa pode nunca ter vivenciado uma cultura musical, porém ter acesso aos códigos, símbolos e signos sonoros através do acesso as mídias (que estou chamando de ambiente virtual).

<sup>193</sup> Cabe ressaltar que o sufixo “Pop” não deve ser entendido como sinônimo de popular, mas sim como um formato instrumental e estético-sonoro estabelecido pela indústria cultural como modelo-padrão.

<sup>194</sup> Ver quadro de obras referenciais na página 123.

Embora novos estudos e leituras venham sendo produzidas, algumas referências do tempo de outrora parecem persistir em permanecer como referências atuais. Existem casos em que instrumentos e característica se estabelecem em função de necessidades acústicas e práticas. Um exemplo é a utilização do timbal substituindo o atabaque em alguns contextos. A razão principal para isto é o maior volume na projeção sonora do primeiro em relação ao segundo, considerando aqui sua utilização prática musical e social.

É neste contexto que certos discursos se sobrepõem aos fatos, fenômenos e acontecimentos, pois ao apresentar uma narrativa efetivamente propagada e legitimada, o agente promotor de tais discursos estabelece verdades e conceitos de acordo com seus interesses. Logo, como abordei no segundo capítulo, linguagem e meios comunicacionais se constituem enquanto polos de poder que operam na criação de sentidos, significados e representações, impactando as maneiras de compreensão das músicas.

Muitos dos gêneros musicais negros, quer sejam nos países africanos ou na diáspora, apresentam-se flexíveis aos instrumentos disponíveis no momento, quer seja adaptando gêneros percussivos tradicionais aos aparatos eletrônicos e instrumentos elétricos, quer seja absorvendo influências estéticas e sonoras estrangeiras e participando do circuito internacional. Na Bahia podemos apontar exemplos de gêneros negros estrangeiros que foram assimilados de forma a se criar uma maneira própria de criar/produzir, como foi o caso do reggae baiano e seus representantes (Edson Gomes, Lazzo etc.), ou ainda o chamado “pagodão”, um modelo de prática mais recente oriundo de variações do samba de roda e instrumentação que mescla percussão e instrumentos e efeitos eletrônicos. A essa flexibilidade eu posso nomear como ritmicidade e percussividade em ação (adaptando a proposição de Diaz) e que têm no swing e no sentido de groove seus lócus de afirmação e realização.

Portanto, eu compreendo que o swing e o groove representam o elo característico que conectam as músicas africanas e afrodiáspóricas. Embora não sejam mencionados literalmente, percebi que as entrelinhas das falas dos interlocutores vão de encontro com algumas percepções que fui maturando ao longo da minha vivência com esses sons, timbres, formas e práticas com esses sons da pretitude. Nessas percepções convergentes (minhas e de maioria dos respondentes), são vários os sinais e indícios que revelam os traços compartilhados entre o samba, o blues, o reggae, o merengue e tantos outros gêneros musicais oriundos de raízes afrodiáspóricas. Fenômenos como o swing e groove, através da reação que provocam no corpo

e nos sentidos, podem ser observados em boa parte dos gêneros negros, quer sejam nas músicas voltadas para o mercado e a indústria cultural, quer seja as voltadas para suas tradições seculares.

Em geral, a minha interpretação a partir do conteúdo das respostas é urgência em trazê-las para um debate mais amplo para que assim possam ser desenvolvidas. Esse sentido de que o mundo está ao alcance de todos/todas que experimentamos neste tempo com a internet confundem as noções do que é específico e geral, do que é próprio do local ou do global. A velocidade e quantidade de informações ofusca o assentamento das ideias. O mundo virtual e real se confunde e as novas gerações que são criadas neste contexto tendem a assumir o virtual como real com naturalidade. Neste contexto, é comum encontrar jovens que se interessem mais em instrumentos eletrônicos e virtuais, preferindo sonoridades sintetizadas ao invés de acústicas. Logo, a percepção e sensibilidade estão sujeitas as transformações e maneiras que estas se impõem e que caracterizam os processos inter/multi/transculturais.

#### **4.4.3 Sobre as representações musicais, sociais e culturais**

Nas reflexões durante o processo de pesquisa e buscas fui guiado intuitivamente por dois caminhos que, com o passar do tempo e decorrer da tese, foram se confirmando: um que observa a dimensão sonora na construção musical a partir da relação música/ser; e outro que observa os entendimentos musicais através dos discursos sobre músicas e seus produtores/criadores. No processo de tratamento dos dados empíricos da pesquisa eu acabei considerando os dois caminhos mencionados como parâmetros. Daí, pude observar que na dimensão dos discursos residem os processos de apropriação das representações. Foi nessa dimensão, por exemplo, que se propagaram as ideias e propagandas construídas sobre uma África selvagem cujas pessoas ainda primitivas utilizam a música com ênfase na sua dimensão puramente rítmica, noção esta que intelectuais como Agawu e outros autores da musicologia africana contestaram de várias maneiras (que ao longo do texto apresentei algumas).

No âmbito das sonoridades e instrumentos, a predominância dos tambores enquanto símbolo maior de representatividade negra foi confirmada pelos interlocutores. Quanto ao lugar e/ou contextos que mais representam as musicalidades negras numa perspectiva local, as respostas apontaram para as periferias, bairros populares, favelas, guetos e localidades cuja população possui baixa renda. Sobre a representação das músicas negras nos meios midiáticos,

os interlocutores entenderam como: “distorcida ou adaptadas a novos formatos para poder se encaixar nas exigências comerciais” (R-2), “Não são bem representados, inclusive pelas grandes estrelas da Música baiana são em maioria brancos” (R-11), “entretenimento, com demasiada folclorização e sem a sua devida contextualização cultural” (R-12), “representadas de maneira utilitária, geralmente a serviço do capital. Existe uma sub-representação” (R-19), dentre muitas outras. Portanto, todas as diferentes perspectivas comentadas aqui confirmam as informações levantadas nas revisões históricas ao longo dos dois primeiros capítulos desse documento, ou seja, a permanência dos discursos historicamente construídos e socialmente disseminados que sustentam uma ideia de que o continente africano não acompanhou os avanços da civilização pós-moderna. Essas ideias se refletiram nas pessoas e populações afrodescendentes enquanto desdobramento das construções historicamente legitimadas.

Uma outra questão que se apresenta como complementar e relevante nesta reflexão acerca da compreensão dos sons da pretitude em Salvador é a maneira como o termo “Axé music” foi e ainda é compreendido (com referência nas respostas dos interlocutores). O que Moura (2001) conceituou como interface de repertório musical constituído a partir do encontro entre a tradição de trio elétrico com os blocos afros no contexto carnavalesco, alguns interlocutores apontaram como apropriação cultural motivadas por perspectivas racistas e sujeitas aos interesses da elite empresarial e política. Neste contexto, os sons da pretitude baiana são empacotados como produtos culturais para atenderem os interesses comerciais e políticos ligadas ao turismo e a indústria cultural. Portanto, os sentidos e significados acerca dos sons da pretitude constituem-se como campos de disputa de discursos e narrativas no qual a palavra “axé”, cuja semântica se relacionava unicamente com matrizes negras, passam a representar aspectos de branquitude.

Foi na busca de arcabouços conceituais que no segundo capítulo apresentei fundamentações teóricas das ciências sociais que auxiliassem na compreensão das representações, relações de poder e mediações através da linguagem. Assim como afirmou Agawu em seu livro *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, positions* (2003), os discursos sobre a música africana foram fundados em uma tradição intelectual baseada na diferença e usada como meio de controle. Foi buscando subsídios para compreender melhor como se deram e dão as formas de controle e manipulação que elenquei alguns apontamentos de Michael Foucault, Pierre Bourdieu, Stuart Hall, Paul Gilroy e Maria das Graças Gregolin,

dentre outros e outras. Através da metáfora entre o rígido e o flexível, apresentei minha leitura para o ‘jogo de representações’ entre a música enquanto manifestação da prática espontânea e criativa naturalmente presente em nossa vida, e os discursos que propõem ou impõem ideias sobre essas práticas.

Na perspectiva de Hall, a representação é o conecta o sentido e a linguagem à cultura, ou seja, ela utiliza a linguagem para “expressar algo sobre o mundo ou representá-lo” (HALL, EVANS, NIXON, 2013, p.32). Sendo a linguagem um dos meios através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura, referenciado em Hall podemos compreender que a representação pela linguagem é essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos. Logo, os meios de trânsito de significados compartilhados constituem-se em campos de batalha na luta pelos significados e representações. Esse campo também se constitui em área de tensão para músicos, artistas, criadores e produtores, já que na cadeia hierárquica da economia da música esses são os que acabam tendo menor representatividade.

Retomando a minha metáfora do terceiro capítulo, o rígido se autodenomina responsável e determina os significados produzidos pelo flexível. Desse modo, toda a classe de tocadores, fazedores e criadores – enquanto flexíveis – procuram adequar suas práticas e produções às exigências dos mercados e indústrias que envolvem a música. Aprofundando um pouco mais, de acordo com Hall:

[...] numa comunicação ou troca/compartilhamento de informações, os interlocutores precisam falar o suficiente da mesma língua para serem capazes de traduzir o que “o outro” fala em algo que “eu” possa entender e vice-versa. Eles precisam estar familiarizados com os mesmos modos genéricos de elaborar ruídos para produzir o que reconheceriam como “música”. Precisam também interpretar expressões faciais e linguagem corporal de modo semelhante, além de, é claro, saber transpor seus sentimentos e ideias para esses códigos. O sentido é um diálogo – sempre parcialmente compreendido, sempre uma troca desigual. As línguas são “sistemas de representação” (HALL, 2009, p.22).

Trazendo os conceitos de linguagem e sistema de representação para o campo de análise das expressões musicais negras, posso presumir que é fundamental para o processo de estabelecimento de códigos culturais negros que um ou mais grupos compartilhem tais entendimentos, compreensões e visões de mundo. Quais são os códigos culturais que compõem o sistema de representação das musicalidades negras? Sendo um universo tão vasto, chegamos

a uma primeira barreira que é a localidade. Para identificar com maior sucesso tais códigos e especificidades, precisamos observar as peculiaridades daquela comunidade ou localidade particular. Se observamos desavisadamente baterias de escola de samba tocando uma após outra, podemos presumir que todas compartilham de códigos idênticos. Porém, observando com mais atenção, perceberemos que cada escola possui seus códigos e convenções sonoras. Num outro exemplo, da mesma maneira, uma pessoa desatenta pode escutar diferentes blocos afro em Salvador e presumir que todos compartilham dos mesmos códigos e sistemas sonoros. Contudo, ao observar, mas atentamente, perceberá que cada grupo possui seu próprio vocabulário de significados, símbolos e códigos sonoros, embora também haja símbolos, códigos e práticas comuns a todos eles (assim como nas escolas de samba).

Acrescentando outra perspectiva, ao revisar brevemente a história da cidade de Salvador e de sua trajetória musical, pude observar o quanto a flexibilidade<sup>195</sup> traduziu a capacidade de transmutação das musicalidades herdadas de África. Os apontamentos complementam e sustentam muitas perspectivas apresentadas nas respostas, sobretudo aquelas que apontaram os terreiros de candomblé e grupos de capoeira e seus mestres como polos mantenedores das heranças africanas. Assim, as flexibilidades das musicalidades negras operaram como ‘esquivas’ ao contrapor a rigidez dos discursos hegemônicos e suas estratégias de controle através das representações forçadas. Ciente do alinhamento existente entre elite econômica, elite política e alguns polos gestores de meios comunicacionais e midiáticos, cabe aqueles/aquelas pertencentes às classes e grupos ‘flexíveis’ (re) existir e refletir maneiras de fortalecer suas práticas e desdobramentos.

Em suma, o pouco apoio da imprensa às músicas não comerciais, os invisibilizamentos, marginalizações, esvaziamentos e preconceito de muitos meios midiáticos com as musicalidades negras (sobretudo não tão comerciais), são algumas implicações acerca da representatividade presentes nas falas dos interlocutores. Embora não caiba no escopo desse trabalho, pois se constituiria num tema para uma outra tese, penso que as razões para as inquietações sinalizadas sobre a representação das músicas negras, quer seja no âmbito local ou global, necessitam urgentemente ser aprofundadas.

---

<sup>195</sup> A palavra flexibilidade foi pensada aqui como adjetivo das musicalidades negras.



#### 4.4.4 Refletindo algumas perspectivas sociopolíticas, econômicas e socioculturais acerca das músicas negras em Salvador

Retomando a reflexão da seção de abertura do primeiro capítulo, existem diferentes formas de compreender e se relacionar com música. Diferentes áreas de produção do conhecimento compreendem música de maneiras distintas. Logo, os sentidos e significados da música variam de acordo com o grupo social e contexto cultural de referência. Essas diferenças na maneira de entender e lidar com as músicas e seus contextos também se aplicam às instituições. Qual seria a compreensão ou conceito do Estado e suas instituições sobre as músicas? Sendo a palavra música relacionada a palavra cultura, a pergunta modularia para: Como o Estado e suas instituições compreendem a música dentre diferentes linguagens culturais? Penso nessas indagações como um exercício reflexivo que nos leve a pensar sobre música através de diferentes lentes. O objetivo dessa seção que encerra o capítulo é refletir acerca das dimensões sociopolíticas, econômicas e socioculturais que atravessam as atividades com música e as implicações acerca das diferentes formas de compreensão.

Quando perguntei sobre mercado e atuação profissional para as músicas negras em Salvador, muitas respostas apontaram pistas sobre o contexto: “O grande problema ainda segue sendo o racismo. Artistas negros têm muito mais dificuldade de serem de fato aceitos” (R- 10), “É limitado, invisibilizado e em muitos casos marginalizado” (R-7), “Vejo o mercado reduzido, sem espaço para proferir suas artes fora das suas comunidades” (R-14). Algumas falas denotam uma falta de interesse dos órgãos ou grupos que gerencia os mercados. Tais falas também denotam que seria o racismo a razão para os posicionamentos diferenciados do ponto de vista socioeconômico que resultam na marginalização e invisibilização dos trabalhos e propostas de artistas negros. Dito de outra maneira, a arte é preta, mas a gestão é branca.

Partindo da chave de compreensão que entende as músicas negras como as músicas praticadas/produzidas por pessoas negras, podemos deduzir que a concepção que se construir sobre a pessoa negra naturalmente se estenderá às práticas e atividades ligadas ou realizadas por ela. Portanto, a impressão de marginalização ou invisibilização relatada por interlocutores se relacionam com os apontamentos que apontam o negro, o descendente de africano, a pessoa de cor de pele escura como incivilizada ou incapaz. A grande complexidade dessas questões é que mesmo havendo um amplo consenso quanto a grandeza artística e sociocultural dessas músicas, os protagonismos dessas grandezas não são facilmente aceitos. É neste contexto que o

entendimento da música como um fenômeno autônomo (a música em si) permite a dissociação entre a obra e que a cria/faz.

Segundo o etnomusicólogo Philip V. Bohlman, “condição metafísica da música com a qual nós, no Ocidente, estamos mais familiarizados é que a música é um objeto [e desse modo] pode assumir formas específicas como papel ou fita magnética” (BOHLMAN, 2001, p.19). Enquanto objeto a música pode ser comprada e vendida, e, portanto, ser encarada como um produto. Este fato somado a onipresença da música na vida das pessoas, quer seja na dimensão social, quer seja na constituição de suas subjetividades. Na dimensão social, quando a organização social se expande para além do grupo, ocorrem complexos processos fenomenológicos e discursivos que operam para a incorporação da música na cultura. Portanto, trata-se de fenômenos complexos que envolvem música e suas diversas práticas à várias dimensões socioculturais, econômicas e políticas. A resultante de tais complexidades podem ser percebida em certa medida na forma como as expressões musicais pretas são apresentadas nos canais de televisão, nas redes sociais e outros polos de formação de opinião.

Os discursos, que se utilizam de variadas formas de linguagem, conseguem confundir as percepções e dividir opiniões conforme podemos observar em algumas falas como: “Sinto que é um mercado em constante crescimento, que poderá ganhar ainda mais impulso se devidamente organizado e incentivado [...]” (R-6), “vejo muito oportunidades com muitas festas populares na capital, o problema, que existe uma multidão de músicos e percussionistas no mercado, e as produções se aproveitam para explorar trabalhadores” (R-22), “Percebo o mercado bem diverso e com espaço para as mais diversas formas de músicas negras. Mas ainda muito monopolizado com as grandes empresas do mercado [...]” (R-29). Na minha análise, o que está por traz das ‘oportunidades’ trazidas através da realização de festas, eventos, grandes feiras etc. são os negócios patrocinados pelo Estado, por empresas privadas e parcerias público-privado. Neste sentido, entendo como imprescindível compreender qual a visão desses ‘patrocinadores’ sobre música e cultura, até porque é muito difícil discernir entre patrocínio e empreendimento. Como exemplo dessa dificuldade, posso mencionar aquelas campanhas eleitorais que patrocinam grandes eventos, em alguns casos utilizando verba pública, sendo que empresas envolvidas pertencem a membros familiares ou parceiros políticos de representantes e envolvidos na campanha.

Voltando a perspectiva da música enquanto objeto e produto, o sociólogo da música Simon Frith em seus estudos sobre música pop e indústria fonográfica resumiu que:

A questão da indústria da música é direta: como ganhar dinheiro com a música? [...] e a música pop como a conhecemos agora foi moldada pelos problemas de tornar a música uma mercadoria e pelos desafios de adaptar as práticas de ganhar dinheiro às tecnologias em constante mudança. [...] Ganhar dinheiro com música, então, significa diferenciar um conjunto de práticas musicais (pelas quais pagaremos) de outro (pelas quais não) (FRITH, 2001, p.27).

A partir desse trecho de Frith podemos compreender a necessidade de aprofundamento acerca das relações entre indústrias, mercado, economia, perspectivas culturais e música. Na citação seguinte, a visão de um dos interlocutores sobre as condições de trabalho e mercado para a música e o músico em Salvador condensa questões interessantes nesta direção:

Acho que é um mercado muito difícil e duro. Muitos músicos, poucos trabalhos, condições muito duras para a grande maioria dos atuantes salve alguns poucos. Sem direitos, podendo não ser chamados mais a qualquer momento, horários as vezes muito longos sem pausas e cachês baixos. Vejamos o carnaval como um exemplo, onde para muitos ainda é a época melhor. O Axé music tem virado indústria e tem formado uma legião de músicos que estão forçados a se verem como "operários", com uma cultura de empresários comandando e não dando oportunidade de ser algo mais do que o já esperado. Antecipando a resposta da pergunta em baixo acho que o Axé Music começou com força sim, como o próprio nome implica, uma música "pop" baseada nos ritmos dos blocos afro e da história baiana. Por isso vou responder "sim". Mas o que é hoje é uma sombra, quase morta e sem Axé (R-24).

Nesta fala é apresentada uma perspectiva local do mercado e condição do músico neste contexto complexo que envolve indústria, mercado, política e trajetória sociocultural. Este trecho também sugere uma intercepção entre os apontamentos que apresentei no segundo capítulo (sobre uma breve trajetória da música de Salvador) e a relação Estado-formação de mercado musical. Também remete aos estudos dos autores da socioantropologia baiana (SANSONE, 1997; PINHO, 1997, 2003; RISÉRIO, 1981, 1988; GODI, 1997; TELES, 1997; MOURA, 2001), os quais os apontamentos tratam das complexas confluências musicais que constituíram o surgimento de um amplo mercado local que a partir da década de 1990 passou a ser chamado de *Axé Music*. A partir desses apontamentos, passei a avaliar que muitas construções teóricas e conceituais permanecem atuais e válidas como referências para entender a música de Salvador produzida na atualidade.

Neste sentido, uma outra questão que aparecem direta ou indiretamente em muitas respostas da pesquisa é a compreensão das músicas negras de Salvador sob duas categorias de identificação: uma corrente afro e outra da negritude<sup>196</sup>.

A princípio a música negra de Salvador abraçou o ideal de negritude, que, porém, foi logo substituído por ideias de reafrikanização. Portanto, heranças e retenções culturais africanas são preteridas em detrimento das negritudes musicais. Como consequências desse processo, gêneros musicais como o jazz e o blues são comumente mais relacionados a uma negritude imperialista que por essa razão acaba sendo entendida como um símbolo da branquitude. O discurso de que muitos gêneros negros da música negra estadunidense nascem da fusão de ritmos africanos com elementos harmônico e estéticos europeus reforçam a percepção das músicas negras como brancas. Neste sentido então, a música negra para a maioria de nós seria de fato as músicas cuja elementos africanos são assumidos mais explicitamente, sobretudo se levam na sua grafia o prefixo “afro”, como “afro-brasileiro”, por exemplo.

A justificativa da representatividade fundamentada nos símbolos e signos de resistência contra as discriminações e preconceito étnico-raciais, privilegia mais o ideal de africanidade do que negritudes sonoras. Talvez isso se dê pelo fato da ideia africanidade apoiar-se num passado de glórias dos povos e grandes reinos africanos, enquanto a negritude está associada ao resultado do processo histórico escravocrata, considerando o fato de que foi o colonizador europeu que inventou e implementou a categoria “negro”. Além do mais, o que estou chamando de negritudes sonoras – que pode ser assumido como uma perspectiva artística, criativa, identitária e representacional a partir da tomada de consciência do ser negro e seus desdobramentos culturais, sociais e políticos – no inconsciente coletivo está mais associado ao negro estadunidense e seu duplo lugar ou “dupla consciência” (de norte americano imperialista patriótico e negro afrodescendente). É importante observar que essa dupla consciência é uma noção percebida a partir do norte global, ao contrário do sul global que abraça o “afro” como referência.

Finalizando, cruzar os dados analisados e apontamentos teóricos e conceituais para pensar os Sons da Pretitude de Salvador, revelou a existência de algumas incongruências nas políticas de representação que, na minha visão, acabam colocando as africanidades de um lado e os

---

<sup>196</sup> Perspectiva abordada ao longo do segundo capítulo desta tese e discutido por Moura (2001), Diaz (2021) e Pinho (2003).

sons da negritude de outro. A ideia de uma essência cultural africana é abraçada em contraposição a uma ideia de influência negra diaspórica, que tende a ser mais fortemente compreendida como de origem estadunidense. O que fica evidente é que as noções de afrodescendente e negro são distintas. Este último está ligado a uma construção fundamentada na ideia de raça e identificada visualmente pelo fenótipo e cor da pele sendo atribuída uma semântica negativizada. Com os processos de tomada de consciência negra através de movimentos sociais, políticos e ideológico – movimentos da negritude - a semântica da palavra negro passou por processo de re-semântização em direção a sua positivação.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após percorrida toda a trajetória que me trouxe a esta parte, a presente tese se desenhou para mim como uma odisseia em busca de uma resposta desconhecida para uma pergunta que ainda seria formulada. Não digo somente a tese enquanto documento, mas todo o processo de doutoramento, que no meu caso iniciou-se muito antes de uma formalização intermediada por um programa de pós-graduação. Essa odisseia iniciou-se de maneira empírica em uma dinâmica de tarefas e reflexões, de pensar e viver, e pensar o viver atentando para suas nuances, dinâmicas, pulsos, intensidades, timbres e alturas. Em um dado momento da trilha, essas dinâmicas, nuances e alternância de frequências reflexivas passaram a ser 'mixadas' por atravessamentos etnomusicológicos, antropológicos, sociológicos e filosóficos.

Poéticas a parte, após muitos processos de busca, leitura e reflexão, consegui visualizar a rota e o roteiro e desenhar um mapa, como uma partitura - um roteiro de ideias, sons, propostas e simbologias variadas, dinâmicas e signos que delineiam não só um caminho, mas também como segui-lo e quando, incluindo paradas, silêncios, descansos e retomadas. Nesta partitura, o principal elemento motivador foi a música negra, sendo que algumas perguntas essenciais foram: o que é música? Por que música negra? O que é negra? Qual o sentido e significado da junção desses dois vocábulos?

Munido de algumas interrogações, abri o primeiro capítulo refletindo os diferentes sentidos e significados das músicas de acordo com as diferentes perspectivas e visões de mundo. A partir daí, percebi que as manifestações musicais também são manifestações socioculturais em diversas áreas e grupos sociais. Como músico, eu costumava focar apenas na dimensão sonora e técnico-musical, o que tornava essa visão incomum para mim. Portanto, antes de explorar os possíveis significados da "música negra" e seus análogos como expressão linguística, eu ponderava como essas músicas poderiam ser compreendidas a partir das várias formas pelas quais se manifestam na vida das pessoas nos contextos contemporâneos. Neste âmbito, crescia a necessidade de ampliar e diversificar as lentes epistêmicas de modo que me permitisse pensar as músicas em perspectivas socioantropológica e fenomenológica.

Após leituras, reflexões e debates acerca dessas questões, passei a perceber que o núcleo central é a pessoa, o ser humano. Então, comecei a refletir que os sons e fenômenos acústicos

provêm da natureza, contudo a música surge da imaginação<sup>197</sup> humana e constitui-se em interação com ela. Da mesma forma, fui entendendo que o negro, ou melhor, a ideia de negro também nasce dessa mesma fonte. Após imersões na trajetória histórica - ou em algumas de suas narrativas - e na genealogia dos sentidos e significados dos sons, das ‘palavras e das coisas’, comecei a me questionar se realmente existiria música negra, já que constatei durante as investigações que o vocábulo “negra” no termo indica a intenção de racialização, ou seja, distinção a partir da ideia de raça. No entanto, também percebi que houve a busca pela afirmação do ser negro através da tomada de consciência, manifestada em movimentos sociais, políticos e ideológicos como o movimento negritude, dentre outras manifestações de escala global. Com isso, entendi que sim, existem músicas negras e que suas raízes têm origens na cultura dos povos africanos. Com a diáspora africana, diferentes matrizes culturais espalharam-se e desenvolveram diferentes formas em todo o ‘Atlântico Negro’.

A revisão bibliográfica apontou que a semântica do termo "música negra" está fortemente associada aos gêneros musicais estadunidenses (soul, funk, jazz, blues etc.). Isso é evidente na adoção dos termos “African-American” ou “Afro-American”, que estabeleceram um modelo denominativo para músicas associadas aos negros das Américas (do norte global<sup>198</sup>). Dito isso, qual seria a denominação mais adequada para as músicas produzidas ou influenciadas por criadores afrodescendentes de Salvador? Música afro-brasileira? Música afro-baiana?

Foi a partir desse ponto que o ser, o músico e o pesquisador se fundiram em busca de perspectivas musicais, científicas e ontológicas. Foi desse momento do processo que me surgiu a decisão de definir dois caminhos de investigação e reflexão: um que reflete a partir do fenômeno do fazer e ser musical, e outro que reflete as ideias sobre a construção dos sentidos e significados das músicas. Nesses processos assumi como imprescindível que a fonte de dados trouxesse tanto as literaturas escritas em palavras, letras e imagens, quanto em vivências da realidade vivida de criadores/fazedores/produtores/tocadores das artes musicais negras e seus interlocutores diretos: as famílias e comunidades. Foi neste movimento reflexivo que me ocorreu formular a expressão Sons da pretitude enquanto uma proposta de leitura conceitual para as produções musicais germinadas a partir da tomada de consciência sobre o ‘ser negro’

---

<sup>197</sup> Compreendendo seu sentido e significado de maneira mais ampliada apontando para a capacidade de pensar, criar e intelectualizar do ser humano.

<sup>198</sup> “Norte global” neste sentido faz menção a perspectiva de Boaventura Souza Santos e sua maneira de refletir a classificação econômica mundial a partir das noções de hemisfério norte e hemisfério sul.

no Brasil. Logo, a ideia trazida no conceito de sons da pretitude seria a realização do ideal de negritude na dimensão sonora, tratado aqui enquanto conceito multifacetado e de significado polissêmico.

Dito isto, apresento a resposta direta a primeira pergunta de tese dividida em duas perspectivas distintas: uma calcada na música enquanto fenômeno humano e sociocultural, e outro que foi atravessado pela construção de discurso. Desse modo, música negra, enquanto fenômeno humano, pode ser compreendida como resultado da fusão das musicalidades originadas de diversas matrizes africanas, mediante os diferentes grupos étnicos, e suas reconfigurações étnicas, culturais e sociais ocorridas ao longo dos processos civilizatórios e desdobramentos históricos. Enquanto construção discursiva, a expressão música negra é uma construção linguística e ideológica veiculada a categorização política e social das pessoas negras a partir do século XX.

Portanto, a tese que eu defendo é que a expressão “música negra” é criada e difundida a partir da necessidade de distinguir as pessoas através de suas práticas musicais e formas de existir e se expressar. No processo de tomada de consciência do descendente de africano na diáspora (denominado negro) e sua reorganização no mundo moderno pautado no capitalismo global e sua expansão que teve como mola as revoluções industriais e suas consequentes transformações que caracterizaram a contemporaneidade em diversos aspectos. A formação dos Estados-nação e a reformulação geopolítica ocorrida nos últimos séculos, também foi caracterizada por uma subalternização do continente africano através da exploração de seus recursos naturais e humanos por potências europeias, o que resultou num histórico de tráfico humano, escravização e discriminação política, econômica e social dos africanos e afrodescendentes no novo mundo. Na segunda metade do século XX, a tomada de consciência passou a positivar o que vinha sendo historicamente negativizado, ou seja, fez com que a ideia do descendente de africano como ser inferior - forma de classificação dos seres humanos em superiores e inferiores em suas capacidades, sendo os negros inferiores e os brancos superiores (não somente justificou a dominação branca como também a escravização negra) – fosse convertida através da compreensão de que tal inferiorização se tratava de um processo de racialização, ou seja, uma construção abstrata baseada na ideia de raça que se concretizava na estrutura política, econômica e social, se espalhando também para dimensão cultural.



A trajetória de investigação, reflexão e formulação conceitual teórica descrita acima, somada aos dados coletados das fontes humanas serviram de guia para a fundamentação da tese, que se confirma ao me permitir afirmar que a expressão música negra e seus sinônimos operam como forma de distinção sustentada na ideia de raça, que classifica e categoriza as músicas tendo como referência as pessoas. Portanto, uma das constatações resultante dos dados analisados e cruzados com os apontamentos foi a percepção da influência dos discursos construídos historicamente sobre o pensamento hegemônico Ocidental, que em certa medida, ao relacionarem o negro ao passado escravocrata, auxiliaram na definição de um lugar social e político de subserviência e para um modelo de sociedade branco<sup>199</sup>. Essa influência constitui uma das implicações acerca do entendimento racializado tanto da música como elemento socializante, quanto como bem cultural.

Uma outra questão que defendo na presente tese é a existência de características musicais que são próprias das musicalidades negras – sons da pretitude. Essas características se constituem através dos fenômenos denominados “swing” e “groove” enquanto expressões-conceito que fazem menção a relação de ação e reação entre a música e o ouvinte. Este processo envolve uma compreensão da música para além da dimensão sonora, pois envolve também aspectos representacionais, culturais, ontológicos e psicológicos. Do ponto de vista cultural, tais características negras constituem códigos e gestos sonoros que operam como símbolos que ao serem compartilhados propiciam o desenvolvimento e consolidação de gêneros, estilos e movimentos culturais e artísticos. Entretanto, este trabalho se limita a trazer uma visão geral e introdutória que opere como base para uma compreensão dessa perspectiva particular de gêneros das músicas negras na visão de um fazedor musical pesquisador.

É na observação da dimensão sonora e relação ser/música que me situo para pensar nos códigos sonoros e musicais inerente aos gêneros e práticas musicais pretas. A minha principal hipótese residiu nas vivências e experiências sonoras com os gêneros musicais compreendidos como negros. O samba, o jazz e o blues estão no centro do debate a partir de minha relação de vida com essas formas de fazer e vivência musical. Portanto, devo assumir que minhas principais hipóteses partem da minha própria vivência e intimidade com esses sons, timbres, formas e práticas. São vários os sinais e indícios que revelam os traços compartilhados entre o samba, o blues, o reggae, o merengue e tantos outros gêneros musicais oriundos de raízes

---

<sup>199</sup> Ver no primeiro capítulo das páginas 60 a 70.

africanas e afrodiaspóricas. Fenômenos como o swing e groove, essa reação do corpo e dos sentidos podem ser observados em todos esses gêneros negros, quer sejam nas músicas voltadas para o mercado e a indústria cultural, quer seja as voltadas para suas tradições seculares.

Numa perspectiva política e sociocultural, através do entrecruzamento entre dados e apontamentos das literaturas, constatei que o dilema da colonialidade e do racismo estrutural está o tempo todo presente, consciente ou inconscientemente na conversa sobre músicas negras e com músicos negros em Salvador. Enquanto para alguns se trata da defesa do seu lugar de trabalho, para outros se trata da sua militância negra e representatividade nos cenários culturais diversos. Os afoxés, blocos afro, grupos de samba e pagodão baiano<sup>200</sup>, em suas mais variadas formas de tempos e espaços, apresentam os diversos elementos afrodiaspóricos nas dimensões sonora musical e performáticas, tais como timbres, instrumentação, coreografias, participação do público e diálogos com a comunidade e os territórios locais, além das questões socioculturais e políticas já mencionadas. Dentre os principais polos de manutenção dessas heranças africanas, estão os candomblés e os núcleos de capoeira, que atuaram (e seguem atuando) conservando e transmitindo os códigos culturais correspondentes aos conhecimentos ancestrais africanos, referenciados pelos protagonistas da musicologia africana, porém reconfigurado ao longo da história de trocas culturais de Salvador. Sem concluir um tema ontológico que se configura como um bordão permanente na experiência da Diáspora Africana, posso afirmar que as musicalidades negras estão muito além do que as terminologias conseguem significar.

Neste sentido, penso que uma das principais contribuições desse trabalho de tese foi o de fornecer subsídios necessário para fomentar estudos e debates pautados na reformulação de teorias, categorias de análise e metodologias que estejam em consonância com novas formas de leitura e epistemologias sobre as artes musicais negras em Salvador e na diáspora, ancoradas nas pautas descolonizadoras, antirracistas e transculturais.

---

<sup>200</sup> Termo surgido de maneira espontânea que faz menção a um gênero musical e jeito particular de samba, surgido nas periferias de Salvador.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Martha C. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismos nas Américas (1870-1930)**. Campinas, Editora Unicamp, 2017.

\_\_\_\_\_.; SOIHET, Rachel. **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologias**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

AGAWU, Kofi. The Invention of African rhythm. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 48, No. 3, p.380-395. 1995.

\_\_\_\_\_. **Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions**. New York and London: Routledge Taylor & Francis Books, 2003.

\_\_\_\_\_. **The African Imagination in Music**. Oxford University Press, 2016.

ALMEIDA, S. L. de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte, Letramento, 2018.

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Briguet & Comp. Editora, 1926.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

APPIAH, Kwame A. **Na Casa do Meu Pai. A África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro, Contraponto. 1997. pp. 19-52.

ASANTE, M. K. **An Afrocentric Manifesto: Toward an African Renaissance**. Cambridge: MA Polity Press, 2007.

ASANTE, Molefi K. Afrocentricidade: Notas Sobre Uma Posição Disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2009. Disponível em: <<https://afrocentricidade.files.wordpress.com/2016/03/afrocentricidade-molefi-k-asante.pdf>> Acesso em: 27/08/2019.

AUSTERLITZ, Paul. **Jazz Music, race and humanity**. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.

BANFIELD, William C. **Cultural Codes: Makings of a Black Music Philosophy - an Interpretive History from Spirituals to Hip Hop**. Scarecrow Press, 2010.

\_\_\_\_\_. **Representing Black Music Culture**. Scarecrow Press, 2011.

BARROS, Iuri R. P. de. **O Alagbê: entre o terreiro e o mundo**. Dissertação (mestrado – Universidade Federal da Bahia), 2017.

BARROS, Lídia A. **Curso Básico de Terminologia**. São Paulo, Edusp, 2004.

BASTOS, Rafael Menezes. **Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem**. ACENO, v. 1, n. 1, p. 49-101, jan./jul. 2014.

BÉHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. **Afro-Ásia**, Salvador, v. 12, p. 129-140, 1976. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20778>>. Acesso em: 25 out. 2019.

\_\_\_\_\_. “Some Liturgical Functions of Afro-Brazilian Religious Music in Salvador, Bahia.” **The World of Music** 19, no. 3/4, p.4-14, 1977.

\_\_\_\_\_. Patterns of candomblé music performance: an Afro-Brazilian religious setting. In Gerard Béhague (ed), **Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives**, 12, p.222-254, Westport: Greenwood Press, 1984.

\_\_\_\_\_. Conferência: Discurso Musical e Discurso sobre Música: Sistemas de Comunicação Incompatíveis? **VIII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**, João Pessoa, 1995.

BENTO, Maria A. da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. 169 f. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-18062019-181514/pt-br.php>>.

BERENDT, J. E.; HUESMANN, G. **O livro do Jazz. De New Orleans ao século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2014.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BERND, Zilá. **O que é Negritude**. 1. Ed. Brasília: Editora Brasiliense, 1988.

BLACKING, John. **How musical is man**. Seattle: The University of Washinton Press, 1974.

\_\_\_\_\_. “The biology of music making.” In: MYERS, Helen (Ed.). **Ethnomusicology: an introduction**. Nova York e Londres: W.W. Norton, 1992.

\_\_\_\_\_. **Music, Culture and Experience**. Chicago: University of Chicago Press, 1995. p.223-42.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

\_\_\_\_\_. O mercado de bens simbólicos. In: **A economia das trocas simbólicas. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli**. Vários tradutores. 2a. reimp. da 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRANDÃO, Carlos R. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CAMPOS GARCÍA, Alejandro. “Racialización, Racialismo y Racismo. Un discernimiento necessário”. **Revista de la Universidad de la Habana Journal** 273: 184- 199. 2012.

CANDUSSO, Flávia. **Capoeira Angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros**. 2009. 244 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia, 2009.

CARVALHO, Jose J. **The Multiplicity of Black Identities in Brazilian Popular Music**. Série antropologia, nº 163, 1994. Disponível em: <<http://www.dan2.unb.br/images/doc/Serie-163empdf.pdf>>

CAVALCANTI, Maria L; BARROS, Myriam L; VILHENA, Luis R; MELLO E SOUZA, Mariana; ARAUJO, Silvana. Os Estudos de Folclore no Brasil. **Série Encontros e Estudos – Seminário Folclore e Cultura Popular**. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Folclore. Funarte. MinC. V.1.p.101-112,1992.

CHERNOFF, John M. **African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms**. Chicago, University of Chicago Press, 1981.

COOK, Nicholas. **Music: a very Short Introduction**. New York, Oxford University Press, 1998.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **After Adorno: Rethinking Music Sociology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DIAZ, Juan. **Africanness in Action. Essentialism and Musical Imaginations of Africa in Brasil**. New York: Oxford University Press, 2021.

DOMINGUES, Petrônio J. “Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica”. **Revista África, [S. l.]**, n. 24-26, p. 193-210, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/afrika/article/view/74041>>.

DÖRING, Katharina. **O samba de roda do Sembagota: Tradição e contemporaneidade**. 2002. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

\_\_\_\_\_. O Samba da Bahia - tradição pouco conhecida. **ICTUS** (PPGMUS/UFBA), v. 5, p. 7, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34238>>

\_\_\_\_\_. **Cantador de Chula** - O Samba antigo do Recôncavo baiano. 2. ed. Salvador: Piraúna Editora, 2016. v. 1. 256p.

\_\_\_\_\_. Estética e filosofia das artes musicais africanas na perspectiva da educação musical na América Latina. **Orfeu**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 136–163, 2018. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/1059652525530403022018136>.

Acesso em 10 out. 2022.

DU BOIS, W. E. B. **As almas do povo negro**. Tradução de Alexandre Boide. Ilustração de Luciano Feijão. Prefácio de Silvio Luiz de Almeida. São Paulo: Veneta, 2021.

EJIKE, Cyril Emeka. African Indigenous Knowledge System and Philosophy. In: KENU, Ikechukwu A; NDUBISI, Ejikemeuwa J.O. **African Indigenous Knowledge System: Problems and Perspectives**. Nigeria: Altograde Nigeria Limited, 2020. p. 206.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FELD, Steven; KEIL, Charles. **Music grooves: essays and dialogues**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

FLOYD Jr., Samuel A.; ZECK, Melanie; RAMSEY, Guthrie. **The Transformation of Black Music: The Rhythms, the Songs, and the Ships of the African Diaspora**. New York: Oxford University Press, 2017.

FONSECA, Edilberto J. M. **Folclore Negro: diálogos etnomusicológicos Brasil-EUA**. III Sessão “Problematizando fronteiras: interfaces entre folclore, etnologia dos índios do nordeste e estudos afro-brasileiros” do Fórum Temático “Antropologia e Estudos de Folclore: ressonâncias e dissonâncias” na V REA e XIV ABANNE-Reunião de Antropólogos Norte e Nordeste- REAABANNE, Maceió-AL, 22/07/2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/17074880/Folclore\\_Negro\\_di%C3%A1logos\\_etnomusicol%C3%B3gicos\\_Brasil\\_EUA](https://www.academia.edu/17074880/Folclore_Negro_di%C3%A1logos_etnomusicol%C3%B3gicos_Brasil_EUA). Acesso em 13 de julho de 2020.

FOUCAULT, Michael. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **A ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Machail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRITH, S., Straw, W., & Street, J. **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Cambridge University Press, 2001.

GARCIA, Sonia C. **A música dos caboclos nos candomblés baianos**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: Edufba, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2012.

GILROY, Paul. "Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a 'Changing' Same." **Black Music Research Journal** 11, no. 2 (1991): 111–36.

GODI, Antônio Jorge Victor dos Santos. De Índio a Negro, ou o Reverso. **Cadernos do CRH**, Salvador, FFCH\UFBA, 1991.

GONZALEZ, Lelia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**. Anpocs. p.223-244. 1984.

\_\_\_\_\_. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n.o 92/93. (jan.jun.), p. 69-82.1988.

GREGOLIN, Maria R. (org). **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos: Clara Luz, 2003.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Samba-Reggae, um ritmo atlântico: a invenção do gênero no meio musical de Salvador, Bahia. *In*: VII CONGRESSO INTERNATIONAL ASSOCIATION FOR THE STUDY OF POPULAR MUSIC (IASPM-AL), 2006. **Música popular, escena y cuerpo en América Latina**, La Habana, Cuba, 2006. P. 166-183. Disponível em: <<https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-vii-congreso/?lang=pt>> acesso em 22 de julho de 2023.

GUIMARÃES, Antônio S. A. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Editora 34, 2002.

HALL, Stuart. "Que 'negro' é esse na cultura negra?". *In*: HALL, S. **Da diáspora. Identidade e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine la Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HARAWAY, D. **Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos Pagu (5), pp.07-41, 1995. Disponível em: <<http://periodicos.bc.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>>. Acesso em 09 de outubro de 2018.

HENRY, Clarence Bernard. **Let's Make Some Noise: Axé and the African Roots of Brazilian Popular Music**. Jackson: University Press of Mississippi, 2008.

HERSKOVITS, Melville. **The Myth of the Negro Past**. Nova York, Harper & Bros. 1941

\_\_\_\_\_. **The Negro in Bahia, Brazil: A Problem in Method.** American Sociological Review, 8: 394-404. 1943.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições.** 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014 [1983].

HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz.** São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOOD, Mantle. 1960. "The Challenge of Bi musicality." In: **Ethnomusicology Vol. IV**, No. 2. pp. 55-59.

ICKES, Scott. Era das batucadas: o carnaval baiano das décadas 1930 e 1940. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, 47, p. 199-238, 2013.

IKEDA, A. Ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. In: **Revista USP**. No. 111, p. 21-36, São Paulo, 2016.

JONES, Leroi (Amiri Baraka). **Black Music.** New York: Akashi Classics, 2010.

KARTOMI, Margaret. Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research. **Musicological Society of Australia**, Vol. 36, No 2, p.189-208, 2014.

KEIL, Charles; FELD, Steven. **Music Grooves.** Chicago: University of Chicago Press. 1994.

KOTARBA, Joseph A.; VANNINI, Phillip. **Understanding Society Through Popular Music.** New York and London, Routledge, 2009.

KUBIK, Gerhard. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil – A study of African cultural extensions overseas.** Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar: Centro de estudos de Antropologia Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. **Africa and the Blues.** Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

\_\_\_\_\_. **Theory of African Music.** Vol.2. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 2010.

\_\_\_\_\_. **Jazz Transatlantic Vol 1: The African undercurrent in twentieth-century jazz culture.** Jackson: University Press of Mississippi. 2017.

LEITE, Letieles. **Rumpilezzinho: laboratório musical de jovens.** Relatos de uma experiência. Salvador, Bahia. Lel. Produção Artística. 2017.

LIMA, Geraldo. **O Carnaval de Salvador e suas escolas de Samba.** Salvador, Corrupio, 2017.

LUBISCO, Nidia Maria Lienert. VIEIRA, Sonia Chagas. SANTANA, Isnaia Veiga. **Manual de estilo acadêmico:** monografia, dissertações e teses. 4. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

LÜHNING, Angela. **Die Musik im Candomblé nagô-ketu. Studien zur afro-brasilianischen Musik in Salvador, Bahia.**1990. 249 f. (Doutorado em Etnomusicologia). Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner. Hamburgo, 1990.



\_\_\_\_\_. Métodos de trabalho de campo na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. **Revista de Ciências Sociais, Fortaleza**, vol. XXII, n.º/2, 1991, pp. 105-126.

\_\_\_\_\_. O compositor Camargo Guarnieri e o 2 Congresso Afro-Brasileiro em Salvador, 1937. In: Lívio Sansone; Jocélio dos Santos. (Org.). **Ritmos em Trânsito. Sócio-Antropologia da Música Bahiana**. São Paulo/ Salvador: Dynamis Editorial, 1997, p. 59-72.

\_\_\_\_\_. “Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais”. In: **Revista Música em Perspectiva**, v. 07, n. 02, p. 07-25, dezembro de 2014.

\_\_\_\_\_; TUGNY, R. P. de (org). **Etnomusicologia no Brasil**. Edufba, Salvador, 2016.

\_\_\_\_\_; CARVALHO, Thiago Q. M.; DINIZ, Flávia C., LOPES, Aron R. M. Desafios da etnomusicologia no Brasil. **Etnomusicologia no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2016, p.47-92.

\_\_\_\_\_. **A música no candomblé: Etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjú, Bahia**. Tradução: Raul Oliveira. Salvador: EDUFBA, 2022.

\_\_\_\_\_; ROSA, Laila. Música e Cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. In: Paulo Cesar Alves. (Org.). **Cultura: múltiplas leituras**. 1ed. São Paulo/ Salvador: EDUSC/ EDUFBA, 2010, v. 1, p. 319-348.

MAHON, Maureen. Constructing Race and Engaging Power Through Music: Ethnomusicology and Critical Approaches to Race. In: **Theory for Ethnomusicology: Histories, Conversations, Insights**. (Org) Ruth M. Stone and Harris M. Berger, pp. 99-113, Routledge Press, 2019.

MAKL, Luís F. Artes musicais na Diáspora Africana. Improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Em Outra Travessa** no. 11, PPGL – UFSC, 201.

MARTÍN-BARBERO, J. **De los médios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonia**. 2a Ed. Barcelona: Ediciones G. Gili, 1991.

MENEZES BASTOS, Rafael J. “A ‘Origem do Samba’ como Invenção do Brasil (Por que as Canções Têm Música?)”, in **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 1996, p.156-177.

\_\_\_\_\_. **Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje**, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Editora WMF Martin Fontes Ltda, 2018.

MERRIAM, Alan P. **The Anthopology of Music**. Evanston, Illinois: Northwestrn University Press, 1964.

\_\_\_\_\_. The Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil. **African Music**, v. 1, n. 3, p. 53-67, 1956.

\_\_\_\_\_. African Music. In: BASCOM, W. R.; HERSKOVITS, M. (Org.). **Continuity and Change in African Cultures**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1959. 49-86.

\_\_\_\_\_. Characteristics of African Music. **Journal of the International Folk Music Council**, Vol. 11, p.13-19, 1959.

MEYERS, H. **Ethnomusicology. An Introduction**. London, Macmillan, 1992.

MIGUEZ, Paulo. **A organização da cultura na “Cidade da Bahia”**. Tese de Doutorado. Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia, 2002.

\_\_\_\_\_. **Carnaval Baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Adm., 1996.

MOORE, C. **Racismo e Sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2007.

MOORE, Robin. “**Música negra e a diáspora: Reflexões sobre o caribe hispânico**” Em Projeto História, São Paulo, n. 44, 2012, pp. 305-319.

MORAES, Jota. **O que é música**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

MOURA, Milton Araújo. **Carnaval e baianidade. Arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador**. Tese de doutoramento. Salvador: UFBA, 2001.

MOURA, Abigail. **Orquestra Afro-Brasileira Obaluayê! (1957)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YMq87VFuBu4>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2022.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MUNANGA, Kabenguele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias, línguas culturas e civilizações**. São Paulo: Global, 2009.

\_\_\_\_\_. **Negritude: Usos e sentidos**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012. p. 89

MUNRO, Martin. **Different Drummers: Rhythm and Race in the Americas**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2010.

NASCIMENTO, Beatriz; RATTIS, Alex; NUNES, Alceu C. **Uma história feita por mãos negras**. São Paulo, Zahar, 2021.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia e significações musicais. Tradução de Silvana Zilli Bomskov. **Per Musi - Revista Acadêmica de Música**, n. 10, jul.-dez. 2004. Disponível em: <[http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/10/Vol10\\_cap\\_01.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/10/Vol10_cap_01.pdf)> Acesso em 10 out. 2008.

NEGUS, Keith. **Music genres and Corporate culture**. London: Routledge, 1999.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts**. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, [1983] 2005.

NETTL, Bruno. The Ethnomusicologist and Black Music. **Black Music Research Journal**, Vol. 10, No. 1. Chicago, 1990. pp. 1-4.

NKETIA, Joseph Kwabena H. **The Music of Africa**. Nova York: W.W. Norton, 1974.

NZEWI, Meki. The lore of life. In: NZEWI, Meki; NZEWI, Odyke. **A contemporary study of musical arts informed by African indigenous knowledge systems: Illuminations, reflections & explorations**. V. 4. Pretoria: CIIMDA, 2007a. p. 03-22.

\_\_\_\_\_. Philosophy And aesthetics in african musical arts. In: NZEWI, Meki; NZEWI, Odyke. **A contemporary study of musical arts informed by African indigenous knowledge systems: Illuminations, reflections & explorations**. V. 4. Pretoria: CIIMDA, 2007b. p. 23-38.

\_\_\_\_\_. Melo-Rhythmic Essence and Hot Rhythm in Nigeria Folk Music. **The Black Perspective in Music 2**, no. 1, p.23-28. 1974.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 4a ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. "Cultura Popular: Românticos e Folcloristas", Textos 3, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, PUC-SP, 1985.

PARÉS Luis N. **A formação do Candomblé – história e ritual da nação jeje na Bahia**, Campinas, Editora da UNICAMP, 2006,

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

PINHO, Osmundo Santos 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, fev. 1998.

\_\_\_\_\_. Música e identidade. Djumbaiala (webpage). Disponível em: <https://djumbaiala.com/musica-e-identidade>; acesso em 28 de abril de 2019.

PINHO, Osmundo Santos de Araujo. **O mundo negro: hermenêutica crítica da reafricanização em Salvador**. Curitiba: Editora Progressiva/Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2010. 492p.

PINTO, Tiago de O. **Som e música – Questões de uma Antropologia sonora**. Revista de Antropologia da USP, 2001, nº44.

\_\_\_\_\_. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética da música afro-brasileira. **África: Revista do Centro de Estudos Africanos**, n. 22-23, 1999/2000/2001. p. 87-109.

QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, p. 117-142, 2005.

RABAKA, Reiland. **The Negritude Moviment**. London: Lexington Books, 2015.

- RADANO, Ronald M., BOLHLMAN, Philip V. **Music and Racial Imagination**. Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- RAMSEY, Guthrie P. **Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop**. California, University of California Press, 2004.
- RAMOS, Artur. **O Folclore negro no Brasil**. São Paulo: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- RAUTMANN, Richard E. A etnomusicologia no contexto acadêmico brasileiro: uma revisão atualizada. **VII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**, Florianópolis, 2015. p. 625-635.
- REIS, João J. Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX. In: CUNHA, Maria Clementina P. (Org.). **Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas-SP: Editora da UNICAMP/Cecult, p. 101-155, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Domingos Sodré, um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008. REIS, J. J.; SILVA, E. **Negociação e conflito**. São Paulo, Companhia das letras, 1989.
- RICE, Timothy. Toward the remodeling of Ethnomusicology. In: **Ethnomusicology**, Vol. 31, No. 3, pp. 469-488, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Ethnomusicology: a very short introduction**. New York, Oxford Press, 2014. [1]<sup>[1]</sup>[SEP]
- RISÉRIO, Antônio. **Uma história da cidade da Bahia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Carnaval Ijexá**, Salvador, Corrupio, 1981.
- RODRIGUES, Nina. **Os Africanos no Brasil**. Rio de Janeiro, Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.
- ROUSSEAU, Jean J. **Dictionnaire de musique**. Paris, 1764.
- RUBIN, Antônio A. C. **Políticas Culturais na Bahia contemporânea**, Salvador: EDUFBA, 2014.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001. 264 páginas.
- \_\_\_\_\_. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. **Revista USP**, n. 77, São Paulo, 2008. p. 66- 75.
- SANSONE, Lívio. **Negritude sem Etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador: EDUFBA; Pallas, 2003.
- SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos. **Ritmos em trânsito, Sócio-anthropologia da Música na Bahia**. São Paulo: Dynamis; Salvador, 1997.

SANTOS, Jocélio T. dos. Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX. In: SANSONE, L. e SANTOS, J **Ritmos em trânsito, Sócio-anthropologia da Música na Bahia**. São Paulo: Dynams; Salvador, 1997.

\_\_\_\_\_. **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SANTOS, Marcos dos S. **Perspectivas etnomusicológicas sobre Batuque: racialização sonora e ressignificações em diáspora**. 2020. 272 f. Tese (Doutorado em etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/33272>

SARATH, Ed. **Black Music Matters: Jazz and the Transformation of Music Studies**. Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Katri. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCRUTON, Roger. **Understanding Music Philosophy and Interpretation**. London, Continuum UK, 2009.

SEEGER, A. Etnografia da Música. **Cadernos de campo**. São Paulo, n. 17, p. 1- 348, 2008.

SILVA, Jonathan Lambert. **A etnomusicologia sob um olhar contemporâneo**. *Rev. Sem Aspas*, Araraquara, v. 7, n. 2, p. 302-311, jul./dez., 2018.

SCHAEBER, Petra. Música negra nos tempos de globalização: produção musical e management da identidade étnica – o caso do Olodum. In: Sansone, Livio; santos, Jocélio Teles dos (Org.). **Ritmos em trânsito: sócio antropologia da música baiana**. São Paulo: Dinamis Editorial; Salvador, 1997.

SODRE, Muniz. **Claros e Escuros: identidade, povo, mídia e cota no Brasil**, Petropolis: Editora Vozes, 2015.

SODRE, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA COUTO, Edilece. **Festas afro-católicas em salvador, bahia, brasil**. *Revista del CESLA*. 2015, p.117-142. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243342822006> Acesso em 29 de abril de 2023.

SOUZA, Ricardo Pamfílio de. A música na capoeira angola da Bahia. **Revista Textos do Brasil**. 14 ed. Capoeira. Ministério das Relações Exteriores, 2008.

TAGG, Philip. **Open Letter about ‘Black Music’, ‘Afro-American Music’ and ‘European Music’**. 2000. Disponível em <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/opelet.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2013.

TAVARES, Luis Henrique Dias. **História da Bahia**. 11 ed. São Paulo: Unesp, 2008. p. 546.

TAVARES, Juraci. **Vocábulos Caminhantes**. Salvador: Cogito Editora, 2012. p. 150.

TELES DOS SANTOS, Jocélio. "Divertimentos Estrondosos: Batusques e Sambas no Século XIX." In: Lívio Sansone e Jocélio Teles dos Santos (orgs.): **Ritmos em Trânsito. Sócio-Antropologia da Música Baiana**. São Paulo: Dynamis, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular. De índios, negros e mestiços**. Petrópolis, Vozes. 1972.

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Música Popular. Da Modinha a Lambada**. São Paulo, Art Editora. 1991.

\_\_\_\_\_. **Os sons dos negros no Brasil**. São Paulo: Art, 1988.

TITON, Jeff T. **Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples**. New York: Schirmer Books, 2002.

\_\_\_\_\_. Ethnomusicology as the Study of People Making Music. **Musicological Annual**, 51(2), p. 175-185, 2015.

\_\_\_\_\_. "Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint." **The World of Music** 51, no. 1, p. 119-37, 2009.

TOYNBEE, Jason. **Making Popular Music – Musicians, Creativity and Institutions**. New York, Oxford University Press, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Esboco de balanço da Etnomusicologia no Brasil**. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XV. Anais [...] 2003.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Fluxo e refluxo: Do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos-os-Santos**. Salvador: Ed. Corrupio, 1987.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VIANA FILHO, Luís. **O negro na Bahia: um ensaio clássico sobre a escravidão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. RJ, Jorge Zahar Editora/Editora UFRJ.1995.

VIEIRA FILHO, Rafael Rodrigues. "Folgedos negros no carnaval de Salvador (1880-1930) ". In: SANSONE, Lívio e TELES DOS SANTOS, Jocélio (Org.). **Ritmos em Trânsito. Sócio-Antropologia da Música Baiana**. São Paulo: Dynamis, 1998, p. 39-57.

YASOSHIMA, Fabio. **O Dicionário de Música de Jean-Jacques Rousseau: Introdução, Tradução Parcial e Notas**. 2012. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ZORZANELLO, Stefano. Musical and extramusical aspects of the rhythm concept as interpretative instruments of the soundscape. In: VIII CONVEGNO FKL SUL PAESAGGIO SONORO, 2019. **Different rhythms Atti**. p. 193-213. Disponível em: [https://www.academia.edu/44778565/Musical\\_and\\_extramusical\\_aspects\\_of\\_the\\_rhythm\\_concept\\_as\\_interpretative\\_pdf](https://www.academia.edu/44778565/Musical_and_extramusical_aspects_of_the_rhythm_concept_as_interpretative_pdf)> Acesso em 20 de janeiro de 2023.