



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

***QUILOMBO DE TAMBORES: NEGUINHO DO SAMBA E A CRIAÇÃO DO SAMBA-
REGGAE COMO UMA TRADIÇÃO NEGRO BAIANA.***

por

VÍVIAM CAROLINE DE JESUS QUEIRÓS

Orientadora: Profa. Dra. MARILDA DE SANTANNA SILVA

**SALVADOR,
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

*QUILOMBO DE TAMBORES: NEGUINHO DO SAMBA E A CRIAÇÃO DO SAMBA-
REGGAE COMO UMA TRADIÇÃO NEGRO BAIANA.*

por

VÍVIAM CAROLINE DE JESUS QUEIRÓS

Orientadora: Profa. Dra. MARILDA DE SANTANNA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

SALVADOR 2016

Para Neguinho do Samba (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Inicialmente quero agradecer os meus pais, Hamilta Maria de Jesus Queiroz e José da Silva Queiroz (*in memorian*) por me amparar e sempre traduzir o sentido do amor em exemplos marcantes de dignidade e respeito a todas pessoas.

Agradeço aos meus irmãos Jáder e Jeison, e a minha princesa sobrinha-prima Isla Calila, pela relação recíproca de amor, proteção e respeito.

Ao Dr. Daisaku Ikeda por ser sempre um modelo de superação e inspiração nessa grande orquestra que é a revolução humana de cada pessoa.

A minha amiga e irmã Mel Adún pelo amor, cumplicidade, por não deixar que eu mudasse o tema da dissertação e especialmente por Ominirê.

Aos meus ancestrais por serem tão aguerridos mantendo viva essa tradição percussiva que despertou a minha consciência conclamando meu posicionamento como uma mulher negra.

A Didá por se apresentar sempre como meu segundo lar, lugar onde cresci e onde venho dialogando com o tambor para minha afirmação e proteção.

A Vanda Machado, por me ensinar, me inspirar tanto e por acreditar no meu potencial.

A todos os meus muitos amigos da Soka Gakkai, família amada de todos os momentos.

A Débora, Érica, Meire, Sandra, Viviane, Adriana, todas as minhas meninas da Didá Banda Feminina pela família negro afetiva que criamos e que é pra sempre.

Ao coletivo Ogum's Toques Literários, por ajudar nessa construção da pesquisadora.

A Prof. Dra. Marilda Santana pelas valiosas contribuições, sugestões e ideias de extrema importância.

Ao Prof. Dr. Henrique Freitas por acreditar na potência da pesquisa.

As amigas e pesquisadoras Cristian Sales, Mariana Andrade pelo apoio e solidariedade.

Ao Prof. Dr. Milton Moura, pelas aulas enriquecedoras e inspiradoras.

Ao Prof. Dr. Silvio Oliveira, pelas considerações extremamente relevantes na qualificação.

As colegas Maylla Pita e Marijane por compartilhar aflições e esperanças.

A todas as fontes que cederam seu tempo para conversas, desabafos e saudades.

A Paula Santos, pela biblioteca disponibilizada, pela casa e pela confiança.

A Universidade do Estado da Bahia - UNEB pelo belo e disponível acervo sobre estudos culturais.

As crianças da Creche Escola CMEIA pelo abraço aperto e sorriso iluminado em todas as manhãs.

A Antonio Terra, pelas madrugadas com longas leituras e reflexões sobre a relevância da pesquisa. Receba o meu Amor e minha gratidão.

A todos que acreditaram, recebam meu tambor como forma simbólica de ofertar o que há de mais sublime em mim.

QUEIRÓS, Víviam Caroline de. Quilombo de Tambores: Neguinho do Samba e a criação do Samba-Reggae como uma tradição negro-baiana. 118 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo redimensionar a percepção sobre a criatividade de Neguinho do Samba na elaboração do samba-reggae. Defende que o samba-reggae possibilita a criação de uma tradição negro-baiana inspirada na principal estratégia de libertação da população negra escravizada, o Quilombo de Palmares. A partir de sua capacidade de reconectar indivíduos, a rítmica do samba-reggae se revela como uma ferramenta eficiente no deslocamento do poder. Ele é capaz de elaborar novos discursos sobre a pele dos seus agentes, interferindo sobremaneira na estética, na gestualidade e na produção literária de um importante movimento musical instalado na cidade de Salvador. Enquanto expressão negro-diaspórica, o samba-reggae funciona ainda como uma performance influenciada por uma contingência músico cultural da cidade que a partir da inventividade de Neguinho do Samba vai se elaborar como uma estrutura músico sinfônica elaborando dessa maneira sua erudição. Face à potência de sua organização o samba-reggae vai se desdobrar, influenciando novas expressões musicais e afirmativas a exemplo da Axé Music e da Didá Banda Feminina. A pesquisa desenvolve uma discussão com embasamento teórico pautado na multidisciplinaridade. Logo, conceitos como identidade, territorialidade, performance e intelectual orgânico, foram essenciais para o desenvolvimento da pesquisa e para as análises conclusivas. Os teóricos Stuart Hall, Paul Gilroy, Frantz Fanon, Lêda Martins, Hommi Bhabha, Milton Moura, dentre outros, subsidiaram a discussão.

Palavras-chave: Identidade; Territorialidade; Etnicidade; Música; Diáspora.

ABSTRACT

This research aims to change the perception of Neguinho do Samba's creativity in the development of samba-reggae. Point out that samba-reggae enables the creation of a black-Bahian tradition inspired by the main example as of a strategy of liberation of the enslaved black population, the Quilombo of Palmares. From its ability to reconnect individuals, the rhythm of samba-reggae reveals itself as an effective tool in the power shift. It is able to develop new discourses on the skin of their agents, greatly interfering with the aesthetics, gestures and literary production of an important musical movement installed in the city of Salvador. While black-diasporic expression, samba-reggae still works as a performance influenced by a musical cultural contingency of the city that , onwards Neguinho do Samba's inventiveness, will develop itself as a musical symphonic structure, that way working out its erudition. Given the power of its organization samba-reggae will unfold, influencing new musical expressions and statements such as the Axe Music and Didá Feminine Band. The research develops a discussion with theoretical foundation guided by the multidisciplinary. Thus, concepts such as identity, territoriality, performance and organic intellectual, were essential for the development of this research and the conclusive analysis. Theorists such as Stuart Hall, Paul Gilroy, Frantz Fanon, Leda Martins, Hommi Bhabha, Milton Moura, among others, supported the discussion.

Keywords: Identity; territoriality; ethnicity; Music; Diaspora.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O TAMBOR É O ESCUDO E TAMBÉM A LANÇA	12
1.1 TAMBOR E MEMÓRIA – UMA TECNOLOGIA DE CONEXÃO	16
1.2. O SAMBA-REGGAE COMO UM QUILOMBO URBANO NA CONTEMPORANEIDADE	24
1.3. FORÇA DA COLETIVIDADE - CRIAÇÃO DE LAÇOS AFETIVOS NEGRO-FAMILIARES	33
1.4. FRENTE DE BATALHA: LIDERANÇA, NEGOCIAÇÕES E LUTA POR PERMANÊNCIA	38
2. O RUFAR DA IDENTIDADE	45
2.1. O SAMBA-REGGAE COMO AFRO RIZOMA DO ATLÂNTICO NEGRO: A COMUNIDADE E SUA HISTÓRIA	48
2.2. NEGUINHO DO SAMBA E A COMUNIDADE DES-HUMANIZADA	53
2.2.1 A RITUALIDADE: A FEITURA DA CABEÇA NA VOZ DOS TAMBORES.....	59
2.2.2 NOVAS LEITURAS PARA OS TAMBORES	65
2.3. A GENEALOGIA DOS TAMBORES: SABERES E SONS EM ROTAS DE COMBATE AO EPISTEMICÍDIO	69
3. O SAMBA-REGGAE COMO UMA PERFORMANCE DE RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO NEGRO	77
3.1 OS ELEMENTOS DO TECIDO RITMICO DO SAMBA-REGGAE: O QUE O SAMBA REGGAE ABSORVE E ONDE DESEMBOCA	82
3.1.2 O SAMBA-REGGAE E SEU DESDOBRAMENTO NA AXÉ MUSIC	92
3.2 A ERUDIÇÃO DO SAMBA-REGGAE	100
3.3 SAMBA-REGGAE, UMA NOVA PERFORMANCE PARA O CORPO DA MULHER NEGRA	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	115
ANEXOS	118

INTRODUÇÃO

“O tambor de Neguinho do Samba ecoou no mundo de Bambas. Toca nêgo yorubá, pra fazer seu ijexá e o povo todo vai se educar”.

(Carlinhos Brown)

O texto do samba-reggae foi impresso no meu corpo durante minha adolescência, quando conheci Neguinho do Samba. Vestir um tambor foi um rito inesquecível que realizou várias inscrições na minha pele. As reações físicas enquanto ouvinte ganharam força quando me tornei uma percussionista e tive o privilégio de conviver com o Mestre Neguinho do Samba.

Quilombo de Tambores: Neguinho do Samba e a Criação do Samba-Reggae como Tradição Negro-Baiana, é uma oportunidade para refletir e compreender o trabalho desse importante músico para a história da música popular brasileira a partir do olhar de quem possui sua grafia no corpo. Reconheço a relevância de outras pesquisas que tratam do samba-reggae, mas, desconheço qualquer outra iniciativa focada no trabalho criativo de Neguinho do Samba, especialmente partindo de músicos percussionistas diretamente ligados à sua trajetória.

Um das razões que fomenta o desenvolvimento desse trabalho é justamente a ausência dessa perspectiva de abordagem. Provavelmente, essa é a primeira investigação do samba-reggae que busca contextualizar aspectos históricos e musicais que corroboram para seu surgimento bem como considere questões sócio políticas do cenário em que ele é desenhado por Neguinho do Samba.

É importante esclarecer que a proposta desse trabalho não é discutir quem criou o samba-reggae, essa patente tem sido pauta polêmica nos nichos percussivos da cidade de Salvador. O que essa dissertação descortina é a criatividade de Neguinho do Samba, seu modo de liderança e suas colaborações indiscutíveis nos desdobramentos da musicalidade de matriz africana já reconhecidas por músicos e pesquisadores de diversas áreas do conhecimento artístico musical.

No primeiro capítulo posiciono a banda de samba-reggae como uma estrutura quilombola. Na contemporaneidade são diversos os modos de quilombamento, criados e mantidos pela população negra. No cenário soteropolitano no final do século XX, o samba-reggae do Mestre Neguinho do Samba desponta como uma estratégia quilombola, uma vez que estabelece um território simbólico e, conseqüentemente, legitima um poder para ele e para seu grupo. A forma como Neguinho do Samba costura os tecidos do seu ritmo, funciona como espaço para recriação de laços afetivos e negro-familiares, bem como pauta e fomenta a discussão de questões políticas que invisibilizaram àquela comunidade para o resto da cidade por quase um século. O Quilombo de Palmares vai se apresentar como elemento inspirador nas atuações da banda, indicando que em determinado momento é o próprio grupo de tambores que se desdobra numa estrutura transgressora que usa do seu poder discursivo para exigir e proporcionar melhor qualidade de vida para seus atores.

O samba-reggae de Neguinho do Samba é uma ferramenta para conexão de indivíduos em torno do tambor. Um meio de recriação do coletivo para a elaboração de narrativas que ora acentuam a memória de uma África semi-lembrada e inspiradora, ora possibilita a inscrição de novas memórias na pele, no corpo do percussionista.

O segundo capítulo proporciona um esboço das práticas realizadas dentro da comunidade e que corroboraram para elaboração da identidade do grupo. Esses discursos, memórias e performances possibilitaram a criação de uma identidade cultural para as pessoas da comunidade do Maciel Pelourinho, sobretudo para seus músicos que tinham na pessoa de Neguinho do Samba sua principal referência de liderança sociopolítica.

O trabalho de Neguinho do Samba com seu samba-reggae absorve instâncias para além do fazer artístico e reúne elementos de elaboração que repercutem diretamente no comportamento, na maneira de pensar e na ideia que o mundo passa a fazer daquela comunidade até então apagada e segregada do contexto urbano soteropolitano por representar um reduto de negros, pobres, prostitutas e marginalizados.

O samba-reggae de Neguinho do Samba atua como potência geradora de reflexões sobre a diáspora e sobre o lugar social desse agente negro contemporâneo na cidade de Salvador. Enquanto ressoa na pele do tambor, também proporciona mudanças

sistêmicas a partir de sua performance, vocalidade e das referências musicais que seleciona para sua sustentação.

A tradição do samba-reggae é mais uma manifestação da arte negra criada na diáspora para ressignificar o modo de vida dessa população e atenuar os impactos da escravização ainda latentes na sociedade. A música negra, de acordo com Gilroy, tem sido um “marco-estético”, que permite o encontro com a liberdade ainda que de maneira rápida, pontual, mas vivenciada, por exemplo, durante a improvisação com um solo de *jazz*. Superando os bloqueios da textualidade, a música negra ao redor do atlântico tem escrito narrativas eficientes para emersão de novas identidades e descentrando o lugar do poder hegemônico.

Nessa perspectiva, o trabalho de Neguinho do Samba ao inaugurar uma nova paisagem, uma nova cena performática, consegue a partir da mobilização comunitária que provoca, da quantidade de artistas e público que atraí, se estabelecer como uma força negro discursiva na cidade.

Notadamente, esses instantes de deslocamentos são breves, pontuais e não repercutem, por exemplo, em retorno financeiro contínuo para Neguinho do Samba e seus músicos, porém, a capacidade de se impor como uma tradição e representar efetivamente a apreensão de poder simbólico, especialmente para Neguinho do Samba, faz dele uma estratégia cultural importante na pós-modernidade.

A competência de Neguinho do Samba também se apresenta aqui, através da sua capacidade de organizar uma herança rítmica pungente na cidade, de reelaborar instrumentos musico-percussivos e suas formas de manuseio, adquirindo uma qualidade sinfônica durante sua regência, o que confere ao seu samba-reggae *status* de música erudita, conforme defendido por músicos e pesquisadores, como veremos no terceiro capítulo.

A proposta dessa pesquisa é também localizar Neguinho do Samba como um intelectual orgânico face sua capacidade de leitura, de impressão de uma nova tradição, de sua liderança política e das mudanças que sua criatividade vai proporcionar na música do país, a exemplo de sua influência no surgimento da Axé Music.

Também é meta deste trabalho investir numa compreensão ampliada acerca da repercussão do ritmo no tecido cultural da cidade. A memória do mestre Neguinho do Samba, falecido em 30 de outubro de 2009, precisa continuar viva e inspirando outros

músicos e líderes a transformar sua condição histórica a partir da força dessa musicalidade negra.

Essa pesquisa é um convite a apurar o olhar sobre o legado deixado por Neguinho do Samba, músico que dedicou sua vida inteira a essa investigação musical, preenchendo dessa maneira, vazios, apagamentos e ausências que violaram direitos e reprimiram a movimentação da população negra. Do ponto de vista da manutenção do legado de Neguinho do Samba, essa é uma pesquisa necessária e urgente.

Apesar do meu envolvimento pessoal com o samba-reggae, é necessário declarar que as reflexões proporcionadas por esse trabalho, funcionaram como descobertas magníficas sobre a percussão e de como esta vem sustentando a humanidade da pessoa negra através dos séculos, uma experiência muitas vezes comovente.

Convido o leitor e me acompanhar nessa levada. Que as batidas dos tambores ancestrais conduzam as letras desse trabalho. Que sua rítmica possibilite conexões importantes para o fortalecimento da cultura negra. Que rufem os tambores!

1. O TAMBOR É O ESCUDO E TAMBÉM A LANÇA

[...] Arma a Banda, a batalha já vai começar. (Neguinho do Samba)

O samba-reggae enquanto fenômeno da cultura negra soteropolitana se elabora enquanto tradição inventada, entrelaçado a questões da diáspora africana na pós-modernidade. Essas questões estão sobremaneira relacionadas a recriação de uma identidade que subverta os espaços de controle das estruturas sociais.

De acordo com a teoria do Atlântico Negro, desenvolvida pelo sociólogo inglês Paul Gilroy, apesar do processo de dispersão forçada da população africana de seu continente, uma espécie de rede de descendentes desses africanos, sustentados especialmente na cultura, reconfigura, ainda que parcialmente, uma memória dessa ancestralidade. Tanto Gilroy quanto Stuart Hall, defendem que após a falência da modernidade que fertilizava teorias essencialistas, onde aspectos da biologia mantinham as discussões sobre raça vinculados no paradigma “preto X branco”, a pós-modernidade se desenha como um território onde essas novas disposições de poder contemplam seus novos esquemas de afirmação e memória.

No cenário pós-moderno, a emergência de identidades pautadas na “diferença” e nas desigualdades sociais encontra esteio nas manifestações artísticas, em especial na música que passa a sugerir deslocamentos necessários que quando bem articulados reposicionam o lugar do sujeito negro na diáspora.

Esse trabalho defende a competência do samba-reggae no deslocamento dessas disposições de poder e compreende o ritmo como um esquema artístico para além da musicalidade. Também percebe a eficiência de sua performance enquanto um discurso afirmativo que libera e redimensiona o corpo do sujeito negro e o condiciona a uma integração coletiva com fins políticos que se agregam a sua musicalidade.

O processo de aprender e produzir som é pautado por memórias da história de um passado que precisa ser acionado para localização do presente e esse presente está submetido a valores e tradições de uma cultura hegemônica que não é a sua; aprender a tocar também reclama uma reparação dessa história – quem aprende a tocar estaria por fim visitando insistentemente um passado e identificando seus modos de permanência no presente para fins de reparação.

A elaboração de um discurso para formação de uma identidade, a implementação de saberes que combatem o epistemicídio, sua relevância indiscutível na musicalidade da cidade, são aspectos de uma genealogia que situa o samba-reggae enquanto uma das mais importantes performances dos novos caminhos de libertação simbólica da população negra, diante dos resquícios de escravidão que, guardada as devidas proporções, ainda colonizam as mentes e, conseqüentemente, os movimentos dos negros no Brasil.

Esta pesquisa pretende visitar a estrutura do samba-reggae levantando aspectos para além de sua potência artístico-musical. Promover uma leitura amíuade de sua mecânica a partir da criatividade do Mestre Neguinho do Samba é outra meta que esse estudo tenta alcançar. A proposta não é fácil, uma vez que a própria história posiciona os agrupamentos percussivos como meros arranjos folclóricos para reduzir o sofrimento da escravidão. Tocar tambor estaria exclusivamente para o lazer, o prazer, na alegria do corpo e na expressão através da canção. De fato, essas são características evidentes e importantes, porém, não existe qualquer penúria nesse fazer. Esse batuque enquanto estratégia de não sofrer convoca soluções que exigem a habilidade de criar novas possibilidades de ser e conviver em seus territórios; negocia condições de sobrevivência de suas tradições, que por vezes impõem-se como legado cultural de toda uma nação.

Em sua obra *Samba – O Dono do Corpo* (1998), o jornalista e semiólogo Muniz Sodré chama atenção sobre o sentido que o ritmo imprime na vida social do país e ressalta que, desde o final do século XIX, o samba já deixava de ser expressão de um grupo cultural marginalizado para se tornar um “instrumento efetivo da luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (1998, p.16).

Os sons, danças, a arte negra num apanhado geral vem permitindo rupturas significativas das estruturas sociais por toda a diáspora que, sempre amparadas em tradições seculares, tentam reposicionar as estruturas, os lugares de poder e o lugar econômico a partir da reprodução desses legados. Ainda de acordo com Sodré (1998), essa capacidade de recriar no Brasil práticas culturais artísticas e religiosas se configurou num modo de resistência que ele chama de “sistema de recursos de afirmação da identidade negra” (1998, p.10).

O fazer percussivo aqui tratado estaria, portanto, como composição desse “sistema de recursos de afirmação da identidade negra”, já que também se dedica a elaborar discursos sobre os meandros do ser negro na história da cidade, visibiliza

corpos emudecidos que bailam e desvelam uma beleza sedutora que hipnotiza, mas que, especialmente, ou pelo menos no contexto dessa dissertação, denuncia as aflições sociais que afligem a população negra em alta voz.

As linhas percussivas, tão diversas na diáspora ilustram paisagens e passagens históricas que no Brasil se desdobram em manifestações como o batuque, jongo, o samba de roda, a umbigada e tantos outros modelos de tratar e interpretar os tambores. Seus usos podem estar relacionados à fé, a dança, a formar uma cama onde repousem vozes, mas, o campo de ação da linha percussiva aqui em questão é sobremaneira seu uso sócio-político para elaboração de uma identidade.

Construir esse discurso de identidade é processo que decorre de expressões de vontade, expressões diversas da cultura no tocante ao movimento do corpo, cores, gestos, palavras, expressões dispersadas pelo tempo natural, e também desorganizadas pelo longo tempo de dispersão na memória. Expressões silenciadas pelos esquemas colonizadores nos quais as “mentes” de africanos e descendentes aprenderam sobre sua insuficiência enquanto pessoa humana.

A paisagem dessa elaboração esboça um cortejo atento aos signos escapulidos para além das narrativas logocêntricas. O esboço e mais tarde a representação dessa identidade exerce uma rotina de afirmação até que se torne coesa, autorizada pelo cenário histórico enquanto símbolo, uma marca intrínseca de um determinado corpo cultural. Vejamos essa consideração de Stuart Hall:

Além do mais, tendemos a privilegiar a experiência enquanto tal como se a vida negra fosse uma experiência vivida fora da representação. Só precisamos, parece, expressar o que já sabemos que somos. Em vez disso, é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos. (HALL, 2008, p. 346)

Nesse caso, a representação do músico percussionista absorve muito intuitivamente conjunturas rítmicas memorizadas nos cenários religiosos e profanos via uma espécie de antena de captura e a partir de um somatório de fatos que contextualizam um novo discurso sobre cada um de seus agentes. Acolhidos e afetados por diferentes instituições de cunho político e não partidário, esse grupo recebe subsídios que irão contribuir para entender e absorver novos discursos de identidade elaborados sobre antigos mitos que agora montam novos arranjos na luta por uma desejada reconfiguração cultural e redefinições das estruturas de poder.

Tal qual sugere Paul Gilroy em sua teoria do Atlântico Negro, a música tem se encarregado de reconstruir o tecido de um africanismo destruído. Tem sido a música negra uma das principais ferramentas de combate ao epistemicídio que anula saberes e fazeres de africanos e descendentes. Através da música, África se remodela, se desenha pelos tons desse “circuito comunicativo que possibilitou o diálogo de populações dispersas pelas tramas da escravização” (GILROY, 2001, p.20).

A história de luta de uma gente escravizada alinhava arranjos sustentados por esquemas de combate que se repetem ao longo da história e que tem como base a força da coletividade, a significação da rua como espaço de aprender e lutar e, sobretudo o clamor por uma identidade africana, estando à última a sustentar as duas primeiras.

Os herdeiros de uma gente escravizada têm utilizado da tradição oral que transmite contextos de uma vida africana, da história de suas mazelas com seus marcos de enfrentamento dessa condição, para inspirar e sustentar sua criatividade. Seus ritmos amparados por uma ritualidade sacra tem conferido força e autorizado performances para a continuidade desse combate. Vejamos a consideração de Gilroy sobre a significação da vontade a partir dos ritmos dos tambores:

Os ritmos irremediáveis do tambor, outrora proibidos, muitas vezes ainda são audíveis em seu trabalho. Suas síncopes características ainda animam os desejos básicos – serem livres e serem eles mesmos revelados nesta conjunção única de corpo e música da contracultura. (GILROY, 2001, p. 164)

Essa consideração de Gilroy traz uma grande potência para essa pesquisa não apenas por reservar ao tambor um lugar especial na produção da música negra na diáspora, mas principalmente, por nos fazer refletir sobre a inteligência dos agentes que preservam, criam, manipulam os tambores, elaboram conjuntos rítmicos e estilos únicos de manipulação. Pensar o alcance múltiplo desse fenômeno e seus mais diversos usos é direcionar um olhar mais atento a música percussiva e seus criadores. A música para “animar os desejos básicos”, música para o corpo, música para a liberdade, música para revelar sua identidade.

A música tem sido mecanismo de conforto e de confronto. Tem atuado na convocação de uma coletividade, tem reintegrado sistemas culturais dispersos pelo Atlântico. A partir da aproximação via som, via ritmo, a população negra tem ajustado suas necessidades ao tecido social e experimentado lugar de destaque que promove debates político-sociais e econômicos.

O samba-reggae tem proporcionado esse tipo de experimentação, uma coreografia para transposição de lugares. Um esquema musical com múltiplos usos, todos desenvolvidos a partir dessa memória ancestral e inspirando-se em esquemas que ao longo da história mostraram sua eficiência. O samba-reggae é um desdobramento desses discursos, é uma movimentação para o futuro, para o que ainda está por vir.

A criatividade de Neguinho do Samba veio arquitetando esse esquema a partir de sua intelectualidade que experimenta, investiga, impõe e redefine tradições. Ele se estabeleceu como principal Zumbi desse quilombo de tambores.

1.1 TAMBOR E MEMÓRIA – UMA TECNOLOGIA DE CONEXÃO

[...] Foi esse tambor que me deu condição e dignidade pra eu ser o músico que eu sou hoje. Eu quero que meus meninos tenham a mesma oportunidade que eu tive. (Neguinho do Samba)

Os tambores, ferramentas fundamentais para a existência do objeto dessa pesquisa, no desenrolar de suas performances atuam como bocas insistentes que contam histórias de uma gente negra e sua genealogia. Na comunidade do Maciel Pelourinho, cenário principal onde se elabora o ritmo que caracteriza o samba-reggae, o mestre, seus aprendizes, e todo um coletivo de tambor, movimentam-se enquanto perseguem a produção desse som particular e enquanto o fazem acessam uma infinidade de signos que irão atuar na elaboração de sua identidade.

Esse coletivo de tambor é inicialmente formado por um grupo social rejeitado pelo poder público da cidade. Os moradores do Maciel Pelourinho, herdeiros de um apagamento iniciado no final do século XIX com o término do sistema escravocrata vigente. Ao final do século XX, pouca coisa tinha mudado. O perfil da comunidade ainda era composto por uma população negra, pobre, para a qual não existiam políticas ou qualquer tipo de investimento. O Pelô era um reduto de “não-cidadãos”. Gente que inventou e manteve as mais diversas formas de sobrevivência. A paisagem humana do Pelourinho estava composta por crianças, percussionistas com longa trajetória e

iniciantes, agentes comunitários, líderes religiosos, comerciantes, gente que viu e ouviu o samba-reggae de Neguinho do Samba se formatar e acontecer.

Esses pioneiros ao vivenciar o método musico-social liderado por Neguinho do Samba irão protagonizar um processo de afirmação cultural dos mais eficientes nos jogos e performances da população negra para o deslocamento das relações de poder.

Dia sim e outro também, grupos de samba-reggae exibem seus ritos e ritmos para uma plateia repleta de gente íntima, amigos, parentes consanguíneos e também para uma gama de turistas brasileiros e estrangeiros que por hora consomem essa musicalidade nos polos históricos da cidade. Onde quer que o tambor vá, a multidão o segue hipnotizada.

O que ali segue representado em pequenos esquemas públicos de arrecadação de notoriedade e oportunidades de trabalhos com cachê são aparatos construídos em encontros diários de aprender a tocar samba-reggae com o Mestre Neguinho do Samba¹.

Justamente o tambor, símbolo de uma comunicação primeira, a resposta acústica a um impacto sobre uma membrana, faz voltar “os olhos para o Largo²”. É o acesso ao tambor que revela, impulsiona, que faz ecoar a existência daquela comunidade ao resto do mundo. A trilha que visibiliza o Maciel Pelourinho e o torna novamente cenário físico e humano legítimo nos interesses da cidade é o samba reggae, ritmo com capacidade de reorganizar a estrutura de toda uma comunidade a partir das referências com outras estratégias africanas, a exemplo do quilombo.

O ritmo produzido a partir de um coletivo de tambores, além de possibilitar um novo paradigma musical no país, consegue se estabelecer como ferramenta de afirmação de uma identidade afro-brasileira incrementando vivências no cotidiano da comunidade e de seus agentes, capaz de rasurar, ratificar e acrescentar novos lugares de fala e de poder não apenas para os sujeitos diretamente afetados pelo processo criativo, mas de toda a cidade que encontra em seus novos processos rítmicos boas chances de evidenciar sua riqueza cultural.

O ritmo é mesmo condição de permanência, teia por onde se desenvolve melodias, harmonias e palavras. Vincent d’Indy lembra que na abertura do conhecido

¹ Mestre Neguinho do Samba – aqui acontece apenas o prenúncio. Sua trajetória será desdobrada no capítulo seguinte.

² Referente a trecho da canção “Haiti” de Caetano Veloso e Gilberto Gil, álbum *Tropicália*, 1993.

Evangelho de São João regida pelo maestro Hans von Bulow constava a frase: [...] “No começo era o ritmo”³. Já o semiótico Otávio Paz declarou “A linguagem nasce do ritmo”. Vejamos sua reflexão:

[...] A sucessão de quebras e pausas revela uma certa intencionalidade, alguma coisa como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, uma espécie de suspense. Se ele se interrompe, sentimos um choque. Algo se quebra. Se ele prossegue, esperamos alguma coisa que não chegamos a nomear. O ritmo engendra em nós uma disposição de alma que não se poderá apaziguar senão quando essa ‘alguma coisa’ sobrevier. Ele nos situa na espera. Sentimos que o ritmo é uma marcha na direção de alguma coisa. (PAZ, 1965, p. 70).

De acordo com Paz (1965), o ritmo é capaz de alterar a existência humana. De fato, o corpo é diretamente afetado pelo ritmo, de alguma maneira o ritmo tem a capacidade de pautar a pulsação do corpo, afeta a corrente sanguínea, eleva ou reduz a temperatura desse corpo. O contato com o ritmo pode possibilitar um desarme, o corpo fica vulnerável diante de tanto volume. A partir de afinidades, esse corpo contempla ou rejeita determinado ritmo, porém é impossível estar indiferente frente essa provocação. “O ritmo faz referência a terra, ao solo. Ritmo é massa, é o que sustenta todo o corpo da música”.⁴(Marques, 2016).

Gerar um coletivo em torno do ritmo, e em especial executando o ritmo, acaba por elaborar um tecido sensível propenso a absorver e fidelizar seu tempo, sua rotina para executar algo sublime para sua própria existência enquanto grupo. De acordo com Paz (1965, p. 70), os músicos em torno do tambor “marcham na direção de alguma coisa”.

Em estruturas étnicas, notadamente nos países africanos, os tambores conduzem mensagens que a escrita limitada, ainda não consegue traduzir, tampouco a oralidade é capaz de descrever, somente o corpo é afetado por sensações físicas que conduzem ao transe através da dança, do canto, do poro que capta, transmite e desperta através da pele, a memória das mais diversas etnias.

Por outro lado, em *Introdução a poesia oral*, Paul Zumthor (1997) diz que a voz de um tambor se dedica a traduzir e contar os anseios de seu povo. A voz do tambor de samba-reggae tem dito sobre quão relevante é a elaboração de uma identidade na vida

³ Hans von Bulow – Um dos mais famosos maestros alemães do séc. XVIII.

⁴ Informação adquirida durante entrevista por telefone com o Maestro da Orquestra Afro Sinfônica, Ubiratan Marques.

daqueles que manipulam suas baquetas. “Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência”. (ZUMTHOR, 1997, p.174).

Muniz Sodré, em sua obra *Samba O Dono do Corpo* (ano), logo na sua introdução chama atenção para o comportamento científico sempre pesquisar os fenômenos culturais das “classes subalternas” de modo a separar o “objeto do conhecimento”. Ele indica que o samba, tal qual o *blues* e o *jazz* causam no ouvinte uma sensação de incompletude que é traduzida pela síncopa. Sodré relaciona essa característica ao corpo negro tão vilipendiado pelos processos durante e pós-escravização.

Ele continua elencando marcas da trajetória dos africanos no Brasil onde a rítmica dessa musicalidade negra esteve presente ocupando uma espécie de principal “significante” da música brasileira.

Em Salvador, nas recentes rotinas do samba-reggae, essa rítmica grita alto e impacta na pele de turistas, no tecido sócio-político da cidade e, sobremaneira, no corpo de quem toca. Essa prática sob a regência articulada de blocos *afro* e mestres vai tentar preencher as diversas lacunas, os terrenos baldios do espírito de uma “população magoada”, que em torno do tambor aprende a lavar a própria honra⁵.

No contexto individual, o tambor passa a ser a extensão do corpo de quem toca, logo, o que é dito através do seu som diz respeito também a história de quem veste o tambor e produz esse som. Quando o tambor ressoa também diz respeito aos anseios e vontades do seu músico. A dialética se estabelece a partir das vivências e estruturas físicas de cada pessoa que se relaciona com o instrumento e de sua relação com outras pessoas que, por sua vez, são donas de outras vivências singulares.

A maneira de segurar a baqueta, a altura, a motricidade, cada elemento individual se alinhava a um coletivo para reproduzir sonoridades que por sua vez são dissipadas graças ao poder de propagação da voz do tambor. A jornalista e pesquisadora Nélia Bianco (2010) destaca que McLuhan⁶ ao estudar o potencial de comunicação do rádio, o considerou “como o tambor tribal da era eletrônica à luz dos conceitos “o meio é a mensagem” e “os meios são extensões do homem”⁷.

⁵ Referente a trecho da canção “População Magoada – De Neve” e Genivaldo Evangelista, 2003.

⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, publicado em 1964

⁷ Referente a trecho da canção *População Magoada – De Neve* e Genivaldo Evangelista, 2003.

Em sua leitura sobre a obra de McLuhan, ela indica que para suscitar o poder de alcance e sua repercussão na sociedade ele escolhe comparar o potencial da rádio ao de um tambor sobre sua tribo.

O mérito da reflexão de McLuhan sobre o rádio na obra *Understanding Media: The Extensions of Man*, publicada em 1964, está em trazer à tona algo que passava despercebido: o poder do rádio em retribalizar. Para explicar a inconsciência diante desses efeitos, McLuhan recorreu ao simbolismo do tambor tribal para condensar a imagem do que desejava comunicar: o rádio como uma tecnologia que fortalece a conexão do homem com o grupo, com a comunidade, que foi capaz de reverter rapidamente o individualismo do homem tipográfico para o coletivismo. O meio resgata virtudes perdidas que, na sua opinião, deveriam ser encaradas com satisfação e apreciação. (DEL BIANCO, 2005, p.7)

O alcance do tambor de samba-reggae, suas ondas magnéticas alcançam prioritariamente grupos com marcas históricas equivalentes. As marcas comuns do grupo em questão se definem via cor da pele, lugar social, lugar estético, pobreza, baixa autoestima e escolaridade. Conectar essas pessoas tendo o tambor como campo magnético de conexão, além de cumprir seu papel de comunicar a existência do próprio grupo para uma sociedade, colaborou para a noção interna de coletividade muitas vezes vivenciada como uma família afetiva na qual apesar da inexistência de vínculo consanguíneo se elabora uma parecença, um parentesco, uma intimidade muito maior do que com membros de suas famílias de origem.

O tambor convoca, o ritmo conecta. Essa conexão só pode ser sustentada se um agente, nesse caso um agente cultural se propõe a garantir sua continuidade frente um coletivo (GILROY, 2001, p.157). Esse é o papel de Neguinho do Samba, mas o que precisa ser destacado aqui é sobre o grupo em questão. Conectar um grupo de jovens negros historicamente estimulados a dispersão, ganha uma relevância ainda maior já que o tambor, um ritmo em especial o samba-reggae estava possibilitando o reencontro, um novo tipo de aproximação dentro de um determinado espaço social. Ao estabelecer suas práticas de samba-reggae como tradição no Pelourinho. Aquele passou a funcionar como um marco territorial por onde poderiam desfilar memórias e nascer novas narrativas que fundamentassem e ressignificassem papéis sociais para aqueles novos sujeitos.

A interseção de grupos étnicos foi uma prática comum no período do tráfico de escravizados. Na obra do historiador Décio Freitas, *Palmares: A guerra dos escravos*

(ano), o autor elenca narrativas a partir de documentação coletada durante o tráfico de escravizados;

Os capitães dos navios se recusavam a embarcar escravos pertencentes ao mesmo povo ou que falassem a mesma língua porquanto o perigo de motins a bordo [...] Os colonos também procuravam conjurar possíveis rebeliões mediante o critério de rejeitar escravos da mesma tribo ou família. (FREITAS, 1981, p. 50)

Certamente essa dispersão da força coletiva dos grupos visava dizimar suas memórias religiosas e culturais. O que não estava previsto pelo sistema colonial era a capacidade de reconexão, de reinvenção de práticas a partir de novas religiosidades e novas práticas artísticas.

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade ao universo cultural africano. (SODRÉ, 1998, p.12)

A musicalidade negra tem dado conta de replicar-se em vários pontos da diáspora, e o ritmo possibilitado por uma diversidade de tambores é protagonista dessa reconexão. O tambor é modo primeiro de comunicação, que em algumas culturas chega a ser concebido como anterior ao próprio homem. O tambor é considerado também como um artefato tecnológico, um símbolo aglutinador, ferramenta ambivalente já que suas variadas polifonias ampliam seu alcance no ambiente e também no corpo do receptor.

Como forma de compreender a importância que o samba-reggae desperta, enquanto possibilidade de reencontro com a ancestralidade, trago o relato de Rabi, mestre de percussão na capital paulistana, durante um diálogo após oficina de samba-reggae realizado nas dependências do seu projeto, lembrou-se de seu encontro com o samba-reggae através de um vinil da banda Olodum⁸. Ele insistia sobre a emoção física daquela audição e sobre seus caminhos musicais a partir daquele encontro:

[...] Quando eu ouvi aquela batida fiquei tão emocionado que decidi chamar alguns amigos pra tocar junto. Fizemos um CD e escrevi o projeto do grupo num edital. De repente fomos aprovados e não encontrava mais ninguém. Todo mundo se perdeu no mundo. Encontrei alguns e convidei outros pra tocarmos na rua. Cada um traria seu tambor e faríamos um som. Tocamos por algumas horas, ritmos diferentes e quando terminamos não sei explicar o que

⁸Rabi, músico percussionista, fundador do Grupo Édi Santo em São Paulo.

aconteceu. Estávamos todos chorando, uma emoção que não sei descrever. Foi o tambor que nos uniu. (informação verbal)⁹.

A experiência de Rabi trata de uma dissolução de pessoas que, novamente reunidas, são capazes de traduzir via emoção a mensagem do ritmo em questão. O tambor se apresenta como símbolo de uma *re-união*, uma tecnologia eficiente para a reconexão, para o encontro, ainda que não seja possível alcançar desenhos inteiros de uma memória ancestral, o tambor pode produzir ritmos que provocam emoção comum, uma pertença, uma similaridade. Os tambores de samba-reggae têm produzido ritmos inovadores, eficientes nessa reconexão.

É possível afirmar, portanto, que o ritmo inflama um elemento fundamental na elaboração de uma identidade: a memória. Porém, a memória descrita por Rabi não consegue ser nomeada justamente porque não está materializada em um monumento ou em um livro. O tipo de memória em questão está armazenada em regiões traçadas por Michael Pollak (1989) em *Memória, esquecimento e silêncio* como espaços subterrâneos do inconsciente. Segundo o autor, é preciso “distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado” (1989, p.11). Confusas e desautorizadas essas memórias “subterrâneas” experimentam a sensação do pertencer a um trajeto, a um corpo, mas não são capazes de materializar tampouco verbalizar do que se trata.

M. Pollak continua destacando a impotência da “memória subterrânea”, essa desautorizada e incompleta frente às narrativas criadas pelo estado e impostas como uma memória coletiva organizada. Descrever a razão para o choro deve representar um tipo de memória desautorizada, comprimida pelas narrativas que historicamente separam e desassocia a população negra.

A sensação de compartilhar uma sonoridade descrita pelo Mestre Rabi é um tipo de fenômeno descrito por Leda Martins (2002), a memória do conhecimento fica também preservada pelos “repertórios orais e corporais, gestos e hábitos”... Ela identifica que as cerimônias e festejos são instantes de sensibilização para emergência desse tipo de memória.

Essa pesquisa indica que o ritmo atua não apenas como um aliado da memória, mas considera que o processo rítmico autoriza a vivência dessas memórias através do

⁹ Informação adquirida durante um diálogo com a autora em julho de 2015.

corpo. O ritmo seria uma espécie de transmissor e o corpo um receptor de memórias coletivas que por sua vez não anula o sujeito individual. A memória aqui em questão pode se traduzir via sensação de pertencimento, de unidade, ou ainda de circunstâncias muito distantes que mal podem ser descritas. O ritmo causa sensações reais de circunstâncias semi-lembradas. Muniz Sodré enfatiza esse aspecto autorizativo do ritmo negro.

Como todo ritmo já é uma síntese (de tempos), o ritmo negro é uma síntese de sínteses (sonoras), que atesta a integração do elemento humano na temporalidade mítica. Todo som que o indivíduo humano emite reafirma a sua condição de ser singular, todo ritmo a que ele adere leva-o a reviver um saber coletivo sobre o tempo, onde não há lugar para a angústia. (SODRÉ, 1998, p.21)

Sodré chama atenção para o ritmo garantir a “condição de ser singular” que é despertado por um saber exercido na coletividade. Uma lembrança solitária é frágil frente à percepção do coletivo. Quando várias pessoas tocam juntas, ecoam memórias que se complementam, tal e qual as batidas de seus instrumentos. Se um instrumento esquece a frase, outro de timbragem semelhante supre essa falha como que extinguido a dúvida e quanto maior a proporção, quanto mais forte o volume, aquela memória coletiva se estabelece como a melhor história a ser contada naquele momento.

É dessa maneira que as expressões culturais da diáspora vêm refazendo e sustentando suas memórias. O uso do tambor como/enquanto aglutinador dessa memória coletiva tem funcionado como ferramenta de reconexão, promovendo reencontros de grupos dispersos a exemplo do que o mestre Rabi foi capaz de relatar.

Individualmente esse corpo negro não se percebe autorizado a dizer sobre sua memória diante de uma conjuntura logocêntrica. Mas, quando atraídos pela forma e pelo som dos tambores são capazes de declarar palavras, pequenas frases soltas, ou páginas de uma grande odisseia, cantada numa rítmica sem tempo que somada a outras pequenas memórias são capazes de recriar novas e belas histórias, narrativas pulsantes de sua identidade.

1.2. O SAMBA-REGGAE COMO UM QUILOMBO URBANO NA CONTEMPORANEIDADE

“Espalharam o negro no mundo inteiro... E foram tantas cabeças que eu nem sei contar. Digue digue digue...”. (Caj Carlão).

O tráfico de homens escravizados exigia um planejamento cuidadoso por parte dos portugueses. Desde os processos de compra e captura até as condições técnicas dos navios precisavam ser observadas, haja vista os incidentes com rebeliões em portos africanos. Kátia Mattoso, uma das mais excepcionais pesquisadoras do processo de escravização no Brasil, em sua obra *Ser escravo no Brasil (1982)*, conta que em 1580, no porto de Angola, um rei local comandou o massacre de trinta portugueses e todos os seus escravos cristãos. Ela destaca a constante tensão decorrente de negociações com prejuízos, acordos quebrados e principalmente pelo desejo da fuga dos negros em trânsito. “Imagine-se o perigo que representam esses ajuntamentos de negros prisioneiros” (MATTOSO, 1982). Os esquemas de fiscalização e punição eram cruéis, homem separados de mulheres, crianças separadas de seus pais, e os “cabeças quentes”¹⁰ eram castigados com ferro a queimar suas peles.

Os navios não deviam demorar nos portos; a quantidade, força e astúcia dos africanos era explicitamente temida e representada através das maneiras de impor o pavor e poder, através das formas de repressão e punição, todo um ritual era construído para desumanizar esses africanos. “Esses negros arrebanhados, arrancados às famílias, à comunidade dos clãs e das tribos, aos seus hábitos espirituais, culturais, materiais, tornam-se para os europeus um rebanho humano em consignação” (MATTOSO, 1982, p. 43).

Desde os portos até as senzalas, os africanos rebelaram-se, encontrando novas maneiras de coletivizar-se. Stuart Schwartz chama atenção para um tipo de rebelião pouco pesquisada no Brasil, a *petit marronage*, quando os escravos se ausentavam por curtos períodos de tempo recebendo punição diferente daqueles que fugiam definitivamente (SCHUARTZ, 1992, p. 222).

¹⁰ Cabeças-quentes: assim eram tratados escravos identificados com temperamento explosivo.

O sentimento de resistência sempre esteve presente no comportamento dos negros capturados desde os portos africanos. Na Bahia em 1619, um jesuíta anônimo descreve sobre a fuga de escravos, muito recorrentes no litoral. “Essa gente tem o costume de fugir para a floresta e reunir-se em esconderijos onde vivem assaltando colonos [...] Muitos desses fugitivos passam anos na floresta e nunca retornam” (SCHUARTZ, 1992, p. 223)¹¹.

O fato é que, apesar dos violentos esquemas de estimulação ao ódio promovidos através de choques culturais entre negros de etnias e tradições diversas, existia um desejo incomum capaz de integrá-los numa grande campanha: Liberdade. O desejo de retomar a liberdade foi a mola propulsora desse momento de insurreição. Esse sentimento diariamente alimentado perante o horror da exploração do corpo, do intelecto e porque não dizer da alma de cada sujeito escravizado foi capaz de promover a reunião de grupos diversos para agir pondo em prática mecanismos de libertação.

A partir de agora essa dissertação traz dois esquemas de libertação protagonizados por africanos e descendentes, o quilombo e as revoltas produzindo um comparativo estratégico entre essas e a banda de samba-reggae.

Para começar e a título de referência, é possível considerar que a tática de fuga para novos espaços de liberdade possíveis não estava dissociado de expressões musicais e marcadamente rítmicas. Uma delas pode ser encontrada na obra *Os Africanos no Brasil* (1932), de Nina Rodrigues que destaca a presença do ritmo dentro da estrutura de Palmares “Dispostas previamente, as sentinelas, prolongam as suas danças até o meio da noite, com tanto estrépito batem ao solo, que de longe, pode ser ouvido” (1932, 233). Dessa maneira o investimento estratégico para a libertação da condição de escravo incluía celebrações de dança, canto, ritmo, demonstrando que a arte é parte de um comportamento cultural e também político nas expressões da coletividade afro-brasileiras. O corpo se expressa para acordar, acender e ascender as suas necessidades individuais e coletivas “Cantar/dançar, entrar no ritmo, é como ouvir os batimentos do próprio coração – é sentir a vida sem deixar de nela reinscrever simbolicamente a morte”. (SODRÉ, 1998, p. 21). A capacidade da reprodução de um som, uma batida, do movimento elenca o esquema de sobrevivência, ou até de renascimento como pessoa

¹¹ Essa nota integra a obra *Escravos, roceiros e rebeldes* de Stuart Schwartz, (1990) p. 223.

livre dentro da performance e que deseja a condição de liberdade para além daquele momento transe.

O esquema simbólico do samba-reggae se vale desse potencial de ajuste cultural e negociação tecido historicamente reverberado nas fugas e embates; as diferenças precisavam ser anuladas ainda que provisoriamente. Em nome da possibilidade de uma condição de sobrevivência menos humilhante, se dava a preparação de novas maneiras de ser e conviver. Nos aquilombamentos, por exemplo, o jogo diário por permanência envolvia negros, índios, brancos e uma nova hierarquia se implantava para garantia desses modos de convivência.

O samba-reggae é mais um sistema complexo elaborado pela população negra para proteger seus agentes e atacar um sistema social e historicamente excludente. Proteger por meio da sensação do pertencimento, sentimento comum às expressões de coletividade; na elaboração de discursos que validem seus fazeres, que embeleze seus corpos e revele uma pessoa diferente frente ao espelho, e que ainda agregue valor ao seu nome, corroborando sua existência enquanto músico-percussionista que integra uma família negro-afetiva.

Proteger seus integrantes é o instinto primeiro de uma família diante da ameaça, da violência. Proteger e recriar a família negro-afetiva o tono fundamental e consequência primeira do Quilombo no Brasil.

O samba-reggae funciona com eficiência para combater o preconceito, a discriminação que marginaliza, invisibiliza e distancia esses atores negros do trabalho digno e bem remunerado. Em pleno século XXI os indicadores desse preconceito racial podem ser notados especialmente no tocante a produção e ao trabalho nos quais os subempregos continuam a ser ocupados pela população negra. Essa é uma realidade presente nas estatísticas mais recentes do Instituto Brasileiro de Pesquisa (IBGE) que constata que o trabalhador negro ganha um pouco mais da metade do salário do trabalhador branco (2014). Essa invisibilização é também facilmente notada em escolas públicas que continuam difundindo a atuação heroica e generosa do europeu, face um negro coisificado e ignorante.

Os modos de enfrentamento dessa realidade social que decorre nitidamente da condição de escravizado são eficientes e se remodelam ao longo da história. No século XVI, informados pela comunicação proporcionada pelo tráfico de escravizados, o modelo de rebelião angolana protagonizado pelos grupos jagas e sua principal líder, a

rainha N'Zinga, é cooptado por negros escravizados brasileiros. Naquele momento histórico-político do país, a estratégia de proteção e ataque exigia fuga para a mata para apreensão de um espaço geográfico, a captura de outros negros escravizados de dentro das senzalas, bem como a criação de famílias mocambo para o refazimento dos laços afetivos destruídos pelo tráfico, negociação e comungo com comerciantes não negros para sustentação de uma economia, além de outros arranjos que aqui serão relacionados com particularidades da banda de samba-reggae.

Na sua constante relação com o passado, na busca por uma memória ancestral, a banda de samba-reggae liderada por Neguinho do Samba encontra paralelos fundamentais na mais bem elaborada iniciativa de não sofrer da história do Brasil, o Quilombo.

O quilombo, sobretudo o Quilombo de Palmares continua provocando, inspirando e encorajando os novos modelos de luta da população negra. Nessa dissertação o termo quilombo é adotado no seu uso mais político. De acordo com Osmundo Pinho (2003), o significado de Quilombo vem sendo alterado desde o impulso do movimento negro brasileiro nos anos de 1970 representando a continuidade da “resistência” negra nos mais diversos campos de atuação. Quilombo enquanto ação coletiva para fazer existir uma outra estrutura de relação social e poder pautada em valores africanos. Quilombo enquanto comunidade itinerante com códigos de sobrevivência em constante elaboração.

Um dos primeiros pesquisadores negros a apresentar uma leitura sociopolítica para o fenômeno do quilombo percebendo sua influência direta nos modos de organização da comunidade negra nas suas mais diversas linguagens foi Abdias do Nascimento que, nos anos de 1960, criou para o Brasil um novo modelo de organização social denominado por ele de Quilombismo. Mais do que um conceito o Quilombismo foi apresentado pelo historiador – que influenciou a política brasileira alcançando o senado nacional – como um sistema político, uma constituição reparatória, uma política pública que contemplasse a cultura afro brasileira em toda sua diversidade. O quilombismo se aplicava a toda forma associativa das comunidades negras fossem elas religiosas, esportivas ou artísticas, mas toda forma de cooperação e solidariedade de matriz africana estaria amparada pelo estatuto criado por Abdias. Conforme é possível ler no fragmento abaixo:

Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras, foram e são quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei se erguem quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os “ilegais” foram uma unidade, uma única afirmação, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o controle da própria história. A este complexo de significações, a esta práxis afro-brasileira, eu denomino de Quilombismo. (NASCIMENTO, 1980, p. 255)

Além de Abdias do Nascimento, a voz de Beatriz Nascimento – rememorada por Alex Ratts em sua obra *Eu sou Atlântica* (2006) – fomenta a abordagem e repercussão do quilombo não apenas nas organizações negras, mas na conjuntura política e social do país. Ela acreditava que no momento histórico em que o Brasil era uma colônia abandonada e que Portugal, seu colonizador estava dominado pela Espanha, o surgimento do quilombo enquanto fenômeno “mítico-simbólico”, enquanto estratégia de fuga para o estabelecimento de um estado negro é que vai permitir ao Brasil começar a “ser pai de si mesmo” (1989).

Então, nesse momento, a utilização do termo quilombo passa ter uma conotação basicamente ideológica, basicamente doutrinária, no sentido de agregação, no sentido de comunidade, no sentido de luta como se reconhecendo homem, como se reconhecendo pessoa que realmente deve lutar por melhores condições de vida, porque merece essas melhores condições de vida desde o momento em que faz parte dessa sociedade. (NASCIMENTO, 2009, p.53)

Osmundo Pinho (2003), Abdias do Nascimento (2002), Beatriz Nascimento (1989), Alex Ratts (2006), destacam que a influência de práticas quilombolas na contemporaneidade ganhou ares de militância tomando diversos sentidos nas pautas por reparação desse estado negro brasileiro. É nessa perspectiva contemporânea que essa dissertação apresenta o samba-reggae elaborado pelo mestre Negoinho do Samba como um quilombo de tambores, uma reunião de afrodescendentes jovens para saciar, suprir, estancar feridas sociais desenvolvidas no passado colonial a partir da musicalidade.

Enquanto os esquemas de desumanização se remodelam sustentado resquícios da escravidão tardia, por outro lado também se desenvolvem novos mecanismos e linguagens de combate e enfrentamento. A observação do trabalho de Negoinho do Samba ainda acontece de forma muito rasa e reducionista. Os elementos apresentados a partir de agora apontam similaridades entre a banda de samba-reggae e os quilombos,

cunhando para a banda de samba-reggae, a condição de *quilombos urbanos contemporâneos*. Uma análise que encontra sustentação nos seguintes atributos:

- a. Localização geográfica, elaboração e posse do território simbólico baseado na recriação de uma África imaginada;
- b. Força da Coletividade - Criação de laços afetivos negro-familiares;
- c. Frente de Batalha: liderança, negociações e luta por permanência.

O primeiro aspecto de similaridade aqui destacado encontra-se na localização geográfica, elaboração e posse do território simbólico baseado na recriação de uma África imaginada. Essa característica está diretamente ligada a territorialidade, especialmente na posse, na propriedade da terra, de um lugar seu, e do seu trânsito nesse território conquistado. Distante do seu continente de origem, os africanos passaram a viver eles mesmos a condição de coisa, de produto, de mercadoria. Nada lhe pertencia, sua língua, suas práticas religiosas foram covardemente extintas pela igreja católica e pelo polícia (MATTOSO, 1990), restava apenas sua cultura e a memória dessas tradições. Fugir para conquistar um território era também encontrar onde redesenhar esse mapa de tradições africanas, para refazer e reviver sua ancestralidade.

De acordo com João José Reis, o quilombo brasileiro foi uma reinvenção de um modelo anterior originário do centro sul da África, região Congo-Angola, “Esta instituição teria sido reinventada, embora não inteiramente reproduzida, pelos palmarinos para enfrentar um problema semelhante, de perda de raízes, deste lado do Atlântico” (REIS, 1996, p.16).

A perda de raízes apontada por João José Reis (1996) pode ser interpretada como a mais brutal violência de que um grupo étnico pode ser vítima. Um corte brusco no desenvolvimento de sua ritualidade, uma ruptura quase sempre definitiva em sua convivência familiar, a própria desestruturação de sua referência geográfica. Uma perda de raízes que faz romper sua relação com a paisagem natal – seu lugar de nascença e de segurança e que impiedosamente impõe um distanciamento dos seus mais profundos laços afetivos.

Deslocado dos seus lugares de nascimento, de uma terra mãe no sentido de pátria (HALL, 2006), de referencial geográfico, a população negra escravizada desenvolve maneiras de fugir da condição do cativo. A fuga para as matas tropicais, para um novo lugar de ser, conviver, e coexistir sobre um solo reconstruído o sentido da

posse de uma terra. Enquanto tentam se converter em comunidade experimentam invasões, destruição de seus mocambos e precisam da habilidade de refazê-los em novos lugares. Ilka Boaventura Leite (2000) chama atenção para a relação dos grupos humanos com a propriedade da terra, para ela a terra “propicia condições de permanência”, sendo uma das mais fortes referências do imaginário coletivo (LEITE, 2000, p.345).

Assim, retornando ao estudo de Alex Ratts sobre Beatriz do Nascimento, considero que essa propriedade do território simbólico se realiza dentro do espaço geográfico do Maciel Pelourinho¹², esse lugar físico que, como veremos mais a frente, é capaz de absorver toda essa simbologia, tornando a paisagem do samba-reggae algo legítimo por sobre as pedras cabeça-de-nêgo¹³, por entre os casarios coloniais seculares, e na paisagem cotidiana das pessoas que ali nascem e se criam.

A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou. (1989). A indagação quem sou eu de um indivíduo negro, em especial, quilombola, tem sido estudada nos termos da identidade étnica, aliada à formação de um território. No entanto, o processo de constituição de coletividades negras enquanto qualificadoras de um espaço, não se extinguiu em 1888 e não está restrito a territórios permanentes. O corpo negro plural constrói e qualifica outros espaços negros, de várias durações e extensões, nos quais seus integrantes se reconhecem. Para Beatriz Nascimento, a África e o Quilombo são terras-mãe imaginadas. (NASCIMENTO, RATTTS, 1989-2006).

O sentido de pertença a um espaço, a um território ainda que simbólico é exercício fundamental na elaboração da etnicidade de um grupo. É preponderante na elaboração da pessoa humana. Nesse caso, o território simbólico é o próprio corpo da banda nos seus deslocamentos pelo lugar geográfico de sua elaboração – o Pelourinho. Uma vez integrados a estrutura simbólica do samba-reggae, o trânsito dessas pessoas ganha fluência potencializada por sua principal característica, a itinerância. O território do samba-reggae é itinerante. Se locomove pelas vielas, becos, por praças, circuitos de carnaval, podendo inclusive transitar por espaços não negros.

Levando em consideração não apenas a relação histórica do negro brasileiro com o espaço de viver e conviver, e seus conflitos com posse de terra e com o crescimento

¹² Bairro instalado no século XVI abrigando uma burguesia e uma importante população de escravizados. Em meados do século XIX com o crescimento urbano da cidade esses núcleos da burguesia se deslocam para outros polos da cidade, sublocando suas residências a pequenos comerciantes.

¹³ Pedras ovais de cor escura trazidas nos lastros dos navios durante o período colonial e que foram usadas para compor todo o calçamento do Pelourinho e redondezas.

da cidade, com insegurança de um lar, de um lugar para habitar, ter a propriedade, o domínio de um território, ainda que simbólico, compõe um arremate de localização e pertença. São caminhos, terrenos de visitação autorizada, de locomoção libertária, elementos de sua identificação.

A referência de um território espacial é condição fundamental para o sentimento de pertencimento de um grupo, logo uma identidade não pode ser elaborada sem sua territorialidade. Com o término da escravização em 1888, final do século XIX, a população negra vivencia um novo processo de desterritorialização. Nas primeiras décadas do século XX, o crescimento da cidade e expansão de sua geografia, reservou à população negra a ocupação de lugares arruinados e da própria rua. Antes deslocados do seu continente de origem, agora abandonados às ruas, essa população vivencia um novo modo de sobrevivência com sua força de trabalho (SANTOS, 1995, 184).

A desorientação, a ausência de um plano de sobrevivência na nova realidade social e econômica da cidade, reserva novamente as funções subalternas e um novo meio de subserviência desse negro liberto. Por se tornar espaço de concentração de negros “marginalizados”, o Pelourinho se torna um espaço geográfico invisibilizado, cenário de conflitos desinteressantes para a nova burguesia da metrópole. Esse perfil da comunidade do Maciel Pelourinho é amplamente afetado a partir do aspecto da sonoridade dos tambores que de certa maneira se apresenta para reordenar os papéis e funções dos seus agentes.

O lugar do quilombo de tambores, o território desse quilombo é justamente o espaço geográfico onde ele se forma e o espaço geográfico por onde o seu som percorre. Além de vivenciar o Pelourinho enquanto casa, afinal ali acontecem os encontros diários, aquele é o cenário comum a todos. A rua, a casa, a instituição, todo um processo criativo se elabora naquela paisagem.

O quilombo se faz ação, organismo possível de resistência a cada cortejo, a cada percurso preenchido pelo som das batidas produzidas pelas mãos de homens negros que viviam ali mesmo, em suas pequenas casas, resguardados em seus corpos-casas, até que encorajados pela coletividade, perturbados por uma batida amparada pela ancestralidade, podem finalmente elaborar novos modos de levantar-se, um jeito novo de aquilombamento.

A vibração dos tambores no espaço-tempo daquele cotidiano não fazia do Pelourinho ruína, os tambores não desmoronavam paredes; as paredes se

desmoronavam via total abandono e descasos comuns quando o que estava em risco era a integridade física de sujeitos negros. A vibração do tambor foi importante para justamente erguerem-se novas paredes, afinal ele esteve presente em diversos momentos políticos pela conclusão da reforma daquele patrimônio arquitetônico.

A legitimidade da posse, a apropriação desse território se faz perceber pela autonomia, pelo gestual, pela autoridade ao montar a banda a qualquer tempo e em qualquer horário sem a necessidade de um mandado expedido por qualquer órgão municipal. A voz de comando para o uso da rua vinha da necessidade do próprio grupo. Qual roteiro seguir, onde concentrar o grupo, por onde avançar, quando recuar, tudo obedecia a voz de comando de Neguinho do Samba e seus assistentes. A rua é o grande palco do espetáculo, território dominado e pautado pela banda. Na rua, os encontros se transformam em ideias. As ruas do Pelourinho, suas pedras, sua acústica, tudo se tornava domínio do grupo.

Nas janelas pessoas conhecidas, familiares, amigos. Nos espaços das ruas pessoas, muitas pessoas. Pessoas de várias cores e lugares. Pessoas querendo desfrutar, interagir com aquele quilombo. Querendo transitar naquele território ressignificado já que apesar de um território reconhecido ele agora estava sendo percorrido a partir de uma nova perspectiva.

Dos novos caminhos de aquilombamento descritos por Abdias do Nascimento, este traçado por Neguinho do Samba, se estabelece numa região da cidade que fora um palco de perseguições e humilhações para a população negra. A associação de negros em torno do tambor encontrara no território do Maciel, então abandonado pelas autoridades competentes daquela época, a atmosfera para fertilidade de suas ritmias.

Até então, o resto da cidade impunha ao Pelourinho a condição de uma floresta fechada, por onde não se poderia transitar sem correr muitos riscos. As regiões onde os quilombos tiveram maior condição de sobrevivência eram florestas fechadas de difícil acesso. Esse é um contraponto arriscado, mas, de alguma maneira, a ausência de um tipo de ordenamento pode ter sido positiva no sentido de autonomia, de uso do tempo e do solo. Por ser uma mata fechada, decorrente do temor que aquela comunidade causava no restante da cidade, os novos capitães do mato não tinham qualquer interesse de adentrar.

Dessa maneira, o esquema de apropriação daquele território se favoreceu desse apagamento. O esquema de destruição das pessoas a partir da indiferença administrativa

foi eficiente em diversos aspectos, mas, não foi capaz de impedir que um ritmo com a grandiosidade do samba-reggae nascesse num cenário tão inóspito e insalubre.

Todo quilombo tem uma localidade, uma área, uma zona de atuação e domínio. O quilombo de tambores do Mestre Neguinho do Samba encontra fertilidade no espaço das ruas do Maciel, ainda com casarios em ruínas e ainda assim, superlotados de famílias diversas. É por sobre esse território que as batidas ganham forma e seus agentes adquirem identidade cultural que precisam para protagonizar seu próximo levante.

1.3. FORÇA DA COLETIVIDADE - CRIAÇÃO DE LAÇOS AFETIVOS NEGRO-FAMILIARES

“Agradeça ao Pelô e ao Senhor do Bonfim, ao meu pai Oxalá. Suingue Olodum traz a recordação dentro de cada um cidadão”¹⁴. (Moraes Moreira e Neguinho do Samba)

Em seu livro *Quilombo*, Edison Carneiro (1964) tenta descrever a estrutura de convivência dentro dos quilombos. Quilombo era uma ação coletiva pautada por memórias e valores africanos ajustados a um novo cenário social, segundo é possível ler:

[...] o movimento de fuga era em si mesmo uma negação da sociedade oficial que oprimia os negros escravos eliminando a sua língua, a sua religião, os seus estilos de vida. O quilombo por sua vez era uma reafirmação da cultura e do estilo da vida africanos. Um fenômeno contra aculturativo de rebeldia contra os padrões de vida impostos pela sociedade oficial e de restauração dos valores antigos. (CARNEIRO, 1964, p. 27)

Dentro das estruturas de samba-reggae, chamadas pela população de bandas de percussão, os afrodescendentes são acessados e capturam um conjunto de signos que passam a moldar e desenhar sua existência e fundam sua identidade sob um apelo direto

¹⁴ Agradeça ao Pelô – Uma parceria que foi além do ritmo. Nessa ocasião, Neguinho do Samba compõe com Moraes Moreira a canção “Agradeça ao Pelô” presente no álbum *Terreiro do Mundo*, de Moraes Moreira.

não apenas a uma cidadania africana, mas, sobretudo, a negação da condição de escravo e a análise da repercussão dessa escravidão na atualidade.

O samba-reggae é uma ação coletiva. Sua linguagem musical consegue inserir numa mesma cena desde um pequeno grupo de tambores até duas ou três centenas dele. Um exemplo dessa capacidade aconteceu na celebração dos quinhentos anos do Brasil, quando a Prefeitura Municipal de Salvador realizou o evento *Quinhentos Tambores*. Naquela noite, tambores de várias partes da cidade, reunidos em frente à sede municipal, obedeceram à batuta de seus mestres, mas, à regência principal foi assinada por Neguinho do Samba que naquela ocasião convidou Carlinhos Brown para também reger uma das levadas daquele repertório.

Posicionado no topo da escadaria onde todos podiam vê-lo, Neguinho do Samba, sincronizou as batidas das percussões que representavam dezenas de blocos afro e afoxés da cidade. Essa imagem deixava clara não apenas sua capacidade enquanto regente, mas, chamava atenção para o uso da linguagem percussiva para reunir, aproximar e integrar pessoas de diferentes grupos, comunidades e realidades sociais.

O batuque, ao contrário do que sustentava o governo colonial, notado especialmente na famosa declaração do Conde dos Arcos, não excitou o conflito e a hostilidade entre negros de nações diferentes. As diversas formas de batucar, como o próprio samba-reggae na contemporaneidade, têm restabelecido práticas culturais pulverizadas, tem incitado a aproximação de pessoas diversas para recolher destroços de sua humanidade. Lembremos a declaração do Conde dos Arcos, coletada na obra de Edison Carneiro:

O governo, porém, olha para os batuques como para um ato que obriga os negros, insensível e maquinalmente, de oito em oito dias, a renovar ideias de aversão recíproca que lhes eram naturais desde que nasceram, e que, todavia, se vão apagando pouco a pouco com a desgraça comum[...]. (CARNEIRO, 1957, p.160)

Outra representação da capacidade de somar um grande número de pessoas é a saída do bloco afro *Olodum*, banda regida por Neguinho do Samba por quatorze carnavais. Às sextas-feiras, dia do primeiro desfile do bloco, pelo menos cento e trinta percussionistas rompiam as ruas do Pelourinho tocando sincronicamente sob a orientação de Neguinho e mestres nomeados por ele, como Memeu¹⁵ e Andrea¹⁶.

15 Músico percussionista que foi aluno de Neguinho do Samba desde os 7 anos de idade e que é o atual regente da Banda principal. Foi Neguinho do Samba que o nomeou.

É preciso atentar também para a diversidade de tambores que compõe a banda de samba reggae. São pelo menos seis tipos diferentes de instrumentos, com suas afinações e funções sinfônicas dentro da banda. Portanto, não apenas a grande quantidade de pessoas executando o ritmo, mas também a variedade sonora agrega complexidade à regência.

Dedicado a ampliar a quantidade de integrantes no seu quilombo, cada ensaio envolvia a reunião de pelo menos vinte crianças e jovens que conviviam diariamente nessa rotina de reconhecimento do instrumento e desenvolvimento de sua musicalidade. Essa observação dos instrumentos que aparentemente seria o fim último daqueles encontros se tornou meios. O som era o veículo, o propósito da coesão, porém a presença de cada instrumento, de cada pessoa e seus sons compunham um bloco, um corpo coletivo de identificação, apropriação de território, encorajamento e mais tarde, poder.

A questão negro-quilombola, o ato de aquilombar-se, é preponderantemente a ação de juntar indivíduos em torno de uma expectativa sobre o confronto e principalmente, sobre o que vem depois do embate. De acordo com Leite (2000),

[...] o ato de aquilombar-se, ou seja, de organizar-se contra qualquer atitude ou sistema opressivo passa a ser, portanto, nos dias atuais, a chama reacesa para, na condição contemporânea, dar sentido, estimular, fortalecer a luta contra a discriminação e seus efeitos. (LEITE, 2000 p. 349)

As reuniões em torno do tambor favoreciam inclusive a oportunidade de se ver no corpo do outro. Apesar de conviverem numa mesma comunidade, aquela era uma nova prática, um novo uso de sua potencialidade, uma nova maneira de espelhamento de sua própria realidade. As semelhanças estavam realçadas não apenas na escolha do tambor, mas também no traço físico, na sua história de vida, memória, religião, fé e muito brevemente nos seus planos de futuro.

Durante os ensaios da banda, os percussionistas vivenciam vários rituais não apenas de aprendizado do instrumento, mas da nova pessoa que ele precisa aprender a ser. Ele recebe apelidos e funções, potencialidades são direcionadas e estimuladas dando espaço a um processo que podemos chamar de decalque, um novo desenho, uma segunda pele, um primeiro desenho de si mesmo ou ainda uma nova escrita-percepção

16 Primeira maestrina da história do samba-reggae, foi nomeada por Neguinho também como segunda maestrina. Continua sendo regente na banda de samba-reggae Olodum.

da pessoa humana que aprende a transitar para dentro e para fora de seu pequeno quilombo.

Está presente também nesse grupo a ideia de irmandade, de comunhão e proteção, de uma origem comum. Marcas semelhantes àquelas de sustentação percebida nos modelos de quilombos presentes na história do Brasil. De alguma maneira, esse imaginário quilombola permanece alimentado na comunidade do Maciel enquanto espaço de convivência e organização sociopolítica de indivíduos negros que passam a desenvolver uma nova maneira de fazer perceber sua existência, suas habilidades e suas vontades.

É justamente a aglomeração diária em torno do tambor que possibilita a potencialização desse fazer coletivo para percepção de outras lacunas comuns. Ser e perceber o outro de uma maneira nova, ouvir sua voz através do instrumento, da canção e dos discursos absorvidos em defesa de uma potência africana sustentada pelas instituições que elaboravam o esquema político dessas bandas.

Nesse cotidiano, valores como divisão do alimento, respeito, não apenas aos mais velhos, mas sim e também a quem chegou primeiro no grupo, horários de ensaios, guarda de instrumentos e acessórios, responsabilidades e liderança eram diariamente exercitados; naquele quilombo a produção e reconhecimento eram compartilhados.

Reunidos, integrados e munidos de tambores, esse coletivo de tambor – instrumento e corpo – manipulado por pessoas negras e suas trajetórias, amparados pela posse de um território simbólico, intimida e constrange iniciativas públicas de opressão e violência, conforme é possível compreender:

[...] Nessas comunidades, ao que tudo indica, homens e mulheres organizaram a produção de maneira eficiente e desenvolveram estruturas originais de parentesco e de poder, mas não se sabe muito sobre estes e outros aspectos da organização interna de Palmares. (REIS, 1996, p.16)

Toda essa convivência concede espaço para a reconstrução de laços familiares, outra nuance quilombola defendida por essa pesquisa. O desmembramento da família africana foi uma das consequências do processo de escravização. Desde o continente de origem até a senzala. Desde os quilombos até as comunidades contemporâneas, essa família vem se remodelando para suprir carências afetivas diretamente ligadas ao pertencimento.

A recriação desses laços se constrói na convivência diária (ensaios), na criação de metas comuns ao grupo, de problemas e solução compartilhados dentro do grupo. Gradativamente e possivelmente de forma inconsciente, uma segunda estrutura familiar se forma, e então se estabelece uma família afetiva apurada pela convivência, aproximada pelas práticas de colaboração e solidariedade. Se dentro da banda os instrumentos se complementam para produção da batida percussiva, fora dela uma teia, um tecido pessoal se constrói por meio de afinidades ou de conflitos comuns a toda convivência familiar.

Outra característica importante nessa relação familiar está na figura paterna que Neguinho do Samba fazia questão de estabelecer. O fato é que enquanto compartilhavam de uma mesma rotina podiam desfrutar do escudo de proteção representada por sua batuta de vime. A sensação do acolhimento gerado por essa postura assegura seu trânsito na comunidade e fora dela.

Toda ameaça ou sinal de perigo era reportada a Neguinho do Samba que acolhia e imediatamente usava seu prestígio para encontrar uma solução para cada caso. Especialmente dos ataques da polícia, dos constrangimentos públicos causados por essa instituição, da violência sofrida dentro dos coletivos, eram comum Neguinho do Samba recorrer a delegacias onde sempre existia um admirador do seu trabalho para defender seus músicos. Como um pai, ou mesmo um guia, Neguinho se valia dessas funções para orientar e proteger aqueles que por vezes chamava de seus filhos, essa era uma condição fundamental da regência naquele quilombo.

O respeito a uma hierarquia é outra maneira de perceber a similaridade com uma estrutura familiar. Um misto de obediência, confiança e por vezes receio outorgava a Neguinho do Samba, aos demais mestres e aos demais veteranos, uma voz de mando, comando, decisão. Eles eram consultados antes de qualquer decisão, tinham a última palavra e estavam, portanto, no topo dessa hierarquia. Notadamente, o lugar de comandando passou a compor o anseio de um importante percentual de alunos. A experiência desse tipo de poder despertou o interesse em garotos como ¹⁷Antonio Carlos, conhecido hoje como Mestre Pacote que aos nove anos declarou que a vontade dele era ter a obediência das outras crianças.

¹⁷ Pacote – Seu depoimento completo aparece no vídeo Cultine cujo endereço eletrônico compõe as principais referências da pesquisa.

De acordo com Décio Freitas (1982), em sua obra *Palmares, A Guerra dos Escravos*, os líderes de cada mocambo, de cada quilombo, expunham naturalmente qualidades para a liderança, tornando-se reis de suas pequenas cidades. Essa condição de liderança estava para além da guerra e também relacionada com a reprodução de fazeres diretamente ligados ao cuidado com a saúde, segurança e bem-estar de sua comunidade.

Neguinho do Samba reunia bastantes elementos desse tipo de liderança, valendo-se do poder simbólico que sua criatividade lhe proporcionava, ele atuava como um Zumbi atento às necessidades básicas do seu coletivo.

1.4. FRENTE DE BATALHA: LIDERANÇA, NEGOCIAÇÕES E LUTA POR PERMANÊNCIA

“General Negro dos Palmares, grande líder dos quilombolas, lutou e morreu pela defesa e pela liberdade dos seus irmãos negros”[...].
(Zumbi Rei, interpretada por Germano Meneghel)

Entre os séculos XVI e XVII lideravam os quilombos reis, rainhas e “pais”¹⁸ eleitos graças à sua aptidão natural de liderança e cuidado ou devido à continuação de uma tradição eletiva de uma realeza herdada ou conquistada desenvolvida no continente africano e aqui continuada. Zumbi foi rei do Quilombo de Palmares. “Quando Zumbi tornou-se chefe – os documentos da época chamam – o rei – da confederação de mocambos [...]” (LINDOSO, 2007, p. 25).

Nos espaços de trânsito e militância fortalecidos pelos discursos do recém-criado movimento negro, nos anos de 1970, os nomes de Zumbi dos Palmares, Gangazumba, Dandara, Aquotirene e outros heróis quilombolas, estavam presentes na produção literária (publicações, canções etc.), nos discursos e passeatas. A estratégia narrava que enquanto descendentes de verdadeiros heróis africanos a população precisava ter a

¹⁸Pais – Pai de Santo, liderança religiosa de força política. Liderança máxima masculina nos centros religiosos de matriz africana.

coragem para reivindicar melhorias de condição econômico-social a partir de mais investimento em educação, saúde e cultura para a população negra.

Esses discursos apresentavam narrativas de provocação, proclamando a condição de *guerreiro* para todo cidadão negro da comunidade. Integra um método de empoderamento do povo negro a fim de instigar uma postura de coragem, de rebeldia face os desmandos dos grupos políticos, das instituições marcadas pelo abuso de poder, do sistema de educação e saúde precários. Um contra discurso face à demagogia da ¹⁹democracia racial implantadas no país a partir dos anos 1930.

Além de lembrar e referenciar a existência de líderes negros nos quilombos, especialmente no quilombo de Palmares, os integrantes da banda afetados por esse discurso de empoderamento, passam eles mesmos a agir como descendentes quilombolas, como lideranças ²⁰ na própria comunidade. Neguinho do Samba seria o principal general desse novo levante quilombola, dessa conjuração rítmica na Bahia.

O legado musical, o saber percussivo aos poucos se desenha como o grande capital simbólico de uma comunidade que historicamente não acumula bens materiais. No Pelourinho, onde todo o cenário relembra a condição da escravidão, um novo Zumbi e seus guerreiros travavam lutas diárias pela permanência de seu novo sistema quilombola, a Banda de samba-reggae.

O termo *exército de tambores*, repetido por Neguinho do Samba e sua intensa capacidade de mobilizar alunos, além do seu próprio poder enquanto general desse exército, sinaliza características de um chamamento a realização de um pequeno levante para aquele quilombo urbano contemporâneo.

Outra forma de repúdio ao sistema escravista registrada em importantes capítulos da história brasileira do Brasil colonial foram as *Revoltas* ou *levantes*. Somente na Bahia foram mais de trinta revoltas entre os anos de 1814 e 1835. Em 1835, a cidade da Bahia presenciou talvez a mais importante dessas revoltas, o levante Malê²¹ protagonizado por escravos urbanos e exclusivamente africanos. Apesar de ter sido

¹⁹ O trecho faz referência ao livro *Casa Grande e Senzala* que teve sua primeira publicação em 1933 e é um marco na implantação do mito da democracia racial brasileira.

²⁰ É preciso destacar a pessoa de Pacote, mestre da Banda *Tambores e Cores*. Pacote é uma das fontes dos vídeos que acompanham o anexo dessa pesquisa. No vídeo ele com 9 anos de idade declara que quer a obediência das outras crianças. Hoje, Pacote continua sendo personalidade influente na comunidade do Pelourinho, ou no que sobrou dela.

²¹ Salvador, Bahia, 1835: o levante dos malês aconteceu na noite de 24 para 25 de janeiro, domingo de festa de Nossa Senhora da Guia, na igreja do Bonfim. Ainda segundo João José Reis, a Revolta envolveu seiscentos homens o que hoje equivaleria diante da diferença populacional a 24 mil pessoas.

abortada por delatores, a Revolta dos Malês representa uma larga capacidade de organização e senso político, planejado com arrojados de uma complexidade absolutamente elaborada e aprimorada para a época.

As revoltas, que muitas vezes originaram o surgimento do próprio quilombo, também possibilitaram cisões significativas não apenas no pensamento da classe negra mobilizada, mas, alterava o comportamento dos líderes da metrópole lusitana, que em reflexo ao extremo medo da ameaça de uma conspiração quilombola, chegou a perceber seu indício na reunião de apenas cinco negros escapados. “No século XVIII quilombo já era definido como o ajuntamento de cinco ou mais negros fugidos arranchados em sítio despovoado” (REIS, 1996, p.18).

As Revoltas eram conspirações construídas sob o rigor do segredo, mas sempre esbarravam na traição de delatores, muitas vezes negros que buscavam provar fidelidade a seus senhores adquirindo com isso algum privilégio.

É relevante destacar que as Revoltas não tinham uma meta recorrente e poderiam requerer desde o fim da escravidão até mesmo a reformulação de leis, negociando melhores condições de sobrevivência para a população negra da época.

Estreitando o comparativo Revolta-banda, várias foram as situações em que o samba-reggae integrou o que poderíamos chamar de revoltas atualizadas, estratégias contemporâneas dos movimentos da negritude. Ações que hoje se realizam com certa expressividade, mas, sempre sob a vigilância do Estado e da força policial. Revoltas agora ajustadas para formatos como greve, passeata, paralisação, enfim, mobilizações da população negra que ainda busca equidade entre negros e não negros. O samba-reggae é também utilizado como aliado para questões para além da raça, promovidas pelos mais diversos setores onde as minorias estão localizadas.

A presença do tambor vem sendo historicamente registrada em levantes populares pelo mundo inteiro. Em Salvador podemos citar desde o 2 de julho até as mobilizações mais pontuais e contemporâneas, a exemplo da passeata *Vem pra rua, o gigante acordou*²² que, não diferente das principais capitais brasileiras eclodiu em Salvador em 2013²³.

²²Em 2013 o *Vem pra Rua*, movimento da sociedade civil contra a corrupção, levou 250 mil pessoas a rua em todo o país.

²³O 2 de julho é considerado pelos baianos como a verdadeira Independência do Brasil. Nessa ocasião grupos de samba-reggae elencam performances oficiais no Pelourinho ou fazem coro e eco para reivindicações políticas também comuns nessa ocasião.

Nessa oportunidade também a marcação forte dos tambores dos Olodum esteve presente. Quando o samba-reggae se faz presente numa passeata que reclama a morte de um jovem negro, sua batida é fúnebre, insistente, desconcertante. A boca falante do tambor reverbera outras mensagens. Cada ação tem uma linguagem própria, uma cadência particular. Num coletivo de tambores, a força, o impacto sonoro de um grande cordão percussivo obriga a audição do outro, nesse caso de autoridades, empresários ou mesmo da polícia. Esses grupos representantes do poder estatal, diante dessa performance coletiva encenam audiência, sentam para dialogar, propõe permutas ou simplesmente se comprometem a viabilizar soluções.

Naturalmente a presença do tambor não garante a solução dos problemas geralmente seculares, herdados por essa negritude mobilizada. Na maioria das vezes essa audiência são estratégias, performances de um falso comprometimento. Definitivamente, a presença de um coletivo de tambores não garante solução dessas questões seculares, o que a presença do tambor engendra é a possibilidade do ser notado, de uma escuta mais imediata, do uso da imagem de uma pseudo negociação a favor da comunidade ou mais comumente a favor do próprio estado.

Esse tipo de negociação que parece não fazer “diferença alguma” é validada por Hall (2003) a partir de sua capacidade de deslocar uma ordem, de inverter a dinâmica do poder. As intervenções de rua, os reclames desenvolvidos no roteiro dos ensaios, no próprio carnaval; essas práticas apesar de “cuidadosamente reguladas e policiadas” têm se firmado a partir de uma “visibilidade cuidadosamente regulada e segregada”, mas, definitivamente estabelecida a partir do conjunto de conquistas atingidas por esse mecanismo de cooptação de poder.

Uma banda de samba-reggae tornou-se um mecanismo habilitado, uma ferramenta para comunicação de massas. No roteiro da performance o representante político frente o corpo de tambores por exemplo, precisa interpretar o papel da aliança, da vontade da cooperação perante o protesto.

Esses grupos se valem da notoriedade que já encontra repercussão internacional. As organizações ligadas ao poder público pautam essas instituições para eventos de ordem diplomática. Em muitas ocasiões a associação com essas instituições são provocadas por essas instituições que precisam comprovar apoio e investimento na cultura local. O Governo do Estado da Bahia, a Prefeitura Municipal de Salvador, a partir de suas secretarias, costumam firmar convênios com grupos que têm no samba-

reggae a linguagem principal. Essas parcerias, em sua grande maioria, visam espetáculos internacionais para representação da cultura afro-brasileira ou ações educativas em escolas públicas e comunidades.

Na guerra cotidiana por permanência, não foram poucas as negociações elencadas por Negoinho do Samba em sua trajetória como líder da banda reggae *Olodum* para garantir a continuidade dos ensaios. Durante entrevista a antropóloga Guerreiro (2010) ele relembra uma circunstância que o fez pensar em estratégias para essa frente de batalha:

[...] Quando eu cheguei no Olodum, em 1982, o bloco tinha muitos mestres: Valdir, Prego, Dedé, Carlinhos Realce, muita gente. Então comecei a perceber a necessidade dos meninos. Me preocupei em encontrar com eles todos os dias, então tinha ensaio todo dia. Mas o Olodum estava numa situação difícil, tinha apenas uns oito instrumentos. Uma das minhas atitudes foi conseguir ampliar o número de instrumentos. A casa onde hoje é a sede do Olodum estava em ruínas, então ofereci a madeira do telhado para o dono do Baitakão (lanchonete). Todo dia eu e os meninos lavávamos a madeira e primeiro trocávamos por café, leite, pão, açúcar. Depois eu disse a ele que durante duas semanas não íamos querer a cesta básica porque precisávamos conseguir alumínio para fabricar instrumentos. (GUERREIRO, 2010, p. 169)

Goli Guerreiro, é uma das principais pesquisadoras do que ela mesma chama de “cena afro-pop” que caracteriza musicalidade da Bahia a partir dos anos 1980. Em sua obra *A Trama dos Tambores* ela destaca a vanguarda do trabalho de Negoinho do Samba na remodelação das sonoridades sem desassociá-lo de sua liderança sóciopolítica. Essa postura de líder focado em garantir o bem-estar do seu grupo criando perspectivas de expansão desse trabalho se baseia na permuta com comerciantes alheios, indiferentes e até contrários a continuidade dos ensaios.

A banda precisa estar sempre pronta para a guerra, ela vai na frente, ela abre os caminhos, abre os ouvidos, bloqueia passagens. A guerra com o tambor, desta forma, envolve descendentes quilombolas ou pelo menos a crença nessa continuidade. O discurso é elaborado a fim de manter viva também a memória dos levantes, que em seus mais fortes incidentes – Revolta dos Malês e Revolta dos Alfaiates²⁴ – teve também o centro da cidade de Salvador e o Pelourinho como marco geográfico.

²⁴ A chamada Conspiração dos Alfaiates, em 1798 na Bahia, embora tendo à frente homens pardos livres e libertos, principalmente artesãos e soldados, contou com a participação de alguns escravos e incluiu em seu programa, de inspiração liberal-francesa, o fim da escravidão. Fonte: revistadehistoria.com.br

Negociar equidade para a população negra é uma condição quilombola, herdada pelos movimentos sociais e adaptada às novas realidades. A saga secular do quilombo de Palmares se sustenta graças a negociações, especialmente no âmbito econômico²⁵. De acordo com pesquisa de João José Reis:

Embora em lugares protegidos, os quilombolas na sua maioria viviam próximos a engenhos, fazendas, lavras, vilas e cidades, na fronteira da escravidão, mantendo uma rede de apoio e interesses que envolvia escravos, negros livres e mesmo brancos, de quem recebiam informações sobre movimentos de tropas e outros assuntos estratégicos. (REIS, 1996, p. 18)

Os quilombos estavam localizados numa estrutura social com a qual precisavam negociar. O quilombo urbano banda de samba-reggae também mantinha alianças inusitadas como estratégia de sobrevivência. Nequinho do Samba percebeu que o grupo não poderia desenvolver fechado nele mesmo. Apesar da ideologia erguida pelos blocos *afro* clamar por uma integridade cultural, agregando forte elemento estético para sustentar esse discurso, os grupos, seus mestres e líderes dos blocos afro estavam cada vez mais atentos a outros tipos de comportamento e produção de outros grupos étnicos, inclusive dos não negros.

Na luta por poder e ascendência dessa agora chamada de cultura afro-brasileira, aprende-se a usar um novo saber para reduzir a invisibilidade diante da sociedade opressora, mas, valendo-se dela ou melhor, negociando com ela, condições para emergência e sobrevivência.

A Banda de Samba Reggae é a lança e também o escudo, posto que sua performance precisava refazer o caminho de pertença dos seus agentes além de afetar as negociações de poder dentro e fora da comunidade. A dança sedutora de quem manipula o tambor não pode ser reduzida em suas possibilidades de informar. Logo, gestos como um braço erguido, além de coreografia pode sinalizar os rumos da história, pode indicar para onde apontar a lança, em que direção é necessário atacar “as contas do meu rosário são balas de artilharia²⁶”.

²⁵ Surge na segunda metade do século XVII. “O grande quilombo dos Palmares, na verdade uma federação de vários agrupamentos, chegou a contar com uma população de alguns milhares de almas”. Palmares sofre seu golpe final e 1695 com a morte de Zumbi pelo sanguinário Domingos Jorge Velho.

²⁶ Expressão da linguística popular trazida por Leda Martins em seu artigo *Performances do tempo espiralar*.

O que parece meio de entretenimento se transforma em ambiente de constante negociação e elaboração de identidade. Essa perspectiva tem feito da rua, do próprio carnaval, um território de representação dos jogos de posição.

Essa capacidade de representação posiciona a banda de samba-reggae como mecanismo de afirmação de uma identidade negro-quilombola, mas não deixa de posicionar essa mesma Banda como um produto de indústria cultural, quem tem na Banda Reggae Olodum um dos seus mais triunfantes modelos.

As características que aqui foram descritas podem sustentar o apelo inicial desta pesquisa. O tambor elemento condutor do ritmo que por sua vez é capaz de reconectar pessoas atuando diretamente em memórias ditas e silenciadas encontra no samba-reggae uma estratégia quilombola na contemporaneidade. Reparando um grande vácuo social, a partir do início dos anos de 1990 ele ganha força na redução dessas distâncias e alinhava um novo modelo de família que se apresenta política e socialmente eficiente.

Dos modelos de libertação da condição de escravizado, os quilombos e levantes se destacam por sua eficiência naquela conjuntura histórico-social. A rejeição a condição de escravizado como vimos, já estava explícita desde os portos africanos e os mecanismos de repressão eram os mais violentos na tentativa de conter os grupos revoltosos. Foi evidentemente a fuga para as matas fechadas e a formação de um coletivo que permitiu a criação de uma nova territorialidade e a recriação de novas pequenas Áfricas em solo brasileiro. Esse esquema quilombola passa a ser percebido como um comportamento pautado na coletividade da população negro descendente.

Enquanto herança desses modos de luta e libertação, o samba-reggae é/ mostra-se/ apresenta-se um dos modelos mais profícuos para acender uma historicidade apagada por séculos de escravização. Vimos aqui algumas características que o sustentam como uma intervenção quilombola a partir da reflexão de autores como Abdias do Nascimento (2003), Osmundo Pinho (2002), Beatriz Nascimento (1989) e Alex Ratts (2006).

Compreendendo essa nuance, é interessante adentrar na sua repercussão no cotidiano da comunidade para interferir na sua paisagem humana inserindo definitivamente na sua genealogia a excelência de sua musicalidade.

2. O RUFAR DA IDENTIDADE

“Aqui não tem batuqueiro, tem músico e daqui ele só sai se for pra fazer coisa melhor”. (Um dos discursos mais usados por Neguinho do Samba para identificar e defender seus alunos).

A construção da identidade em meio ao processo de aprender a tocar tambores de samba-reggae com o mestre Neguinho do Samba é o foco principal deste trabalho. Sua capacidade de convidar, reunir, reconectar e elaborar discursos propicia a realização de alguns deslocamentos significativos na “disposição de poder” (HALL, 2008, p.321). A prática coletiva de tocar tambores atrai a atenção de um número cada vez maior de pessoas que consomem seu ritmo a partir de suas necessidades particulares; seja ela de dançar, cantar, aprender a tocar ou mesmo admirar com preservada distância.

Nesse processo de formação de identidade, o músico também consegue, a partir das vivências possibilitadas pela prática de tocar dentro e fora da comunidade, identificar sua repercussão individual para além de sua beleza física. Gradativamente eles percebem o valor de sua força produtiva e aprendem a utilizar a influência que passam a adquirir nos seus grupos de convivência social, já que ser percussionista numa banda respeitada, providencia privilégios nessa comunidade.

A convivência com Neguinho do Samba sugere a atuação de sujeitos negros exercendo posição de comando, insufla falas de transição, de convite a um enfrentamento a partir de aspectos culturais ligados a defesa e exaltação de cultura negra. É a apropriação de comportamentos, musicalidades e história de uma tradição cultural negra, que corrobora na elaboração de discurso afirmativo eficiente, capaz de descentrar antigas narrativas.

Finalmente, a tradição de tocar tambor reserva a estes sujeitos uma presença que impacta na sua autoestima e lhe autoriza um lugar de fala. O tambor assegura um espaço de poder e, na banda, seus atores carregam essas novas experiências para seus cotidianos, elaborando sua identidade a partir da nova percepção que têm de si mesmos (HALL, 2003, p. 339).

Esses deslocamentos incluem transposição do lugar de batuqueiro para o lugar de músico que trabalha, que é belo e produtivo; ele não apaga da memória a imagem de comunidade marginalizada do Maciel Pelourinho mas interfere definitivamente para a nova imagem que vai assumir: celeiro de cultura e orgulho do povo da Bahia.

Evidentemente, o ritmo não atua sozinho, porém é ele que engendra, que autoriza, que prepara o terreno para outros discursos. É amparado e sustentado pelo ritmo contagiante do samba-reggae que agentes sociais podem finalmente ampliar o alcance de suas falas. O ritmo é a grande atração do espetáculo e enquanto personagem principal usa do seu prestígio para criar novas agendas, inspirar canções, alterar novamente a mecânica do carnaval e agregar suporte social e econômico para seus músicos, líderes e agentes.

Essa pesquisa apresenta detalhes desse processo inicialmente inconsciente, mas eficiente, de formação de identidade, que acontece para dentro do corpo da banda de samba-reggae. Inconsciente porque não é o propósito aglutinador da prática de tocar, o grupo inicialmente não tinha em sua pauta discussões sobre identidades. Mas, a repetição dessa prática tendo por base referenciais artísticas e políticas da história de resistência da população negra suscitava essa reprodução e conseqüente afirmação de uma negritude com a força bélica dos tambores. Essa eficiência também encontrava sustento no método de ensinar, reger e coordenar samba-reggae impresso por Neguinho do Samba, que envolvia a criação de ritos, apropriação de discursos e reprodução de performances sobre o ser negro, sobre sua história e sobre novas possibilidades de localização desse ser negro nas projeções de futuro.

Dessa maneira, a população do tambor, esse grupo de atores negros protagonistas do mais importante movimento musical da Bahia, nos últimos trinta anos, passam a repensar seu lugar e função social, enquanto descendentes de africanos que graças à música que produzem adquirem status social e desenvolvem sua autoestima. Stuart Hall (2006) destaca a complexidade das “dispersões das tradições africanas na diáspora” (2006, p.324). Ele chama atenção de que o “estilo”, a “música” e o “corpo” além de “meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade” têm sido vitais para sustentação dessa tradição cultural negra frente às estratégias e forças que tentam desqualificar seus fundamentos. Hall (2006) defende o lugar da música nessa conjuntura de sobrevivência, permitindo com isso considerar um lugar de relevância para o samba-reggae, considerando este um dos novos arranjos para o “descentramento de narrativas”.

O samba-reggae como um lugar de representação de narrativas tem sido capaz de fixar novos discursos para formação da identidade de jovens negros, descendentes de africanos, que vivem numa cidade majoritariamente negra, repleta de novos modos de escravidão. Enquanto esses novos modelos de escravizar, reprimir e impor inferioridade a esses agentes encontram novos modos de expressão, tem sido a música de Salvador uma firme estrutura desse contra discurso.

A eficiência desse processo se elabora a partir da interseção de três componentes: o momento histórico e político da luta pelos direitos da população negra, a comunidade do Maciel Pelourinho, com suas pessoas e instituições e, naturalmente, o artista Neguinho do Samba e seu processo criativo. Sua maneira de liderar envolve práticas que se destacam e se firmam como ritos na elaboração de um ritmo que espelha para o mundo traços peculiares de sua comunidade. Enquanto organiza seu samba-reggae, acaba por instituir uma ritualidade específica que se baseia em tradições da militância de africanos e afrodescendentes para o ganho dos espaços da rua com um novo repertório rítmico para antigos e novos tambores.

Todavia, faz-se necessário uma *decoupage* dessas práticas; um detalhamento mais minucioso para validação desses fazeres e suas repercussões na vida da comunidade e na vida do próprio Neguinho do Samba. É preciso seccionar essa tradição trazendo a tona suas particularidades, seus alcances no tocante a reprodução e construção de um conhecimento específico amplamente pautado nas expressões culturais e formas de resistência dos povos africanos na diáspora, em especial os novos modos de resistência quilombola, como vimos no capítulo anterior.

A imagem de um sujeito negro e sua estética negra com roupas coloridas e longas tranças em estilo *dreadlocks* frente a sua banda percussiva é uma imagem embaçada para a maioria das pessoas. Causar nitidez nessa observação é o que vai reposicionar o investimento intelectual do próprio Neguinho do Samba e incrementar a relevância do seu patrimônio criativo para o descentramento do poder no que tange à arte e às negociações sociopolíticas na cidade de Salvador, especialmente nas décadas de 1980 e 1990, mas com representação significativa até seu falecimento em 2009.

Esse é o contorno deste segundo capítulo; um olhar para dentro do corpo percussivo experimentando uma vivência para dentro da comunidade, para dentro do corpo rítmico e humano da banda. Tudo acontecendo dentro de uma paisagem histórica específica, na qual os discursos étnicos ganham força no Brasil e encontram na Bahia

território de extrema fertilidade graças aos movimentos secularmente iniciados na cidade.

O processo criativo do samba-reggae de Neguinho do Samba carrega nuances de pioneirismo. Não somente pelas mudanças sonoras provenientes de matéria prima adaptada ou do uso das ruas da comunidade como espaços de aprender e apreender; seu trabalho é importante nas modificações de pensamento, de discurso e de posicionamento de quem toca e de quem de alguma maneira consome essa sonoridade.

A trajetória profissional de Neguinho, desde a juventude compondo os elencos dos grandes grupos percussivos da cidade em seus tempos áureos como a escola de samba e o bloco de índio, e seu comportamento face o desafio de reger blocos como o Ilê Aiyê²⁷ e Olodum o credenciam a interpretar o papel de principal líder dos novos esquemas rítmicos da cidade²⁸.

2.1. O SAMBA-REGGAE COMO AFRO RIZOMA DO ATLÂNTICO NEGRO: A COMUNIDADE E SUA HISTÓRIA

“Ain't nobody gonna stop us here
It's unity at Pelourinho Square
We've got our friends and we're a family
Be a part of this unity
Come on, make we rock, rock, rock, samba reggae”
(Jimmy Cliff)

A expressão musical samba-reggae não encontra precedentes registrados em qualquer parte do mundo. É um processo que se elabora em território brasileiro, baiano, soteropolitano. Partindo da noção deleuziana de rizoma, o samba-reggae não seria uma expressão da essencialidade africana ou afro-brasileira, mas sim partícula de um todo desfragmentado face aos processos das colonizações.

O samba-reggae, considerando a teoria de Paul Gilroy (2001) seria uma célula do atlântico negro, decorrente dos trânsitos naturais dessa ampla rede africana. Nesse

²⁷ Ilê Aiyê – Mais antigo bloco afro da cidade de Salvador, fundado em 1974 por Apolônio e Antonio Carlos Vovô com a proposta de não aceitar brancos no seu corpo de associados.

²⁸ Olodum – Bloco Afro fundado em 1979 por Carlos Nascimento e Geral Miranda, mas sua estrutura sócio política foi fundamentada por seu atual presidente João Jorge Rodrigues.

caso, as expressões da cultura negra encontradas na diáspora têm semelhança com uma trança *dreadlock* – elemento da estética rastafári – tão entrecruzadas e há tanto tempo que já não é possível identificar o seu início e muito menos pesar a hierarquia dos seus fios.

Incorporando ao conceito deleuziano de rizoma aspectos das tradições africanas na diáspora, o pesquisador Henrique Freitas (2013) a partir de suas pesquisas sobre literatura negra agrega o valor “afro” inaugurando a ideia de *afro rizoma* para as expressões dessa tradição com todas as peculiaridades que carregam. Assim sendo, o samba-reggae se acomoda nesse conceito que contempla suas especificidades, e sua movimentação dentro de um contexto singular de permanência.

Como veremos no terceiro capítulo, as influências artístico-musicais no trabalho de Neguinho do Samba se percebem em tantas outras sonoridades negras ou não, que sustentá-la para o samba ou para o reggae, habitar nessa dualidade rítmica seria reduzi-lo anulando por consequência as influências de cada uma dessas matrizes.

Notadamente, o cenário, as influências sociopolíticas, o momento histórico, as instituições culturais, as pessoas e suas falas, a herança de tradições, tudo isso é que autoriza, permite e estimula o desenvolvimento criativo de Neguinho do Samba. Soma-se a isso uma espécie de angústia cultural já que os estigmas permaneciam localizando negativamente aquela população. Essa angústia buscava soluções e maneiras de rejeitar e repelir esse lugar inferiorizado. O samba-reggae é uma potência em elaboração para redução dessa angústia.

Neguinho do Samba, a partir de seus jeitos e maneiras de lidar com as pessoas através da arte percussiva, passa a protagonizar o surgimento de uma nova linguagem, de uma nova performance nas lutas afirmativas que apenas começaram no Pelourinho, mas que terminaram resvalando para dentro e para fora do tecido cultural da cidade.

Essa observação sobre a prática do fazer e ensinar o samba-reggae posiciona Neguinho do Samba como principal agente de investigação e criação para configuração de um ritmo musical capaz de significar existências, visibilizar sujeitos negros, incrementar a coreografia e a escrita para fomentar esses deslocamentos das relações de poder compunham a estrutura desses *afro rizomas*²⁹ na ³⁰Roma Negra Salvador.

²⁹ Afro-Rizomas/Afrorizomas – Termo cunhado por Henrique Freitas a partir de Deleuze. O autor insere o contexto étnico nas fissuras sociais cunhadas por Delleuze como Rizomas.

³⁰ Roma Negra – Mãe Aninha, Yalorixá fundadora do Terreiro Ylê Axé Opô Afonjá chamou Salvador de Roma Negra, numa comparação a força do catolicismo em Roma a força do Candomblé em Salvador.

Clarindo Silva, gestor do restaurante e espaço cultural Cantina da Lua, com sede no Pelourinho há trinta anos, viveu e liderou ações no Pelourinho muito antes do surgimento do samba-reggae. Sobre as mudanças mais marcantes no comportamento da comunidade ele observa:

O samba-reggae [...] Eu acho que foi o toque mais inovador... que tivemos por aqui. Quando eu falo isso eu me emociono porque eu acho que Neguinho do Samba e seus seguidores, quando rufam os tambores começam a mexer com os ancestrais e eles nos dão a condição forte de poder transformar essa área, esse lugar. (SILVA³¹, 2005)

Os moradores do Pelourinho sempre estiveram atentos a valores de sua ancestralidade. Houve quem dissesse, usando o máximo de perversidade, que aquele era um lugar abandonado justamente porque os espíritos de escravos ainda viviam por ali, logo, as influências negativas dessa herança jamais permitiriam tempos de paz e de alegria naquela comunidade.

Em meados da década de 1980, a comunidade do Maciel Pelourinho ainda existia como um cenário à parte da sociedade ideal cultivada pelos poderes políticos de então. Não apenas por sua degradação estrutural, com casarios históricos arruinados, monumentos depredados, dando ao Pelourinho o maior acervo arquitetônico barroco da América latina, cenário de abandono. Mas, similarmente, seu patrimônio humano que ali habitava precisava sustentar um sobre-esforço de tornar aquele lugar uma *comunidade imaginada*³².

Ao final do século XIX, com o desenvolvimento industrial da cidade, famílias branco-burguesas identificam novas regiões para habitar, negociar e conviver. Por quase um século, é a população pobre e negra que ocupa os casarios sem qualquer condição econômica para sustentar sua estrutura. Antes o negro escravo, agora o negro liberto, sem acesso a qualquer política de educação, se desdobra para manter erguidas as casas e dar vida àquele território.

Numa região sem estrutura sanitária, sem recursos financeiros para reformas, há que se considerar bastante natural que a violência e manejos de sobrevivência, como a prostituição, fosse um comportamento cada vez mais naturalizado. Moradores antigos, que ali nasceram aceitam essas características, porém, insistem em destacar que dezenas

³¹ Clarindo Silva é criador e mantenedor do projeto sócio cultural Cantina da Lua, um dos centros boêmios do Pelourinho com forte liderança nas questões da comunidade.

³² Por comunidade imaginada, remete ao uso do território simbólico para criação de laços afetivos;

de famílias que ali conviveram e se mantiveram por gerações, conseguiram criar seus filhos com dignidade “criei todos os meus filhos aqui e nenhum deu pra ladrão ou pra puta” (D. Margarida, mãe de sete filhos, ainda vive no Pelourinho). Apolinário³³ (2005), homem “nascido e criado” na comunidade, assim fala sobre o Pelourinho: “Eu me lembro que quando eu procurava emprego, não podia dizer que morava no Pelourinho senão era discriminado”³⁴.

Era preciso criar estruturas de convivência que, ora no núcleo da comunidade, ora nas frentes de batalhas com organizações sociais e políticas, estabelecessem regras, códigos, solidariedades como em toda comunidade negra ao redor da diáspora. A partir dessa negociação, a comunidade absorveu novos comportamentos, resgatou tradições como os festejos juninos, natal e outras celebrações que atenuavam a noção comunitária e reduzia o sentimento de exclusão tão explícito na cidade.

A grande quantidade de eventos era uma característica do Maciel Pelourinho. Algumas eram produzidas pelos próprios moradores, outras aconteciam nas dezenas de casas de show do Taboão³⁵, região localizada no Maciel de Baixo. Outros eventos eram mantidos por instituições que ali resistiam secularmente, a exemplo da Igreja Católica de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, que a pelo menos três séculos mantém a tradição do cortejo de Santa Bárbara a cada dia 4 de dezembro. Sobre a grande quantidade de eventos no Maciel Pelourinho, D. Isaltina³⁶ (2005), lembrava com orgulho de uma das lideranças femininas da comunidade: “Alaíde do Cambão sempre fazia festas por aqui, tinha até a lavagem do Gavetão todo ano, o Olodum mesmo principiou lá com ela”.

Essas celebrações, aliadas a movimentação da sociedade civil organizada ali localizada, a exemplo da secular Sociedade Protetora dos Desvalidos³⁷ e Liceu de Artes

³³ Albino Apolinário – líder comunitário, “nascido e criado” no Pelourinho há 58 anos, fundador do primeiro bar do reggae do Pelourinho e administrador da primeira praça de reggae do mundo, hoje desativada.

³⁴ Termo popular que designa alguém que nasceu e se tornou adulto num mesmo lugar, numa mesma comunidade.

³⁵ Taboão – Uma das vias principais do Complexo arquitetônico fora importante centro do comércio na cidade. Atualmente não mantém eventos culturais, porém ainda tem grande força no comércio de artesanato e sapataria.

³⁶ D. Isaltina, 80 anos, rezadeira e liderança comunitária que ainda vive no Pelourinho.

³⁷ Sociedade Protetora dos Desvalidos (SPD) – Fundada por um grupo de negros livres em 1827, a instituição cuidava de alforrias, bolsas de auxílios e outros direitos da população negra. A instituição continua ativa na comunidade do Maciel Pelourinho;

e Ofícios da Bahia³⁸, mas também de outras, como a Associação de Mães e Amigos do Maciel³⁹, a Cantina da Lua⁴⁰, reduto de boêmios e intelectuais de então, o Movimento em Defesa dos Favelados, MDF⁴¹, e agremiações carnavalescas como *Os Filhos de Ghandi*⁴² (1959) e *Olodum* (1979), interferiam na criação de uma atmosfera com compromissos políticos muito explícitos além de um engajo comunitário cada vez mais relacionado às questões raciais.

O Pelourinho, casa e palco fundador do samba-reggae, só teria esse nome exatamente por ser palco do açoitamento de negros no século XVI. Essas estruturas de resistência, como a Associação Protetora dos Desvalidos ou a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, testemunharam a crueldade do preconceito racial ao longo da história. Assistiram também o crescimento da cidade e a sublocação dos casarões históricos do Maciel para comerciantes e famílias negras. Essas instituições estavam agora também influenciadas pelos novos acontecimentos do engajo negro internacional protagonizado pelos Panteras Negras (1960)⁴³, e no Brasil por instituições como o Movimento Negro Unificado, MNU, em 1978.

Integrado a atmosfera de resistência negra, o Pelourinho se apresentou como um celeiro de possibilidades discursivas. Um espaço de embates políticos ao longo da história com iniciativas dedicadas a reduzir as injustiças sociais na qual a população negra ainda era a principal vítima. Stuart Hall (2006) destaca que as comunidades populares aprendem a dar visibilidade as suas tradições percebendo que o que causava fragilidade seria justamente o tônico macro, sua grande potência nessa pós-modernidade “expressão de uma vida social, subalterna específica que resiste a ser constantemente reformulada como baixa e periférica.” (HALL, 2006, p.341).

³⁸ Liceu de Artes e Ofícios da Bahia – Criado em 1827 com o objetivo de qualificar operários para o mercado de trabalho reduzindo o percentual de trabalho escravo;

³⁹ Associação de Mães e Amigos do Maciel - Associação de Moradores criada por Elvira Silva para requerer melhorias para as famílias moradoras do Maciel Pelourinho;

⁴⁰ Cantina da Lua – Bar e Restaurante fundado por Roberto Silva em 1945. Em 1971 o atual proprietário Clarindo Silva assume a gestão e propriedade, criando em 1982 o projeto cultural Cantina da Lua. A Cantina da Lua ainda é lugar de boemia com encontro de artistas, música ao vivo e encontro de artistas no Terreiro de Jesus, Pelourinho.

⁴¹ Movimento em Defesa dos Favelados (MDF) – Associação criada na década de 1970 para requerer do poder público a organização da infraestrutura para moradores de favelas, além de atuar progressivamente pelos direitos da população negra.

⁴² Afoxé Filhos de Gandhi – Maior Afoxé do carnaval de Salvador. A entidade foi criada em 1949 por um grupo de estivadores liderados por Vavá Madeira.

⁴³ *Black Panthers Party* – Partido negro americano protagonista do nacionalismo negro.

É esse histórico de engajamento que possibilita a comunidade perceber o samba-reggae como ferramenta sociopolítica. Sem essa envergadura, o cenário e seus atores não acolheriam a criatividade rítmica de Neguinho do Samba tampouco a endossariam para seus novos enfrentamentos; o samba-reggae estava percebido como a trilha das novas militâncias da cidade.

2.2. NEGUINHO DO SAMBA E A COMUNIDADE DES-HUMANIZADA

[...] Quando eu cheguei encontrei tudo enfeitado com bandeirolas coloridas, parecia que ia ter festa e então todo dia eu vinha vender ali. Então conheci as pessoas e comecei a gostar do Pelourinho. Eu me interessei mesmo foi pelas bandeirolas porque pra mim onde tinha bandeirola tinha festa. Então pra mim todo dia tinha festa. Eu me iludi pensei que ia ter festa todo dia, mas não tinha. Era um sistema do Pelourinho, sempre tinha bandeirola. (Neguinho do Samba, durante entrevista a autora, 2005)

Neguinho do Samba tinha por batismo a alcunha de Antonio Luiz Alves de Souza. Nasceu em 21 de junho de 1955 na Ladeira do Jacaré, região do Dique do Tororó, mas a família se estabeleceu na região de um tradicional bairro de Salvador, a San Martins. Filho de Nilza e Jacinto Alves de Souza, lavadeira de roupas e ferreiro, respectivamente, viveu a infância ao lado de mais onze irmãos numa rua chamada Tanque do Meio de onde saiu a contragosto da mãe no final dos anos de 1970 para se tornar morador definitivo do Maciel – Pelourinho.

Desde a infância era costume de Antonio usar da ferramenta de trabalho da mãe, a bacia de alumínio, para fazer ritmos. Uma história que ele conta na canção Barrela⁴⁴ que fez em homenagem a mãe. As ferramentas do pai veio usar mais tarde, quando começou ele mesmo a fazer seus primeiros instrumentos. Diante da pobreza da família, por absoluto instinto, começou a trabalhar muito cedo em padarias, açougues e principalmente vendendo na feira.

⁴⁴ Barrela – é o título da canção composta por Neguinho do Samba em homenagem a sua mãe, D. Nilza. Barrela localmente adaptado para significar trabalho árduo “bater barrela”.

Era durante essas aventuras, em busca de recursos para a família, que ele manteve seus primeiros contatos com escolas de samba, passando a fugir de casa para trabalhar e tocar sem o consentimento da mãe. É dessa maneira que ele aprende o caminho para o Pelourinho. Nas muitas conversas que tivemos ⁴⁵, confessou que além das Escolas de Samba, desde criança se sentia atraído por essa atmosfera de celebração que percebia naquele lugar. Uma imagem, em especial, foi fundamental para sua permanência.

[...] Quando eu cheguei encontrei tudo enfeitado com bandeirolas coloridas, parecia que ia ter festa e então todo dia eu vinha vender ali. Então conheci as pessoas e comecei a gostar do Pelourinho. Eu me interessei mesmo foi pelas bandeirolas porque pra mim onde tinha bandeirola tinha festa. Então pra mim todo dia tinha festa. Eu me iludi pensei que ia ter festa todo dia, mas não tinha. Era um sistema do Pelourinho, sempre tinha bandeirola (DO SAMBA, durante entrevista a autora, 2005)

Talvez esse fragmento justifique seu permanente envolvimento com festas. Bandeirolas e gambiarras compunham um sistema de embelezamento do que estava feio e degradado. Uma vez que não tinham estrutura para reerguer casarios em ruínas ou colorir fachadas, os moradores tratavam de dar as suas ruas um quê de alegria e celebração permanente. Parte dessa mesma lógica de embelezamento está presente na realização do samba-reggae com sua função para além da música.

O samba-reggae é um adorno para o corpo, um alento para almas que têm o sofrimento como uma marca ancestral. O samba-reggae vai inaugurar a condição de beleza para pessoas historicamente desfiguradas. As gambiarras de sua rítmica poderão contribuir para iluminar o cenário arquitetônico a muito tempo ignorado pelos órgãos competentes, e principalmente o samba-reggae vai potencializar as tentativas de se fazer gente, família e comunidade para as pessoas do Maciel Pelourinho.

[...] A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza, que é preenchida a partir do nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (HALL, 2001, p.39)

Quando decidiu morar no Pelourinho, Neguinho do Samba foi acolhido por pequenos comerciantes que, além da oportunidade de trabalhar em pintura, marcenaria, obras com reformas e bares, permitiram que sua imagem se vinculasse definitivamente

⁴⁵ Minha pesquisa sobre o trabalho de Neguinho do Samba começou em 2005 quando escrevi um livro-reportagem sobre o samba-reggae.

àquela comunidade. No Maciel, pelos mais diversos motivos, vivendo de forma itinerante, ocupando vários sobrados e ao caminhar pelas ruas tinha sempre algo para contar sobre o interior das casas que tinha vivido ou reformado. Neguinho do Samba trabalhou na reforma da sede do Banco do Brasil localizada no Cruzeiro de São Francisco e nas obras de Lina Bo Bardi de quem era admirador. Outra curiosidade de suas experimentações no Pelourinho foi sua atuação como segurança no filme *O Pagador de Promessas* em 1988. “Fui produtora daquela gravação e ele foi meu funcionário. Quando o vi regendo na televisão tive uma grande surpresa. Apesar do nosso começo ter sido conturbado, graças a insistência dele, criamos uma boa amizade” Regina Moura, produtora cultural.

A relação com a música sempre foi pulsante e, apesar dos muitos bicos, ele sempre estava músico de uma escola de samba, ou envolvido nas produções e realizações musicais da comunidade. Teria sido essa insistência em realizar ações percussivas que lhe providenciou o apelido de Neguinho do Samba, segundo é possível ler no trecho a seguir:

Eu inda garoto fui iniciado percussivamente por Neguinho do Samba no bloco Blá blá blá. Nós criamos no Pelourinho um samba junino chamado Samba-Reggae, um samba dissidente do Samba-Pelourinho. Sou dono do primeiro bar de reggae do Pelourinho e por isso pensei nesse nome querendo associar o reggae com o samba. Neguinho fazia parte, mas estávamos com dificuldades de instrumento, ninguém conseguia arrumar instrumentos até que Neguinho conseguiu e trouxe os instrumentos emprestados, eu aí falei pra ele: “– Poxa rapaz você é Neguinho do Samba mesmo!”. Antes, ele tinha vários apelidos, mas desse ele gostou e ficou Neguinho do Samba. Tempos depois, a levada que ele fazia se tornou samba-reggae. Acho que nada é por acaso quem sabe eu tenha sido instrumento utilizado por Deus, pra mim que acredito nos Orixás, pelos Orixás, ou por todos os santos que fez com eu pronunciasse essas duas marcas: *Neguinho do Samba* e *samba-reggae*. (APOLINÁRIO, entrevista a autora, 2005)

A declaração de Albino chama atenção para a movimentação cultural que acontecia na comunidade. Ele proprietário do primeiro bar do reggae do Pelourinho estava ao lado de Neguinho do Samba articulando a exibição de um samba junino, uma expressão cultural ainda muito comum na cidade de Salvador.

O Pelourinho tinha seus líderes e sua própria estrutura de poder, porém ainda muito distante do que viria a ser num futuro bem próximo. Foi a contribuição rítmica de Neguinho do Samba que mais tarde inaugurou na comunidade um novo modo de viver e sobreviver dentro do Maciel.

É entre casarios históricos, grupos políticos e religiosos, blocos de carnaval e, sobretudo, entre pessoas com realidades sociais e econômicas bastante semelhantes à sua, que Neguinho vai configurar o samba-reggae, legitimando sua condição de líder, regente e mestre de um sistema músico-social que vai, inclusive, difundir a imagem da comunidade para o resto do mundo.

Para ampliar seu domínio enquanto liderança comunitária, Neguinho do Samba, apropriando-se de sua popularidade e da expectativa de toda a comunidade diante daquela nova fase, estabeleceu acordos com comerciantes, visitou casas para conscientizar as famílias sobre suas intenções, especialmente com crianças e adolescentes, e, conversou com professores e diretores das escolas da redondeza, firmando, assim, uma rede na comunidade. Neguinho do Samba tinha enredo com o lugar e com as pessoas. Sabia onde morava cada jovem, conhecia seus pais, era aliado deles.

É importante repetir que a comunidade do Pelourinho, essa mesma que compunha o perfil de alunos e familiares diretamente ligados às ondas rítmicas do samba-reggae, era majoritariamente negra, pobre, excluída da imagem interessante da cidade, desprovida de cuidados e, constantemente, vitimada por várias formas de violência incluindo a violência policial, sendo hostilizada, indesejada, estigmatizada por viver e conviver no Maciel Pelourinho.

Em seu artigo, *Espaço Público e Construções de Discursos* (2012), Jocélia Santos grifa que com o desenvolvimento urbano da cidade, a população negra que ocupava as ruas e regiões abandonadas vivenciando circunstâncias miseráveis de sobrevivência:

As pessoas que residiam nesses espaços conviviam, por exemplo, com infiltração de água nos cômodos. A higiene do local mostrava-se muito precária, expondo os moradores a intenso mau cheiro. A insalubridade do cortiço e suas precárias condições de habitabilidade também puderam ser consideradas como agravantes de doenças já instaladas e à exposição a novas enfermidades. (SANTOS, 2012, p.191)

Viver nos lugares abandonados da cidade informava não somente a desumanidade do processo pós-abolicionista brasileiro, mas sustentava um novo modelo de escravização. A senzala, agora a céu aberto, continuava impondo trabalhos com pouca ou nenhuma remuneração e os conflitos de “ser negro” na comunidade do Maciel afetavam diretamente a autoestima de seus membros que não desejavam exercer a

corporeidade de um passado em escravidão, mas que tampouco conseguiam transitar sem esse distanciamento.

Juarez Duarte Bonfim (2010) consegue apresentar muito da imagem arquitetônica e “des” humana do Maciel Pelourinho durante a década de 1960. Ele narra passagens ilustrativas que apresentam “aversão da cidade por essa área degradada”. Linhas de ônibus são impedidas de circular na região do Terreiro de Jesus porque a população “decente” se sentia violentada por conviver com aquelas imagens. A vontade de extinguir o Pelourinho e sua gente da paisagem da cidade também se traduziu em episódio resgatado por Bonfim na mesma obra; a população aplaude incêndio ocorrido na Rua Inácio Accioly. Os aplausos eram para a função higienizadora do fogo, “uma missão purificadora” (2010, p.189); queimar aquelas casas seria a solução para destruir aquela população indesejada.

As maneiras de sustentar a desumanidade da pessoa negra impunham uma naturalização dos conflitos sociais que lhe foram impostos. As doenças, a violência, a subserviência, eram transmitidos como condição natural dessas pessoas. Incutir essa pertença nos espaços rasos e inoperantes da existência humana fora estratégia ainda latentes na sociedade contemporânea, um modelo mantido, por exemplo, nos programas de televisão sensacionalistas que posicionam a juventude negra como naturalmente violenta e por isso anulada. É necessário considerar a força dessas imagens para a construção de uma identidade. Em paralelo ao que diz Homi Bhabha:

[...] A presença negra atravessa a narrativa representativa do conceito de pessoa ocidental: seu passado amarrado a traiçoeiros estereótipos de primitivismo e degeneração não produzirá uma história de progresso civil, um espaço, o *Socius*; seu presente desmembrado e deslocado, não conterà a imagem de identidade que é questionada na dialética mente-corpo e resolvida na epistemologia da aparência e realidade. Os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológica seu próprio quadro de referência é transgredido, seu campo de visão perturbado. (BHABHA, 2013, p.80)

Essa sucessão de violências durante e pós-escravidão acaba por ficando um contorno, uma estética rejeitada pela população que busca formas de embranquecimento. As marcas e memórias do sujeito negro o desvincula da condição de pessoa humana, e marcas como localização (residência) compunham características dessa identificação também rejeitadas pela comunidade.

Não diferente dos jovens de outras comunidades, a afirmação do “ser negro” causava constrangimento. Declarar-se negro pressupunha sustentação de uma ancestralidade que deveria ser esquecida para invenção de um outro pertencimento. Omitir a condição étnica estava diretamente ligada às chances de conseguir emprego, relacionamentos além daquele território, e trânsito seguro em outras regiões da cidade.

No contraponto dessa circunstância, os movimentos sociais inspirados em seus heróis, como os líderes da Revolta dos Alfaiates, homens e mulheres negros investem discursos de afirmação que alcançam um contingente significativo de militantes, mas apesar da presença ativa de associações, instituições públicas e religiosas, é, sobretudo, a música que passa a conduzir a trajetória dos novos rumos daquela comunidade. A música elaborada por uma nova batida percussiva fora responsável por reunir um coletivo de pessoas negras para aproveitar um discurso sustentando por organizações. “Ela foi fundamental na produção de uma constelação de posições temáticas que era francamente devedora, para suas condições de possibilidade [...]”. (HALL, 2013, p. 173).

Assim, rapidamente, essas instituições passaram a se apropriar dos tambores para seus pequenos eventos, suas festas com gambiarras e bandeirolas, suas passeatas de rua clamando pela finalização da reforma no Centro Histórico iniciada em 1967. Dessa forma, não é um reforço externo, mas agentes locais que protagonizam a luta social em cartaz. As casas para as quais tambores e vozes reclamavam atenção eram suas próprias casas de residência e convivência diária e coletiva.

Existe aí um deslocamento fundamental, já que um importante traço do comportamento social que repercute diretamente na formação da identidade da pessoa negra na comunidade do Maciel Pelourinho, o lugar de fala e de ouvinte é negociado. Habitados a perseguir direitos e em raras oportunidades serem ouvidos, finalmente sua voz, ideias, pensamentos e insatisfações, ainda que com o suporte do tambor, da voz percussiva do tambor, ecoando pelas ruas do centro, desenha uma nova percepção dos papéis sociais. Essa transposição, esse deslocamento, engendra eficiência na redefinição dos antigos lugares de poder, bem como inaugura novas forças e jeitos de falar para uma dita minoria.

Romper as ruas a qualquer hora do dia ou da noite com a pressão reverberante dos tambores para reclamar da ausência de políticas de reparação ou tocar para fortalecer os festejos da comunidade encontrava no samba-reggae e na liderança de

Neguinho do Samba, com todas as características aqui descritas, uma maneira inovadora e inesperada de fazer protestar e fazer política.

Elencar esses processos, reserva aos seus agentes a experimentação do protagonismo desse lugar político. Esse é um novo sentido, uma vivência inédita para esses herdeiros do Maciel Pelourinho. Pessoas que fundamentalmente precisavam aprender a lidar com sua humanidade, que estavam aprendendo a conviver coletiva e produtivamente a partir de signos de uma africanidade funcionais na construção de suas identidades negras.

As respostas políticas estratégicas aos reclames aconteceram em tempos convenientes aos grupos dominantes, mas, o tempo de re-invenção da comunidade aconteciam a revelia dessas ordens. O tambor estabelecia uma solidariedade importante e esses vínculos podiam ser reproduzidos nas instancias da escola, da avenida, da família. Aquele processo acabava por interferir em várias instancias e convívios das pessoas quebrando paradigmas.

Quebrar uma ordem, uma rotina, para levantar (sentido do levantar) problemas e exigir soluções é condição comum à negritude, que vem construindo assim seu lugar político na história do país. O que muda, o que se altera, é o fato de um ritmo ser acessado com esse fim. É o seu uso para fazer ouvir essas insatisfações, ainda que as respostas sejam teatralizadas diante de uma multidão. Essa funcionalidade potencializa a ação da própria comunidade no seu lugar de ser e de conviver.

2.2.1 A RITUALIDADE: A FEITURA DA CABEÇA NA VOZ DOS TAMBORES

“Brava gente brasileira
Gente boa que se preza
Nessa terra tem palmeiras
Onde reina o samba-reggae”
(Daniela Mercury)

Conforme vimos no capítulo anterior, antes de se tornar Neguinho do Samba, Toinho – apelido que ganhou da família – regeu alguns grupos de percussão, inclusive o

Ilê Aiyê⁴⁶, de onde saiu para reger o Olodum⁴⁷ em 1982. Como mestre convidado, recebeu o que ele chamava de *carta-branca*⁴⁸ para trabalhar e decretou ensaios diários para os jovens aprendizes. O mestre recém-chegado exigia a apresentação de comprovante de matrícula “pra tocar só se tiver na escola”, avisava rigorosamente a todos que chegavam interessados em ingressar na banda. Outra particularidade de sua liderança estava relacionada à segurança da comunidade. Os alunos não podiam fazer uso de substâncias psicoativas, tampouco, permitir assassinatos em suas ruas. Por mais incrível que possa parecer, ele atribuía aos garotos a responsabilidade de fiscalizar a rotina de suas ruas e prédios tentando inibir a participação destes, nos incidentes de violência ainda muito comuns naquela região.

À medida que o novo mestre impunha seus novos métodos na regência do projeto, acontecia uma mudança para além da paisagem sonora da comunidade. Um clima de sedução se instaurava diante daquela nova rotina. Para estarem presente, os garotos se submetiam às novas normas visando preservar seus lugares como membros da banda. Era um novo tipo de disciplina que tinha na troca sua base de sustentação, para entender sobre o direito de tocar, os alunos precisavam cumprir uma série de deveres impostos pelo novo regente.

Os encontros diários realizavam mudanças bastante significativas pra funcionalidade do seu projeto musical, estreitava relação com a comunidade e seus moradores, e acelerava os resultados de sua musicalidade. Uma experiência cognitiva onde as maneiras de perceber o lugar e sua história, a escolha de matéria prima para fabricação de tambores e acessórios precisavam atuar de maneira colaborativa.

A relação que os alunos experimentavam a partir da repetição desses rituais, o funcionamento mecânico e lógico que aperfeiçoava aquela nova prática foi concisamente analisado por Osmundo Pinho (2012), quando trouxe à tona as

⁴⁶ Ilê Aiyê – Mais antigo bloco afro da cidade de Salvador, foi criado em 1974 por Apolônio e Antonio Carlos Vovô tendo como principal característica o acesso exclusivo para população negra. O Ilê Aiyê é considerado o grande precursor do movimento estético na cidade a partir de sua criação em 1974.

⁴⁷ O Bloco Afro Olodum foi criado em 1979 por Geraldo Miranda. A estrutura intelectual foi elaborada por João Jorge Rodrigues que ainda atua à frente do projeto. O Bloco tornou-se grupo cultural com vários produtos com sua marca, dentre eles o Bando de Teatro Olodum, a Banda Reggae Olodum e a Escola Criativa Olodum.

⁴⁸ Carta-Branca – Termo que faz referência ao termo em francês “*carte blanche*” que significa ter plenos poderes sobre alguma coisa.

considerações de Drewal⁴⁹, na sua reflexão sobre ritos que redimensionam o lugar das expressões artísticas negras:

O ritual, para essa autora, tem em si um caráter transformador, improvisacional e nesse sentido performático. Os agentes envolvidos ao realizarem o ritual o alteram, já que repetição é alteração, ou reinterpretação com adequação as contingências [...]. (DREWAL 1992, apud PINHO, 2012, p. 247)

A repetição providenciava uma fixação que no tocante a exploração do corpo impõe também o desenho de uma nova corporeidade. Ouvir e traduzir as rítmicas propostas por Neguinho também possibilitava interferências eficientes desses agentes no resultado criativo da obra ensaiada.

Além de diários, os ensaios não tinham hora exata para terminar. Já que estavam todos em casa e aquela era uma nova fase musical para o grupo, Neguinho insistia na repetição até a exaustão dos alunos. Essa repetição certamente fora responsável por um aprimoramento tão veloz da rítmica daquele crescente coletivo de tambores. A sensação do pertencimento e as novas descobertas tinham um peso muito maior do que o cansaço físico. A resistência transmitia ideia de força e o mestre estava identificando forças para o desenvolvimento do seu projeto musical, portanto, ninguém reclamava ou desistia.

A posse de um instrumento musical propicia a satisfação da posse de um artefato, o aprendiz enquanto manuseia seu tambor é dono de sua forma e dono do seu som. O manejo do tambor é um processo de substituição provisória. Naquele instante, o jovem ou mesmo a criança, se ocupa de cuidar do seu instrumento e descobrir que linguagens ele pode produzir. Lidar com o tambor representa também a apreensão de uma nova função para o corpo, a ampliação de sua gramática corporal.

Ter o tambor pressupõe a habilidade de produzir música. Observar os garotos e seus tambores passa a informar um novo tipo de conhecimento que gradativamente se naturaliza nas ruas do Pelourinho, como diz a música que vira jargão na cidade: “[...] todo menino do Pelô sabe tocar tambor”⁵⁰. O tambor é signo de minha identidade.

A rotina do encontro diário sob uma rígida disciplina que exigia cumprimento de horário e comparecimento (apesar de não se registrar evasão nesse processo de aprendizagem), também inaugurava um novo compromisso, um novo trajeto, um

⁴⁹ “The performance is a restoration of an earlier performance and, at the same time, a new actualization.” (DREWAL, 1992, p. 20)

⁵⁰ Menino do Pelô – Canção dos compositores Gerônimo Santana e Saul Barbosa.

caminho de chegar até à rua, à praça, ao lugar onde aconteceria o ensaio. Uma vez dentro do ensaio olhares atentos a cada direcionamento. Era um exercício da sua capacidade de ouvir, absorver ritmos e convenções; de reprodução e leitura de repertório, criação e, naturalmente, de assimilação de um discurso.

Uma vez oficializado membro do grupo, as disputas por permanência demandavam aprimoramento da prática musical. Essa praxe de evolução musical era exigência na seleção dos elencos para eventos com e sem remuneração. Sob a ótica de Neguinho do Samba, merecia mais oportunidades os integrantes mais dedicados, comprometidos não apenas com a música, mas inclusive, com os princípios que ele tentava inculcar sobre respeito à família e à comunidade.

Os métodos de seleção do elenco funcionavam como moeda de troca e raramente eram uma escolha consensual. O próprio Neguinho do Samba usava os eventos para punir “se você usou maconha não vai tocar meu tambor”, eram imposições radicais ativas para disciplina dentro da escola e família.

Neguinho reconhecia e privilegiava seus talentos excepcionais, chegando à transgredir suas próprias regras se identificasse musicalidades muito aprimoradas. Ao observar seus alunos recém-chegados, ele identificava equívocos na escolha do instrumento e transferia para um outro instrumento tomando por base sua vocação ou mesmo sua estrutura física. Em muitas ocasiões o candidato a percussionista era direcionado para o canto, foi assim que ele revelou talentos como ⁵¹Jaciara Viana e Lucas de Fiori⁵².

A performance de exibição do grupo, deixava clara a existência de um padrão hierárquico entre o mestre e seus músicos. Essa hierarquia, inicialmente, podia ser notada na estrutura enfileirada, costume herdado das escolas de samba assim como o título de mestre no sentido daquele que mais sabe, que conduz e que orienta.

Observar a banda deixava claro que naquele navio existia um comandante, esse comandante era negro e vinha na frente do exército. A voz de comando negra e uma obediência franciscana a essa voz ensaiava outro tipo de deslocamento. Acostumados a relacionar o corpo negro à condição de subordinação – já que a autoridade e o mando

⁵¹ Segunda cantora da Banda Didá, Jaciara era percussionista até que ao fazer um favor para Neguinho do Samba falando ao microfone foi imediatamente nomeada cantora sem nunca ter cantado antes. A voz de Jaciara pode ser admirada em algumas faixas do CD da Banda Didá, A Mulher gera o Mundo (1998).

⁵² Lucas de Fiori: Aluno de Neguinho do Samba na banda Mirim Olodum e atual cantor da banda Soul Tambor.

sempre estiveram atrelados ao gestual em corpo branco – , essa nova imagem experimentava e, paulatinamente, autorizava outra possibilidade de movimentação desse corpo negro, com gestual de ordem, de comando, um gestual de poder.

Os olhos estavam fixos nesse líder negro, o posicionamento dos tambores na rua acontecia de forma intercalada, nenhum corpo poderia estar coberto, todos tinham que ser vistos pelo mestre; o mestre precisava estar ao alcance de todos os olhos. O grupo ao tocar, convocava uma plateia diária que mesmo não integrando o elenco rítmico consumia aquela sonoridade e aquela hierarquia. Eram novas maneiras de ser e conviver impressas sobre peles que precisavam desconfigurar suas funcionalidades. O corpo absorvia aquelas informações refazendo seu sentido naquele espaço geográfico.

Lêda Martins (2002) em sua vasta investigação sobre o corpo e performance negra levanta a hipótese desse corpo negro ser o local fundamental da performance ritual “local de inscrição que se grafa no gesto”. Portanto, o olhar, a posição do instrumento, o movimento de repetir os ritmos, os gestos, a coreografia, compunham um mecanismo de escrita, de uma grafia sobre as peles e convívios daquele grupo.

Um dos rituais mais importantes da coreografia do samba-reggae foi batizado por Neguinho do Samba de “Roda”. Alguns ensaios tinham roda outros não. Roda era literalmente o ato de abrir um círculo tal e qual uma ciranda. A roda está presente em grande parte das tradições de matriz africana tendo sua principal referência nas tradições religiosas do candomblé. Esse ritual fora incorporado a prática do samba-reggae e nessa oportunidade cada integrante deveria chegar ao centro para usar o espaço conforme desejasse. Notadamente, aquele é um momento de grande desafio, e até rejeição por parte dos menos corajosos. Estar no centro da roda equivalia a tornar-se por alguns minutos o centro das atenções. Era uma experimentação para libertação desse corpo que ainda rejeitava a centralidade. Dentro da roda acontecia a percepção de sua sensualidade pela incorporação dos movimentos de dança, o exercício da improvisação com solos de tambores e uma sobreposição da imagem que tinham de si mesmos.

Além da cena musical, Neguinho do Samba se dedicava ao preparo de sucessores. Ele buscava identificar habilidades de liderança e uma veia musical mais amadurecida para dar continuidade ao seu projeto. Nessas escolhas, Neguinho do Samba também considerava a capacidade de organização e de expressar perante o grupo, para ele o uso da palavra para além do ritmo era uma característica fundamental na liderança.

Dedicado a eleger novos garotos (no primeiro momento não tinham meninas na banda) para segundo e terceiro mestre da bateria, com uma explícita preocupação sobre a continuidade, ele frequentemente experimentava indicar garotos para substituí-lo durante suas viagens. Numa entrevista concedida à TVE, o Mestre ⁵³Memeu, atual primeiro regente da banda Olodum, contou que ao retornar de uma viagem Neguinho do Samba procurou investigar como foi sua atuação enquanto regente, surgiu assim sua primeira oportunidade de liderança “Neguinho costumava dizer que eu era um diamante bruto... Foi ele que me deu a oportunidade de ser um comandante”. Muito interessante na entrevista do Mestre Memeu é sua declaração sobre Neguinho do Samba tê-lo deixado como um mestre interino, o que reforça a potência da condição de mestre, ser mestre é ser governo, quem rege acaba pois, liderando como um rei.

Para muitos jovens aquela foi a primeira oportunidade de liderar, o primeiro reconhecimento de sua potencialidade. Para Neguinho do Samba a capacidade de liderar deveria estar relacionada a capacidade de cuidar. Vincular música a circunstância social do músico é atributo que exigia um respaldo perante o grupo que aqueles jovens ainda não tinham experimentado. O samba-reggae, a partir desse tipo de postura, se alicerçava para além de um modismo, de uma febre passageira. O caminho de liderança, o sonho de ser um mestre exigia dedicação, respeito, conduta e disciplina quase religiosa.

Com carta branca para comandar a ainda iniciante banda Olodum (1979), que por falta de apoio não conseguiu desfilar no carnaval de 1983, Neguinho do Samba estabeleceu uma rotina de encontros diários, escolhendo a rua como palco fundamental desse aprendizado. O uso da rua através de suas feiras e praças é uma tradição no cenário popular da cidade, especialmente naqueles onde a população negra é majoritária. Muniz Sodré (1998) colabora na reflexão da tradição do uso da rua para expressão musical ao redor da diáspora.

[...] Por que uma praça? Bem, as esquinas, as praças constituem interseções, suportes relacionais, que concorrem para a singularização do território e de suas forças. Na praça, lugar de encontro e comunicação entre indivíduos diferentes, torna-se visível uma das dimensões do território, que é a flexibilidade de suas marcas (em oposição ao rígido sistema diferencial de posições característico do espaço europeu) graças à qual se dá a territorialização, isto é, a particularização da possibilidade de localização de um corpo [...] Às

⁵³ Bartolomeu Nunes – Ingressou no Olodum na infância, para o projeto Rufar dos Tambores que precedeu a Escola Criativa Olodum. Nomeado por Neguinho do Samba, tem atuado como seu principal regente desde a saída de Neguinho do Olodum em 1996.

vezes todo um bairro pode assumir características de Praça. (SODRÉ, 1998, p. 17)

A rua é lugar de cruzamentos, de interseções, de encontros, foi a grande sala de aula, o grande território a ser ocupado. Tocar na rua resolvia dentre outras questões como falta de estrutura, volume, plateia e avaliação do processo de aprendizagem. Tocar na rua foi fundamental, pois preenchia a paisagem com novas imagens protagonizadas pelos agentes da comunidade. O Pelourinho tinha agora seu espaço geográfico e humano em elaboração de novos usos e conjunturas.

Todo o processo do samba-reggae foi desenvolvido na rua. Aprender a montar e desmontar tambores, compreender sobre técnicas de afinação, reforma, pintura dos bojos, “aqui é a grande escola” justificou em várias entrevistas. Aquele treinamento seria importante para preparar o corpo, aumentar a resistência física e também para ampliar os modos de comunicação em apresentações para grandes multidões, como destas de largo e o carnaval.

Não existia uma preparação anterior para enfrentar a rua, ali era o palco de iniciantes e veteranos, o método de Neguinho implicava tratamento igual para percussionistas em diferentes níveis de aprendizagem. Ele acreditava que o não saber era fundamental para sua criatividade, como se pudesse se reinventar a partir de cada novo aluno que chegava.

2.2.2 NOVAS LEITURAS PARA OS TAMBORES

[...] Toquei com Neguinho nos *Lordes, Corujas, Internacionais*. Valdir Lascada nos apresentou a ele como novo diretor de bateria do Olodum. Na época a gente nem confiava nele porque tocar com duas baquetas era ser chamado de suga sangue. A gente não confiava, mas deu certo o primeiro ano e continuamos com ele. (LAZINHO, depoimento a autora, 2005)

A tradição percussiva da cidade já era uma condição legítima, poeticamente ilustrada através das Escolas de Sambas e Blocos de Índios que nos anos de 1950 e 1960 tiveram grande sucesso nas festas populares e sobremaneira no carnaval da cidade. A criação do samba-reggae apesar de supor uma continuidade dessa tradição propunha

de fato uma mudança na maneira de tocar, no formato e material de seus instrumentos, em suas baquetas, regência e principalmente em suas performances corpóreas e discursivas.

Para além de um renascimento da percussão de rua, surgia um organismo musical híbrido e desejoso de interlocuções com outras sonoridades. A postura do músico central que abandona o apito para usar as palavras enquanto elabora sua regência, e ainda a absorção de diferentes batutas aproximando esse líder da estética de regente de uma orquestra são mudanças importantes na figura do mestre que, em muitas oportunidades, exige ser chamado de maestro.

Algumas testemunhas contam que a liderança musical de Neguinho do Samba havia sido rejeitada dentro do bloco afro Ilê Aiyê. De comportamento inquieto e explosivo, cada ensaio reservava novidades nem sempre compreendidas, especialmente diante de um músico experiente, repleto de convicções geralmente absorvidas nas escolas de samba e blocos de índio.

Uma das propostas mais ousadas e, portanto, bastante rejeitada por parte dos músicos mais experientes foi a inclusão de uma segunda baqueta para o manuseio do repique até então executado com mão e uma baqueta. “Tocar com duas baquetas era coisa de suga-sangue”⁵⁴, lembra Lazineho, durante entrevista no Pelourinho. O uso de duas baquetas para o repique foi apenas uma das mudanças mecânicas implantadas por Neguinho e que altera diretamente a produção do som. A baqueta citada por Lazineho é a mesma utilizada em caixas de guerra, feita de madeira e usada para tocar bateria. É Neguinho do Samba que vai introduzir o vime – taliscas de bambu – para o manuseio do repique, instrumento da linha de frente da banda.

O Mestre contara que ainda menino costumava dar caídas na rampa do Mercado Modelo e que, numa tarde qualquer, prendeu as varetas no elástico da bermuda. Nadou como de costume e à noite, no ensaio da escola de samba, decidiu usar suas novas varetas para tocar. Enquanto tocava percebeu que em contato com a água as varetas ficaram mais resistentes, ganhando certa elasticidade e peso. Seu mestre ficou impressionado e todos os seus companheiros de instrumento também. “Toinho” então tratou de comercializar as varetas. Uma baqueta mais pesada ou de menor densidade vai alterar significativamente a repercussão na pele do instrumento, pensou, e então o que

⁵⁴ Termo do vocabulário informal, gíria que designa explorar outra pessoa.

parecia mero detalhe vai se incorporando ao conjunto de ferramentas que ressignificam e transformam do som. A notícia se espalha e gradativamente o vime se torna a baqueta oficial do repique em grande parte das bandas de samba-reggae.

A antropóloga Goli Guerreiro (2011), em sua obra *A Trama dos tambores*, traz importante consideração do músico e pesquisador Bira Reis:

[...] O vime é uma invenção de Neguinho do Samba, mas tocar com duas varinhas vem do candomblé. Antes, aqui na Bahia o repique era tocado com uma mão e uma varinha [como no Rio], mas já tinha um jeito mais diferente de fazer som, parecia escola de samba, mas era uma coisa mais cadenciada, mais ritmada, com uns solos que pareciam jazz. (GUERREIRO, 2011, p. 58)

O uso de duas baquetas facilitou a intervenção do repique como instrumento de solo. Esse pensamento similar ao jazz, já notado por Bira Reis, nas escolas de samba se mantém na regência de Neguinho do Samba que em suas criações cíclicas ordena sucessivas interferências de seus músicos, mantendo uma cama, uma básica base? rítmica acomodando as acentuações de cada solista.

Outra mudança providenciada por Neguinho do Samba está para a altura dos bojos dos surdos. Nos primeiros tambores que fez para o Ilê Aiyê junto com seu pai, sugeriu a altura de cinquenta centímetros. Até então, os surdos das escolas de samba eram construídos com sessenta ou até setenta centímetros e sempre em madeira. As peles de animais foram gradativamente abandonadas e substituídas por material de polietileno ou poliéster.

O talabarte, popularizado em Salvador com o nome de talabá, acessório já comum para sustentação dos surdos e também usado na área de construção civil, também sofreu releitura. Agora era feito em uma única tira de algodão, com modificações na costura diretamente sugerida por Neguinho do Samba. Em uma loja especializada em vender peças de montaria, Neguinho do Samba encontrara gancho e argolas para sua adaptação.

Neguinho ensinou muitos garotos a fazer baquetas de surdo. Mais leves que as das escolas de samba, eram confeccionadas artesanalmente com cabos de vassoura, cola, cordão e espuma de um centímetro. Neguinho insistia que a extração do som estava ligada ao tamanho, contração da espuma e tipo de tecido usado na última camada. Textura e diâmetro tinham que estar de acordo com o tipo de surdo e sua afinação. Até então, essa não era uma preocupação relevante. As baquetas de surdo

eram pesadas e trazidas de outros estados, agora com essa produção local, a banda ganha independência e autonomia na produção dos seus acessórios.

Enquanto luthier, fazia questão de dobrar ele mesmo as placas de alumínio para construção dos instrumentos. Nessa etnomatemática⁵⁵, os músicos deveriam saber das metragens de alumínio e seu rendimento, dos diâmetros de cada aro, tamanho dos varões e saber escolher qual o tipo ideal de chave de boca, porcas e arruelas para montagem dos surdos⁵⁶.

Esse tipo de treinamento era muito valorizado pelo mestre, existia ali um prazer muito pessoal no manuseio do ferro (nessa época Neguinho do Samba se identificava como filho de Ogum) misturado à distribuição de um tipo de conhecimento necessário especialmente para os líderes do grupo. O percussionista de samba-reggae precisa saber identificar se seu instrumento está desafinado, precisa conhecer suas ferragens, as técnicas de manutenção e posicionamento, pois nenhum jovem se torna segundo ou terceiro mestre sem ter ouvidos e mãos treinadas para equalizar seus instrumentos nas timbragens originais do samba-reggae.

Cada instrumento tem sua própria voz, as marcações de fundo, e os surdos de vinte e quatro polegadas, por exemplo, ocupam a última linha da banda e, apesar do mesmo tamanho, recebem afinações diferentes. Essa diferença é chamada pelos percussionistas de pergunta e resposta. A pergunta é grave e seca, já a resposta carrega sempre peso e permanência maior.

Esse conjunto de minúcias no universo do samba-reggae, essas pequenas e constantes mudanças, é que vêm alterando a rítmica da cidade num sentido bastante sistêmico. Aprender a tocar implica em reconhecer-se como agente negro que pode e deve apropriar-se de sua cultura. É sua cultura agora identificada e reconhecida que lhe propicia melhores condições de sobrevivência.

O samba-reggae, patrimônio da cultura negra na diáspora, como todo advento cultural é um sistema em constante alteração e mutação que sempre se vale de uma justificativa histórica ligada a tradições africanas para impulsionar suas ações na contemporaneidade. Esse organismo se aperfeiçoa a cada batida e cada nova performance pode incrementar aspectos de sua estética ou métrica.

⁵⁵ Etnomatemática: Ramo da matemática que precisa considerar as experiências culturais de um determinado grupo.

⁵⁶ Surdos: Nome original dos tambores usados no samba-reggae.

Essas várias mudanças propostas por Neguinho do Samba foram rejeitadas em princípio, mas, sua insistência para a comprovação de sua eficiência acabou por localizar sua liderança no lugar de alta confiabilidade. Em suma, eram essas pequenas modificações que aprimoravam o corpo rítmico que gradativamente formavam mais plateia a cada ensaio. Essa repercussão positiva fixava na imagem de Neguinho do Samba a capacidade de inovação e recriação. Foi esse vínculo de confiança familiar que interferia na vida dos alunos dentro e fora do corpo da banda, bem como colaborava para abolir do corpo desses sujeitos, herdeiros da historicidade do Pelourinho, a condição de inferioridade para manutenção de uma naturalizada subalternidade.

2.3. A GENEALOGIA DOS TAMBORES: SABERES E SONS EM ROTAS DE COMBATE AO EPISTEMICÍDIO

Os discursos que circulam dentro do grupo e os discursos que penetram no grupo por meio das experiências particulares de seus atores e ainda os discursos cooptados pelas instituições que respondem pelo grupo, de acordo com as pesquisas de Pinho (2006), conferem a essa prática, como já mencionado, um *know how* de quilombo urbano ressignificando o grupo em questão: [...] “o quilombo passa a representar um modelo alternativo de organização da sociedade que desafiou os poderes coloniais e reinventou um mundo africano [...]” (PINHO, 2006).

Considerando que, segundo Hall (2001), é por meio da representação que as identidades são forjadas, em meio a discursos que possibilitam a implantação de tradições inventadas já cunhadas por Hobsbawn e Ranger (1984), é fácil compreender que todo o ritual que envolve o deslocamento de corpos negros em torno do tambor e mais, de sua inserção como traço cultural marcante da cidade, fomenta a elaboração de uma identidade que contrapõe os estigmas históricos direcionados a esse mesmo corpo negro marginalizado.

Esse contra discurso não se instituiu a partir do estado ou de qualquer organização fora da comunidade e do movimento, ela é transmitida pelos agentes culturais desse pequeno grupo social. Não difere, portanto, de outros episódios desse protagonismo negro coletivo que sempre reagiu às violências decorrentes do processo de escravização.

A exemplo dos quilombos e revoltas, também a arte, em especial a música, sempre se apresentou como estratégia para o descentramento do poder. Essa inspiração em movimentos de tamanha força política impunha uma disciplina quase militar dentro do corpo de tambores. Tocar exigia uma atenção constante, olhos atentos ao mestre que, especificamente nesse caso, tinha por método a visão sistêmica para aquela prática musical. Para Neguinho do Samba, era impossível dissociar músico e pessoa além da música. Para tanto, ele interferiria na rotina dos seus alunos dentro de seus outros lugares de convivência, sua casa e escola, por exemplo.

Cercado do apoio das escolas, instituições, das mães dos jovens envolvidos, e do próprio Olodum, a banda passa a funcionar como moeda de troca, e dessa forma Neguinho estabelece normas e códigos de conduta que uma vez não cumpridos poderiam significar o afastamento provisório ou permanente do corpo da banda.

Dando continuidade a essa proposta e atento ainda às demandas da infância e juventude no Pelourinho e redondezas, Neguinho cria em 1983 a Banda Mirim Olodum⁵⁷ que daria origem a Escola Criativa Olodum⁵⁸, ao lado de ⁵⁹Dora Lopes e ⁶⁰Kátia de Melo, então diretoras do bloco.

Atento a uma disparidade etária e com o suporte pedagógico da escola criativa, Neguinho também funda uma banda juvenil que funciona como uma espécie de estágio para a Banda adulta. É nesse grupo adulto que se encontram as maiores possibilidades de trabalho remunerado. A estimativa de jovens diretamente afetados por essa experiência com o samba-reggae beira cinco mil aprendizes diretamente treinados por ele nos seus quatorze anos como diretor musical do bloco Olodum.

No final dos anos 1980 já era possível assistir o desfile de um coletivo de tambores composto por uma centena de homens e raríssimas mulheres. Quando

⁵⁷ Grupo oriundo do projeto Rufar dos Tambores implantado pelo Bloco Olodum em 1983 para atender crianças e adolescentes da comunidade do Maciel Pelourinho.

⁵⁸ Instituição mantida pelo Grupo Cultural Olodum para formação de crianças e adolescentes em diversas áreas do conhecimento.

⁵⁹ Uma das fundadoras da Escola Criativa Olodum, ativista criou também o FEMADUM (Festival de Música e Ates do Olodum).

⁶⁰ Ativista negra, militante do movimento feminista.

Neguinho do Samba elegeu Andrea para segunda maestrina da banda precisou desprender atenção redobrada face ao machismo natural nesses espaços de maioria masculina. Mas, a cada carnaval essa centena de músicos rompia as ruas do Pelourinho, devidamente paramentados para o espetáculo que ficou conhecido como saída do Olodum. Aquele era um instante sonhado por cada músico, aguardado pela comunidade e visitado como atração turística por pessoas do mundo inteiro.

O ritual de preparação da Banda para desfilar no carnaval exigia uso dos conhecimentos absorvidos durante o ano inteiro durante ensaios e treinamentos de rua. Além da condição individual de cada músico, Neguinho se preocupava com a afinação de cada tambor, mas ele já não fazia isso sozinho, tinha treinado uma quantidade de jovens que cuidavam de toda a produção desse desfile tão sagrado para a comunidade e para seus músicos.

Homens negros, pobres, expostos aos abusos da polícia, quase que diariamente revistados nos transportes públicos, não suspeitos, mas culpados pelas marcas físicas que carregavam, feridos diariamente em sua dignidade, subjugados. Reduzidos à condição de inferioridade que ainda a cor da pele lhe condenava, dentro da banda são ressignificados em seu papel social. Agora eles se tratam, se percebem como músicos, se veem, se aproximam de outras referências negras cantadas nas letras das canções do bloco e são finalmente enxergados por uma sociedade que os invisibilizava.

Se fora da Banda estão expostos à violência do carnaval, dentro da banda são artistas, estrelas de um espetáculo de inteligência e criatividade negra que atrai centenas de pessoas a cada apresentação. Suas coreografias já não se dedicam a rebater *coronhadas*, e simbolizam uma masculinidade exaltada pelo homem que vence, seduz e comanda, que é guerreiro por excelência, é um Zumbi contemporâneo dessa pós-modernidade.

Todavia, a violência permanentemente sofrida por esses músicos e por seus ancestrais estão ditos em suas performances corpo-musicais. O empenho de Neguinho do Samba para impor uma disciplina, a expressão quase cansativa e diária de sua criatividade, a imponência de sua postura, davam conta de um determinado tipo de revolta, uma necessidade de aprimoramento, um ganho de tempo, uma pressa para comprovar a capacidade do seu grupo. Conforme percebido por Paul Gilroy:

[...] A expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas. Embora mais usualmente cultivada pela análise dos esportes, do atletismo e da

dança, deveria contribuir diretamente para o entendimento das tradições de performance que continuam a caracterizar a produção e a recepção da música da diáspora. Essa orientação para a dinâmica específica da performance possui um significado mais amplo na análise das formas culturais negras do que até agora se supôs. Sua força é evidente quando comparada com abordagens da cultura negra que tem sido baseada exclusivamente na textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual dos ingredientes pré e anti-discursivos da meta comunicação negra. (GILROY, 2001, p. 162)

Toda a tensão dentro de um espaço de liberdade vigiado que é a banda de samba-reggae vivia instantes de reinvenção diárias como que numa pesquisa continua e focada para provar sua singularidade. Assim, paulatinamente, Neguinho do Samba realizava mudanças na forma de tocar, reger e criar, e a comunidade inserida no processo criativo enquanto produtora desse conhecimento; vivencia a ascensão do seu patrimônio simbólico.

No tocante à literatura, os ritmos de samba-reggae agora permitiam uma outra possibilidade criativa na composição de letras e o direcionamento didático do bloco. Influenciado pela militância dessa e de outras Áfricas determina os caminhos dessa afirmação. Sodré (1998) ao trazer a tona suas reflexões sobre o samba carioca contribui para esta leitura do samba-reggae a partir do pensamento de Raymond Williams (1998 p. 20):

[...] Do que já sabemos, parece claro que o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição de experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe não simplesmente como uma “abstração” ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo – no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro [...] um meio de transmitir nossa experiência de modo tão poderoso que a experiência pode ser literalmente vivida por outros. (Sodré, 1998, p.20)

Ainda no que tange às intervenções literárias, a valorização da gente do bairro, das vielas, o entendimento mais ampliado daquelas mazelas sociais, estavam presentes em canções elaboradas por compositores negros, moradores do Maciel Pelourinho ou vindos de outros quilombos da cidade. Esses compositores agregavam à militância a tradução daquela nova atmosfera rítmica. Exemplos ilustrativos dessa poética de afirmação estão nas canções *Protesto Olodum*: “Força e Pudor, Liberdade ao povo do Pelô, Mãe que é mãe no parto sente dor [...]” (TATAU, 1987) e da canção *Lutar é Preciso*: “Espalharam o negro no mundo inteiro e foram tantas cabeças que eu nem sei contar [...]” (Caj Carlão, 1985). Notícias da diáspora, especialmente da região do Egito,

onde reis e rainhas negras inspirava a estética do bloco Olodum também estavam descritas em dezenas de canções, talvez a mais popular delas seja Faraó: [...] “Pelourinho uma pequena comunidade, que porém o Olodum unira em laços de confraternidade/ Despertai-vos para a cultura egípcia no Brasil, ao invés de cabelos trançados veremos turbantes de Tutankamon [...]” (Luciano Gomes, 1988).

Essas canções se tornaram grandes sucessos, sendo veiculadas nas rádios da cidade, principalmente por novas bandas que surgiam inspiradas nessa estética e repertório do samba-reggae. Durante os ensaios no Pelourinho, faziam a comunidade balançar, cantar e refletir sobre a tão proclamada *consciência negra*.

Muitas dessas letras foram criticadas por intelectuais que se ocupavam de investigar suas contradições, suas falhas gramaticais e ortográficas. Inclusive essa fase criativa inspirou o grupo *Los Catedráticos* a produzir um espetáculo que ridicularizava essas canções gerando desconforto, polêmica e duelos entre lideranças de blocos afro e esses representantes artísticos de classe média⁶¹. Com base na reflexão de Hall é possível compreender melhor esse contexto:

[...] 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 contranarrativas; 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.339)

A expressão rítmica e literária do samba-reggae é fruto de uma articulação pós-abolicionista. Essa percepção precisa considerar as condições desastrosas e rompimentos culturais irreversíveis na dispersão dos povos negros pela diáspora. Precisa compreender as condições emocionais dessa população e seus conflitos internos para desconstrução dos estereótipos impostos ao sujeito negro, e precisa perceber ainda as condições sócio-econômicas de uma gente que viu apagada suas formas de sobrevivência ao longo da emancipação da cidade. Dessa maneira criar, compor, dançar são realmente dádivas de uma capacidade de superação que somente a arte é capaz de arquitetar.

⁶¹ Grupo Teatral fundado em 1989 na Faculdade de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Esse repertório rítmico e literário também contribuiu para formação de uma linguagem estética que autorizava a adesão às tranças, *dreads*, turbantes e cores da diáspora. Em verdade, a música e o esporte têm sido lugares autorizados para o protagonismo da população negra. Apesar da legitimidade dessa participação, no Brasil ainda apresentam números bastante discretos. Mesmo após tantos embates políticos para medidas de reparação, o que se percebe nos meios de comunicação ainda reduz a potencialidade e o fazer intelectual dos agentes negros, fixando-os permanentemente em rotas de atuação pré-estabelecidas, como a culinária, música popular, esportes economicamente viáveis como o boxe e o futebol, ainda que não seja possível justificar uma seleção brasileira com tão poucos jogadores negros.

Assim, é importante considerar a atuação de Neguinho do Samba como um intelectual orgânico a partir das reflexões de Antonio Gramsci. Sua capacidade de reverter seu lugar social e de seu grupo a partir da elaboração quase artesanal de novos arranjos de sobrevivência como expressão da cultura afro brasileira suscita a existência dos nichos defendidos por Gramsci. Ele atuava como líder de um grupo subalterno e o organizava de maneira a reverter essa subalternidade. Neguinho do Samba se firma porque seu trabalho subverte uma determinada ordem. Seu êxito na recepção e reprodução de cultura ultrapassa limitações territoriais gerando um processo de identificação para toda uma cidade frente a outras culturas – inclusive internacionais – de acordo com Gramsci essa capacidade de mobilizar uma conjuntura social a partir da arte é uma expressão dessa intelectualidade orgânica⁶².

a arte é sempre ligada a uma determinada cultura ou civilização e que – lutando para reformar a cultura – consegue-se modificar o ‘conteúdo’ da arte, trabalha-se para criar uma nova arte, não do exterior (...), mas do interior, visto que se modificou todo o homem [sic] na medida em que se modificam seus sentimentos, suas concepções e as relações do qual o homem é necessária expressão. (GRAMSCI, 1968, p. 64)

Há que se pensar que este trabalho supervaloriza a prática músico-percussiva do samba-reggae e ele realmente o faz. Face ao panorama social que ainda é experimentado na cidade, a exemplo do genocídio da juventude negra – tragédia social veiculada por pouquíssimas mídias – ascender às potencialidades, criatividade e necessidades em

⁶² Conceito elaborado por Gramsci ampliando a gama de pesquisadores dentro das funções práticas da sociedade.

função do fortalecimento dessa mesma juventude é prática que precisa ser avaliada e validada numa dimensão mais ampla. A dimensão da observação dessa prática carece de ampliação inclusive diante dos intelectuais tradicionais que insistem em manter as articulações do protagonismo negro no lugar do folclore e do entretenimento. Esse movimento em torno do samba-reggae gradativamente pauta aspectos artísticos, turísticos e econômicos da cidade; no primeiro momento acontecem à revelia dessa força intelectual da cidade, mas acaba por pautá-la como numa imposição ostensiva que manipula um novo cenário da produção artística da cidade. Apoiada nas análises de Gilroy (2001), podemos ajustar a força da expressividade da música negra na diáspora:

[...] Elas tem procurado papéis que escapam a classificação como prática de legisladores ou intérpretes e, em lugar disso, tem se apresentado como guardiães temporários de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que também tem operado como um recurso político e filosófico[...]. (GILROY, 2001, p. 164)

A prática de tocar samba-reggae elaborada pelo líder Neguinho do Samba apresenta aplicabilidade na reinvenção de práticas musicais de matriz africana, nas possibilidades literárias a partir de sua rítmica, na geração de novos indicadores econômicos para seus atores. Tocar samba-reggae sob a regência de Neguinho do Samba reivindica um reposicionamento desse sujeito negro dentro e fora da comunidade, ampliando sua imagem na conjuntura social da cidade.

Este trabalho defende ainda que as consequências desses saberes inaugurados durante a aprendizagem do samba-reggae se apresentam com um sistema eficiente no combate ao racismo epistêmico. Ele marca no corpo de quem toca, ouve, dança e escreve, um novo tipo de memória a partir de uma nova rítmica e dessa maneira vão sobrepondo novas imagens aos estereótipos dos novos modos de escravização.

É a capacidade de organizar saberes dispersos no hostil cenário da cidade de Salvador que agrega a Neguinho do Samba o tipo de intelectualidade orgânica defendida por Gramsci (1979), que toma o empirismo como premissa fundamental para esses mobilizadores sociais. Mais do que perícia no manuseio das ferramentas, do seu conhecimento técnico e mecânico adquirido nas suas experiências musicais anteriores, a intelectualidade de neguinho do Samba estava voltada alterar a relação de um determinado grupo de conhecimento frente um determinado tecido social. Conforme Gramsci:

O problema da criação de uma nova camada intelectual, portanto, consiste em elaborar criticamente a atividade intelectual que existe em cada um, em determinado grau de desenvolvimento, modificando sua relação com o esforço muscular nervoso no sentido de um novo equilíbrio e conseguindo-se que o próprio esforço muscular nervoso, enquanto elemento de uma atividade prática geral, que inova continuamente o mundo físico e social torne-se o fundamento de uma nova e integral concepção de mundo. (GRAMSCI, 1979, p.8)

É sumariamente relevante considerar a condição social de Negoinho do Samba que, não diferente de outros jovens negros, não foi educado ou preparado para emergir socialmente. Sua família, aliás, como toda e qualquer família negra e pobre, estava sobremaneira atenta aos valores morais, aos jeitos dignos de existir e honrar o nome e o trabalho. Antônio não nasceu predestinado a vencer ou a liderar, suas primeiras tentativas com a música foram rigorosamente combatidas por sua mãe, D. Nilza Alves de Souza, que temia pela segurança do filho.

Negoinho do Samba foi capturado pelas batidas, pelas vozes dos tambores que ecoavam na cidade, dentro dos quilombos pelos quais circulava durante as aventuras para vender enquanto admirava as gambiarras do Pelourinho.

O fato é que os tipos de saberes que tornam legítima a intelectualidade orgânica de Negoinho se elaboram face às dificuldades econômicas e sobre um rico território criativo e capacidade de liderança. Apesar de não existir um sobrenome ou dinheiro para investir em instrumentos, sua inventividade lhe permite acionar outras formas de negociação para solução dessas faltas.

A intelectualidade nutrida desde a infância, sob a intimidade com escola e bons autores e a convivência com familiares letrados, é facilmente acionada, estão originalmente autorizadas. Infâncias que carregam o estigma da pele negra, da falta de recursos financeiros e do preconceito geográfico estão significativamente subestimadas e menosprezadas. Tem sido a arte, sobretudo a música negra, o portal possível de negociação e afastamento dessas condições de falência.

3. O SAMBA-REGGAE COMO UMA PERFORMANCE DE RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO NEGRO.

“[...] os africanos que deixaram seus continentes e se translocaram para o Admirável Mundo Novo - trouxeram consigo teorias de *performance*, noções e filosofias da semiótica teatral, organização política e econômica, culto e memória social, com intuito de usar tais práticas enquanto armas de intervenção e moedas de troca para fazer frente à visão humanística e renascentista Ocidental que lhes escravizaram durante cinco séculos.” (ESIABA IROB, 2012)

Por toda a diáspora, a arte e, em especial, a musicalidade negra tem afrontado a escravidão e suas heranças que discriminam e criminalizam africanos e seus descendentes. O mesmo corpo violentado é capaz de elaborar as mais refinadas expressões artísticas “transgredindo a raça humana” Toni Morrison (1987).

É esse corpo negro que interfere nas expressões das mais diferentes linguagens musicais no Brasil, onde além do samba-reggae, o maracatu, manguebeat, o jongo, o samba de roda e um incontável número de ritmos afro-brasileiros desenham a identidade da música popular. Esse fenômeno não é diferente nos Estados Unidos onde o jazz e o blues são as marcas mais fortes da musicalidade norte americana.

A música negra é preponderante em Cuba, no Haiti e na Venezuela. Mesmo quando se pensa na Argentina é preciso considerar a influência africana em sua mais forte expressão musical, o tango. Não se trata de dar a outra face já que a resposta pelos séculos de escravização não deveria devolver ao tecido social algo tão sublime quanto à arte. Após suportar as violências do colonialismo e suas heranças, os descendentes de africanos deveriam recusar-se a produzir notas ou gestos de beleza ou esperança. A escravidão devia ter extinguido a capacidade de amar e de ser criativo. Mas, de acordo com as reflexões de Stuart Hall, o uso das expressões artísticas trata justamente de sustentar sua humanidade e modo de existir, e de usar sua própria cultura para descentrar o poder (Hall, 2008).

O quão sublime se apresenta a arte negra na diáspora estaria, portanto, para a necessidade de sustentar a pessoa negra enquanto pessoa humana e para tratar das dores na alma impossíveis de ser esquecidas ou apagadas da história. Acionar a memória de

uma melodia, de uma coreografia, de um comportamento ancestral tem funcionado no sentido de manter uma memória que confirma essa condição de ser gente. E naturalmente, as negociações para seu uso enquanto prática legítima e autorizada carece de conexões com corpos culturais muitas vezes divergentes. Ainda assim, essa arte africana tem pulsado e despontado como o mais eficiente antídoto para descolonização e como a mais valiosa moeda na conquista por novos espaços de poder.

A batalha contra o antagonismo racial, encontra na arte sua maneira mais eficiente de combate. As sucessivas tentativas de apagamento de uma riqueza cultural africana, dos seus saberes e de sua influência na liderança de grandes civilizações segue impugnada pelos desdobramentos dessa arte negra que sustenta memórias e alivia as mazelas de uma luta ainda muito longe de terminar. Muniz Sodré (1998) destaca a “capacidade da canção negra de expressar sentimentos vividos”, esse desabafo ou mesmo denúncias se vale de uma gestualidade, da seleção precisa da nota ou da pulsação de um timbre para situar, expressar ou tentar traduzir sensações e memórias dessa história de luta de africanos e descendentes.

Seria o preconceito racial e os conflitos resultantes desse preconceito, elementos fundamentais da produção musical negra ao redor da diáspora, espaço onde o samba-reggae se localiza. O samba-reggae enquanto estrutura musical negra tem seu território criativo elaborado a partir de memórias da desumanização da pessoa negra na cidade de Salvador. Seus atores, sua rítmica, a seleção de sua timbragem, sua coreografia, estética e oralidade a partir da literatura, absorvem elementos pulsantes nos diálogos musicais diaspóricos construindo a fotografia rítmica dessa memória absorvida.

Conforme destaca Gilroy (2001), a música negra é também produto das discriminações decorrentes da escravidão. O autor assegura que aspectos do terror da escravidão ainda interferem no processo criativo de artistas negros. Para ele, a música negra tem possibilitado o uso de novos espaços de poder gerando novos mecanismos de comunicação e conexão; uma outra textualidade e sua dinâmica tem sido capaz de manobrar e reordenar sua trajetória histórica para dentro e fora de suas comunidades.

A potência do samba-reggae se destaca na construção dessa outra textualidade, na construção de um outro repertório discursivo que providencia a interlocução de suas batidas com a história das pessoas e do Maciel Pelourinho e destes com o resto do

mundo nessa atual conjuntura de comunicação global onde fenômenos da diáspora encontram ampla facilidade para confluência e cruzamento.

Por outro lado, Fanon (2008) chama atenção para a conclusão dolorosa de ser o próprio jazz fruto do lamento negro face às barbáries do colonialismo. Na Bahia, os sambas de roda estão impregnados de cantos de trabalho onde se dança por sobre a aflição do trabalho escravo “Não corte capim aí, só corte quando eu mandar”⁶³. A arte negra é uma forma de dizer, de perturbar a hegemonia ao mesmo tempo que está amplamente contaminada por esta.

O corpo negro segue carregado de marcas. Sinais que insinuem o reconhecimento dessa memória dolorosa da escravização, “no mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal”. (Fanon, 2008). O corpo negro utilizado como território linguístico a partir de expressões da cultura africana esteve secularmente subtraído e desautorizado a falar. Essas marcas imprimiram caricaturas vinculadas a força, a hiper-sexualidade, a sujeira, feiura, subserviência, ao “auto - ódio” e ao fracasso.

Homi Bhabha (2013) que em sua obra *O local da Cultura* concede uma brilhante análise do trabalho de Frantz Fanon, acrescenta que em torno das “tensões políticas e psíquicas” o homem negro pode elaborar estratégias de “negação” dessas marcas inaugurando novas formas de representação. E as expressões musicais negras tem proporcionado a expansão dessa capacidade de fixar outras marcas, dando a esse corpo negro um outro discurso, uma nova movimentação.

Lêda Martins (2002, p.82), se refere a emergência da pessoa a partir de escritas artísticas impressas no corpo negro encontradas nas expressões da performance religiosa tão assertivamente exposta por ela na sua leitura sobre o congado de Nossa Senhora do Rosário das Águas, no estado do Recife. Para essa autora, o rito se vale dos adornos lançados sobre o corpo para suprir “apagamentos” resultantes dos processos da escravização. Nesse caso, as performances veiculadas no corpo recriam identidades e reduzem os “hiatos resultantes das diásporas”, tornando-se um “poder alterno”.

O sentido de performance aqui defendido a partir de autores como Esiaba Irob (2012) e Lêda Martins (2002), se encontra na interpretação de uma outra imagem ou

⁶³ Popular samba de roda classificado como samba de trabalho.

contexto possível de existência. Para efetivar essa nova circunstância são acionadas expressões da cultura negra que quando interpretadas reiteram contextos de uma nova realidade possível que são impressos no próprio corpo negro, refazendo suas memórias.

O samba-reggae se apresenta, a partir das reflexões desses autores, além de Zumthor (2005), Sodré (2007), como um formato eficiente da performance negra já que também utiliza o corpo negro para escrever novos signos de representação. O samba-reggae se estabelece enquanto expressão artística que desestabiliza uma ordem, inverte o lugar do sujeito negro, experimenta a interlocução entre a condição do sofrimento e exploração, vividos por esse corpo nos períodos escravagistas e pós-abolicionistas, tentando grifá-lo com as marcas de uma nova identidade, construída a partir de um discurso de enfrentamento que o reposicione na órbita social.

Subverter, nesse caso, está ligado a visibilizar esse corpo negro, a lançar sobre ele uma nova textualidade que tem o tambor como um tipo de caligrafia, um tipo de escritura. O tambor, a baqueta, o território, o repertório, o figurino, o discurso, vão imprimir sobre essa pele negra, uma nova condição de existência, uma nova identidade. Sua ancestralidade continua referendando o uso desses artifícios e autorizando o resgate de uma determinada memória que sustenta em ritos dessa transição já descritos por essa pesquisa.

Novamente visitando Homi Bhabha (2013, p.27), seu conceito de entre-lugar acentua a localização do samba-reggae enquanto expressão performática da cultura negra por contribuir na elaboração de narrativas sobre o passado e o presente. Sua atuação enquanto organismo da cultura negra conta histórias para dentro de cada sujeito e também para sua comunidade e para a estrutura social onde ele está inserido. “... Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético ela renova o passado, reconfigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente”.

A música como “jóias trazidas da escravidão”, dessa forma Gilroy (2001) discorreu sobre esse antagonismo, destacando uma espécie de supremacia negra a partir de suas manifestações artísticas, em especial a produção da música negra na diáspora. O autor elabora que os modelos de violação e exploração do corpo negro pós-abolição

impediram entre outras medidas a alfabetização da população negra. Gilroy considera que esse tipo de impedimento obrigou o exercício de uma gestualidade, de uma expressividade para além das palavras e essa seria uma característica fundamental que potencializa essa musicalidade.

No capítulo anterior, um breve esquema da condição social dos moradores do Maciel Pelourinho foi traçado com especial atenção para a hostilidade e o separatismo imposto pelo restante da cidade. Foi nessa atmosfera com altos índices de violência e exclusão que o samba-reggae se forjou, sob a liderança de um dos seus líderes comunitários.

Essa rítmica foi elemento fundamental para impelir uma nova maneira de demarcação de território, atraindo para o Pelourinho uma população importante da cidade, em especial artista e atores engajados no movimento negro da época. O samba-reggae colabora para o desenho de uma nova paisagem na comunidade do Maciel Pelourinho sem para isso acionar um outro elenco. O samba-reggae atua com os sujeitos da comunidade, exercendo um modelo que valoriza sua população. Essas pessoas, esses corpos negros são os mesmos que por séculos conviveram com o apagamento, a violência e com a mutilação de sua autoestima.

Mais uma vez, portanto, é um quê de angústia e aflição que atua sobre a criatividade negra interferindo na construção de suas narrativas. A música como um remédio, aplicado sobre a pele, sobre o corpo que uma vez provocado assume e revela outros gestuais de sobrevivência. A sonoridade, a timbragem, a matéria prima e outros elementos sociais e políticos compõe os princípios de sua elaboração até que sua audiência alcança outros polos do mundo atlântico.

Temos aqui o primeiro componente do samba-reggae. Do mesmo modo que o jazz, o blues, o ska, soul, funk, rap e outros arranjos musicais da cultura negra expressam-se a partir de suas memórias mais dolorosas, o samba-reggae se expressa a partir dessa musicalidade negra para combater a discriminação e violência que, passados mais de um século da formalização da abolição ainda encontrava (e encontra) meios de se sustentar uma hegemonia.

Essa expressão musical, arrebanha centenas de pessoas por sobre seus tambores, e encobre seus corpos com notas de resistência. Sua capacidade de reunir um grande contingente de pessoas para tocar bem como um número ainda maior para consumir

essa musicalidade faz dele uma ferramenta de comunicação de largo alcance, importante para potencialização de discursos políticos.

O samba-reggae pode dessa maneira ser notado como “moeda de troca” conforme refletido pelo filósofo Esiaba Irob na abertura desse capítulo. O samba-reggae se legitima como uma performance capaz de subverter a ordem e modificar, ainda que momentaneamente a localização do poder. Poeta, pesquisador e dramaturgo, Irob (2012), aponta para uma recusa da população negra a “se tornarem escravas de seus ambientes”. Para ele, a principal munição dos africanos e descendentes é esse amplo repertório de performances grifados na memória do próprio corpo.

A partir de agora, elenco que outras características, além dessas memórias, são fundacionais para o surgimento do samba-reggae. A proposta é capturar que outras memórias sonoras foram incorporadas e refletiram no processo criativo de Neguinho do Samba.

3.1 OS ELEMENTOS DO TECIDO RITMICO DO SAMBA-REGGAE: O que o samba reggae absorve e onde desemboca.

“[...] Sei que o tempo é terra, sei que o tempo é mar. Sei que o tempo é areia na beira do mar. Sei que o tempo é canoa que balança, de um lado pro outro só pra te ninar”.
(Neguinho do Samba)

Como vimos no primeiro capítulo, o ritmo funciona como uma onda num grande oceano atlântico trazendo e levando sons de uma memória ancestral. Como uma onda, o ritmo passeia livre no tempo seguindo uma trajetória sem destino e afetando mais intensamente aqueles com algum tipo de enredo ou vínculo com essa memória africana, porém, dialogando com todos aqueles que ouvem independente dessa africanidade.

Qualquer manifestação rítmica envolve conceitos, cujos quais nossa consciência dinâmica não tem tempo de qualificar. É possível sentir, expressar em movimento e emoção, mas essa emoção estará sempre circunscrita a leituras possíveis que

considerem o lugar, as experiências, as consciências, o ambiente desse receptor. Logo, as maneiras de sentir e expressar um ritmo são sempre muito particulares.

A percepção do ritmo vai variar de pessoa a pessoa considerando suas memórias, suas vivências, seus conceitos pré-estabelecidos. É muito comum que numa plateia onde o público acompanha o ritmo da música, uma ou mais palmas ressoem em tempos diferentes, esse é outro aspecto ligado ao orgânico de quem ouve, se cada corpo tem sua própria resposta, não é possível indicar fracasso em qualquer divergência rítmica.

O ritmo é um dos três elementos que possibilita a existência da música. Ritmo alinhado a melodia e harmonia sustentam as mais diversas criações musicais que em suas especificidades apresentam universos carregados de complexidade.

Em sua tese *A Linguagem dos Tambores* que pesquisa a música no candomblé, Angelo Cardoso (2006) nos oferece elementos que vinculam as expressões musicais às culturas onde elas são elaboradas. Ele elenca uma série de argumentos que atestam a existência dos elementos sonoros, conceituais e comportamentais na criação e recepção musical. Essa constatação válida não apenas o criador ou receptor, mas também o ambiente e o momento em que a música é criada.

Dessa maneira, é necessário, quando pensamos no samba-reggae investigar além do contexto histórico, a matéria prima disponível e suas adaptações além é claro do contexto sócio-político do grupo em questão.

O semiólogo Joana Jacques Mattiez também valida três aspectos para compreensão do trabalho musical “sua gênese, sua organização e a maneira como ele é percebido” (1990). Tomando essa premissa, pesam sobre a realização do samba-reggae, suas principais influências rítmicas, sua mecânica e a repercussão na vida dos seus músicos e na comunidade.

A partir de Cardoso (2006) e Mattiez (1990) é possível fomentar os contextos sócio culturais e até ambientais para criação musical. A estrutura musical não é feita apenas de notas, timbres, marcação ou pulsação, mas todos esses elementos foram possíveis graças a um contexto social existente; A história de cada percussionista e suas memórias, seus ritos religiosos, a matéria prima disponível, as condições climáticas, enfim, a arte, nesse caso o samba-reggae é uma estrutura musical negra que tem seu território criativo totalmente influenciado pela própria história da população negra em Salvador.

Tratar de um processo rítmico musical é tratar de uma memória histórica gravada no próprio corpo. É como se tudo que ouvimos durante a vida inteira se acumulasse no corpo como um registro na pele. O samba-reggae é, portanto, um desdobramento rítmico da cidade, o desembocar de um acúmulo rítmico secular que encontra nas mãos de Neguinho do Samba uma de suas principais interlocuções.

Lançando uma lente de aumento sobre a repercussão do ritmo em seus grupos de consumo (músicos, comunidade), é possível enxergar duas marcas intensas do “ser” negro na pós-modernidade. A primeira marca se revela a respeito de um aspecto cultural contido na memória da própria pele. Essa seria a herança cultural trazida pelos africanos e mantida por uma oralidade sustentada em rituais artísticos ou religiosos acionados em diferentes momentos da história. Stuart Hall (2008) é cuidadoso ao se referir a complexidade dessas clamadas origens africanas, mas reconhece que o espaço da cultura popular negra (sobretudo a música), tem funcionado como redutos possíveis para expressão da performance negra.

A segunda marca é o sentido político e afirmativo dessas expressões culturais; mantidas em estruturas coletivas e comunitárias, manifestações como o samba-reggae são negociadas para afirmação de uma contra hegemonia, são moedas, escambo nas lutas pelo poder e por continuidade. Essa marca, de acordo com as reflexões de Hall, são fruto das “sincronizações” entre “posições dominantes e subalternas”. Essa militância se desenvolve a partir das negociações com e contra o poder hegemônico, numa espécie de dança de posições onde a música também se apresenta como um mecanismo de barganha.

A compreensão dessa gama de elementos propicia a dilatação da percepção da complexidade de uma criação rítmica. Neste sentido existe uma multidimensionalidade naquilo que é captação durante a audição de uma melodia ou de uma levada. Esse contexto compõe um tecido pertinente a captura de outras influências musicais. Essas interlocuções se desdobram em novos aparatos sonoros.

Para o músico Letieres Leite, maestro criador da orquestra Rumpilézz, o Samba-Reggae é uma descendência dos ritmos matriarcais africanos sustentados pela religiosidade especialmente dos Terreiros de Candomblé⁶⁴. A música religiosa africana

⁶⁴ A orquestra Rumpilézz foi criada em 2006 pelo Maestro Letieres Leite com a proposta de mesclar ritmos africanos e brasileiros. A orquestra tem influência no trabalho do Maestro Abgail Moura, fundador da orquestra Afro Brasileira em 1942.

tem três tambores de fundamento como é no candomblé onde os atabaques Run, Pi e Lè sustentam de forma sagrada todo o repertório.

Na música da santeria cubana, também no candomblé Uruguaio ou no Haiti, na música religiosa dos candomblés em suas tradições mais e menos conhecidas como Ketu, Jeje, Angola, candomblé de Eguns, também são três os tambores rituais que se complementam harmonicamente. Letieres identifica a existência de um trio na estrutura do samba-reggae: repique, caixa e surdos. Esse grupo que ele vai chamar de *trio virato* é para ele, a primeira comprovação que o samba-reggae também está estruturado dentro desse pensamento.

[...] Se você for olhar na música cubana você vai ter o timbales, o bongô e a conga. Assim como os batás cubanos são três, assim como no candombe também são três. No Ilê Aiyê são três. No candomblé o rum, o rumpi e o lê, que é a base. Então não é coincidência o samba reggae ser estruturado dessa forma”. (Leite, em entrevista a autora, 2015).

O maestro afirma que agremiações como o Olodum que sempre tiveram a religiosidade como base de suas iniciativas acabam permitindo que sua musicalidade sacra ganhe as ruas. Essas batidas segundo ele, sofrem transformações consideráveis e dão margem a novas interpretações, novos ajustes e ganham novos nomes.

A partir de uma análise mais técnica, samba-reggae é em verdade um conjunto de ritmos. Um corpo de tambores formado por repique, tarol, marcação dobrada de II, marcação dobrada de I, marcação de fundo e timbal. Esse corpo de tambores reproduz sequências rítmicas distintas que se preenchem como numa orquestra. Esses tambores foram criados no Brasil e sua manipulação e afinação tiveram em Salvador a interferência evidente de Negoinho do Samba como veremos a frente.

Por outro lado, Emília Biancardi, etnomusicóloga, dona de um dos maiores acervos de instrumentos percussivos do país considera que o samba-reggae é sim uma releitura, uma recriação por sobre ritmos africanos e árabes. A autora lembra que “ A religião é a porta de entrada da música. É para adorar seus Deuses que os povos mais antigos cantam e dançam”⁶⁵ (2015). Dessa maneira, o suporte religioso não é exclusivo do candomblé para o samba-reggae, mas, toda expressão musical teria em sua fonte

⁶⁵ Informação oral adquirida durante entrevista a autora em 2015.

primaz algum tipo de expressão religiosa. Ela também destaca a música cubana com presença forte do Lukumi, como influência importante na criação soteropolitana⁶⁶.

Além da religião, uma espécie de rede musical latina chegava em Salvador através do cinema. É Lazzo Matumbi, cantor, compositor dos mais engajados na cena negro musical em Salvador que situa a relevância do uso dos Timbales - instrumento afro cubano - inserido na regência de Neguinho do Samba ainda nos anos de 1980. “Quando Neguinho inseriu o timbales foi uma ideia muito inovadora na banda. Aquilo permitia um ataque sensacional”⁶⁷ (Matumbi, 2015).

O timbales utilizado por Neguinho funcionava como uma espécie de instrumento de regência e para suas cenas de improvisação sobre ritmos sustentados pela banda. Até 1994 ele mesmo mandava fabricar o instrumento em casas de ferro da cidade. Neguinho pintava e afinava o instrumento a cada novo evento. A introdução do instrumento na Banda aconteceu porque a essa altura diversas orquestras de origem afro-caribenha já faziam sucesso nas casas de show e grupos da cidade.

Antes do samba-reggae se estabelecer como trilha obrigatória nas festas de Salvador, eram as bandas baile e orquestras que disputavam as casas de shows e clubes da cidade. Na conversa com Lazzo Matumbi continua sua fala num timbre bastante saudosista “Musicalidade na Bahia você via muito nos Clubes onde estavam as chamadas bandas baile. A banda baile tinha por critério tocar todos os sucessos que estavam pautados pela rádio”.

Essas bandas bailes levavam o repertório de dentro dos clubes para as ruas e formavam os conhecidos blocos de agito. A musicalidade desses blocos era diversa e a percussão somada a verdadeiras filarmônicas tocavam desde sambas consagrados até sucessos da então consumida musica disco americana.

A noite soteropolitana fervia com suas tradicionais casas de espetáculos e seus músicos virtuosos. Letieres Leite lembra de Vivaldo Conceição, primeiro maestro Negro da Bahia que além de elencar a orquestra sinfônica da Bahia, criou ele mesmo sua própria orquestra sendo principal atração da então célebre casa de show da cidade, O Tabaris. Além desta, o Rumba Dancing, Clube Baiano de Tênis, Associação Atlética da Bahia, Iate Clube, Fantoches da Euterpe, Cruz Vermelha e outros menos

⁶⁶ Nome original do que veio a ser conhecido como Santeria Cubana.

⁶⁷ Informação oral adquirida durante entrevista a autora em 2015.

prestigiados, apresentavam repertório que além de Dorival Caymmi e Lupcínio Rodrigues – essa dupla faziam muito sucesso nas rádios brasileiras - agitavam as noites com muito mambo, merengue e rumba.

Esses estabelecimentos estavam localizados no centro velho da cidade, no perímetro da região portuária, por onde chegavam músicos, marinheiros que visitavam essas casas de show ou que faziam de lançamentos em discos ainda inéditos, moedas de trocas no porto do Salvador.

Conforme destaca Milton Moura (2008), essa geografia além da própria influência das trilhas sonoras de Hollywood, fazia dessas casas, antenas receptoras do que existia de mais interessante nas tendências musicais pelo mundo “nos anos 1950, quando os ritmos caribenhos começaram a aparecer no cinema mais freqüentemente, os músicos dos blocos de Carnaval e casas noturnas assistiam atentamente – e diversas vezes – aos filmes para assimilar o repertório”. (2008).

A proximidade entre os cabarés, a zona de prostituição e o porto contribuiu para o fluxo contínuo entre esse ambiente e o grande mundo. Acontecia irem os músicos à noite até os navios, de catraia, saveiro ou canoa, para ouvir música cubana, jazz e orquestras à Glenn Miller nos navios estrangeiros, sobretudo ingleses e norte-americanos. Às vezes, recebiam discos em troca de cigarros, bebidas, pratos típicos e momentos de amor com brazilian girls. Outras vezes, escutavam sem cansar os temas mais calientes, de forma a gravá-los de memória. Alguns depoimentos (C.H.J., 03.04.2007) garantem que a divulgação do mambo, da rumba e do cha-cha-cha no meio musical de Salvador ocorreu em boa medida através dessa integração com os marinheiros. (Moura, 2008).

Neguinho do Samba não passava ileso a essas interferências, especialmente a partir do seu pai, Sr. Jacinto Souza que era músico percussionista na orquestra do Sesc que se apresentava aos domingos na cidade baixa e em diversas casas noturnas da cidade.

A presença da música afro-latina na força criativa de Neguinho do Samba se mostrava em várias levadas de sua autoria. A canção El Cumanchero de Raphael Hernandez, popularizada pela orquestra Perez Prado e pelo Trio Irakitan ganhou acentuações em toda sua melodia dando ao público a ideia de outra canção, se transformando realmente numa outra canção.

Neguinho fazia dessa sequência de variações um ritual desafiador aos seus percussionistas, removendo da banda aqueles que erravam numa espécie de sabatina

pública, um teste de memória já que aquele era o exercício de uma tradição oral. Cada levada era solfejada, cantada como uma melodia. Uma das levadas mais importantes, base para um incontável número de canções –incluindo Faraó de Luciano Gomes (1986), foi batizada pelo Maestro de “Merengue”. Em grupos como Banda Reggae Olodum e Didá Banda Feminina todos identificam qual a base rítmica da canção pela alcunha de “Merengue”⁶⁸. Basta o regente indicar verbalmente que cada músico sabe o que deve tocar.

Em 1993, pressionado por pesquisadores Neguinho do Samba vai até a Escola de Música do Rio de Janeiro e registra suas principais levadas, numa tentativa de patentear suas criações. Nesses registros está destacado o título de “Olodum-Merengue” para uma das levadas e outras foram batizadas com os nomes de alguns dos seus filhos. No único disco⁶⁹ da *Didá Banda Feminina*, a faixa Flores Belas oferece mais um ritmo que remete essa influência a “salsa” interpretada pelos tambores de samba-reggae. Nessa versão, os surdos de 24 saem totalmente de sua costumeira sequência de pergunta e resposta para sustentar uma base idêntica em suas duas afinações.

As religiões de matriz africana incluindo o candomblé, as influências nos ritmos afro latinos alinhados a outros dois fenômenos tradicionais dessa fase musical e carnavalesca da cidade - os blocos de índio e os blocos de agito, podem significar para além do próprio reggae - que a essa altura fazia trilha sonora dos bares na noite do Pelourinho - as grandes influências rítmicas absorvidas pela criatividade de Neguinho do Samba.

Mas, é sobremaneira no carnaval que acontece a maior concentração rítmica da cidade, onde a percussão tem lugar de destaque a partir do samba realizado em especial pelas escolas de sambas e blocos de índio. O carnaval foi palco fundamental de exibição de uma criatividade negra e de apropriação desse território para desenvolver contra narrativas. Apesar da interferência de clubes que tentaram imprimir caráter europeu para a epopeia momesca foram as agremiações populares pautadas por muitos corpos percussivos que gritaram, desenharam os discursos e validaram novos espaços de poder para essa população negra.

⁶⁸ Merengue - Usei o termo entre aspas para representar uma estilização do ritmo ou uma releitura feita por Neguinho do Samba nos tambores de samba-reggae.

⁶⁹ O CD *Mulher gera o Mundo* foi lançado em 1998 e é o único álbum da Didá Banda Feminina.

Neguinho do Samba foi músico dos mais tradicionais blocos de samba da cidade, “Ritmistas do Samba” e do bloco “Vai Levando” que arrastava multidões. Nesse último, eram pelo menos mil e quinhentos associados em casa uma de suas três alas. O bloco desfilava na Baixa dos Sapateiros e era composto exclusivamente por homens. Vadinho França, filho de Valdomiro França fundador do Vai Levando, lembra da passagem de Neguinho pela bateria do bloco. Vadinho que na década de 1970 funda outra agremiação carnavalesca pautada no samba, o bloco Alvorada destaca, o caráter formador das baterias nos blocos de samba. Ele chama atenção para que, além de Neguinho do Samba outros mestres importantes da cena percussiva da cidade tiveram passagem no bloco, dos quais ele destaca, Gilmar, Bolão, Valdir Lascada, Celso Santana, Bolão, Didi, Mestre Jacó e Mestre Prego.

Nos blocos de índio, como Apaches, Comanches, Tapuias, Guarani, estavam a grande força percussiva da cidade, ainda muito influenciados pelo som das escolas de samba que entre 1957 a 1985 resistiram com uma cadência muito diferenciada das escolas de samba cariocas⁷⁰. Já nos blocos de agito a exemplo do “Deixa a vida de Quelé” e “Barroquinha Zero Hora”, essa percussão recebia músicos dessas grandes orquestras da cidade, os mesmos atentos ao cinema, e aos discos recolhidos no porto da cidade. Essa associação entre instrumentos harmônicos e percussivos representava possibilitava a execução de um repertório diverso pautado nos sucessos das rádios, incluindo a música latina e norte americana.

Antes de se tornar regente dos dois principais blocos afro da cidade, Neguinho do Samba transitou por essas instituições carnavalescas como percussionista. Ele estava presente nas escolas de samba, nos blocos de agito, nos blocos de índio e também integrou as bandas dos primeiros blocos de trio da cidade; Internacionais e Corujas.

Ao final do século XX o uso político da cultura africana experimentava em Salvador seu formato mais eficiente, transformando agremiações carnavalescas em instrumentos performáticos para práticas afirmativas de uma negritude decidida a exercer esse poder.

O que Stuart Hall chama de “guerra de posições culturais”, e no caso da cultura negra “contestação estratégica” encontra sua representação com intensidade bélica na

⁷⁰ Blocos de índio – Agremiações carnavalescas de musicalidade negra e estética que tinha por referência tribos indígenas norte-americanas. Perduraram com muito sucesso impactando a cena carnavalesca da cidade durante meados de 1960 até 1970.

cena do carnaval soteropolitano. É durante os dias de folia que a performance das agremiações carnavalescas interfere mais intensamente nesse descentramento do poder na cidade. O carnaval negro se transforma numa encenação da vida cotidiana como sugere Bakhtin (1999) em sua teoria da carnavalização. O carnaval dos blocos afro é espaço de contestação, de reivindicação e de afirmação de força a partir de uma estética e musicalidade que evoca sua matriz africana.

Ainda de acordo com Bakhtin, no espetáculo do carnaval está contida também a representação da própria realidade cotidiana, é um instante macro onde desfilam micro realidades outorgadas pelo fascínio da festa. Aproveitar-se desse aspecto do carnaval é entendê-lo como estratégico para informar realidades diversas numa dimensão muito ampliada – o carnaval é celebração cheia de holofotes e projeção internacional.

O formato para exibição dessas realidades exige uma dinâmica intensa. Blocos organizados e grupos espontâneos desfilam e disputam a atenção de uma plateia numerosa e desigual. Todos os discursos têm muita pressa, o tempo de cada informação é fluido, mas se concentra numa rota pré-estabelecida, dentro de um pequeno espaço geográfico – os agora chamados circuitos da folia - e em um número limitado de dias. O carnaval “... não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval”⁷¹. (BAKHTIN, 1999, p. 06-7).

Esse carnaval que também é manipulado pelo poder público que tenta, mas, não consegue maquiara plenamente o desequilíbrio social da cidade, muito pelo contrário, em Salvador a estrutura do carnaval é capaz de distinguir explicitamente os lugares social e econômico dos grupos negros no cotidiano da cidade.

A popular pipoca, a programação, o investimento do poder público realizado através de programas de incentivo direciona aos empreendimentos de matriz africana quantias mínimas que não compra qualquer tecido digno para confecção das fantasias⁷².

⁷¹ Em Salvador são existem três principais circuitos Osmar (Campo Grande), Dodô (Barra) e Batatinho (Centro Histórico). Nesses territórios onde desfilam as agremiações se concentra uma população de 100 mil pessoas aproximadamente.

⁷² Pipoca: grupo de pessoas que brinca (dança, canta, se diverte) no carnaval sem estar vinculado a um grupo ou bloco específico. Essas pessoas não usam figurinos padronizados, são independentes em sua celebração da festa. Estar na pipoca pode ser uma escolha ou pode ser decorrente da falta de dinheiro para vincula-se a uma agremiação carnavalesca.

Os locais privilegiados pela mídia sempre exibindo artistas não negros em horários nobres, os camarotes luxuosos onde negros atuam exclusivamente como garçons e cozinheiras, são elementos que condicionam o lugar dessa população às funções subalternas, fazendo desfilar uma síntese sem censura de mazelas da “cidade feliz”⁷³ tal e qual o resto do ano.

De um lado, poder público tenta dissimular o cenário social e político da cidade e do outro lado, as intervenções de matriz africana usam sua força estética, sua musicalidade para driblar as dificuldades econômicas e imprimir na avenida um discurso que visibilize seus interesses.

Conforme vimos anteriormente nessa pesquisa, esse contra discurso não acontece exclusivamente no carnaval; o carnaval é um momento célebre, mas, para além do carnaval, a maior parte das agremiações de tradição africana atua durante o ano inteiro, formando e conscientizando seus associados em suas comunidades. Vejamos o que diz Sodré:

O carnaval afro é parte de um conjunto de artifícios para preservar e confirmar a continuidade histórica dos povos africanos na diáspora. O carnaval tal e qual modificado e ressignificado pelas tradições africanas no mundo inteiro promove uma “reterritorialização” (rompimentos dos limites topográficos impostos pela divisão social do espaço urbano aos negros). (SODRÉ, 1998).

As lideranças comunitárias negras, as instituições afro religiosas e as instituições de militância política da negritude transformaram significativamente o carnaval de salvador de forma que ele se tornasse expressão de pequenas Áfricas recriadas. Essa insurgência afro-carnavalesca e suas performances tem representado uma das maneiras mais produtivas para a permanência dessa memória africana, é o que Esiaba Irob chama de “ato de incorporação e reparação”, uma espécie de apropriação de memórias ou de substituição que se tornam legítimas a partir dessa “incorporação”⁷⁴. Seguindo sua reflexão, essas agremiações tem o mérito de sustentar uma identidade africana ainda que “semi-lembrada”, “que permite aos africanos da diáspora se engajarem, se repensarem e se redefinirem, intervindo nas contradições de suas histórias”. (Irob, 2012, 280).

⁷³ Salvador, Cidade Feliz é o nome da campanha lançada pela prefeitura da cidade para o carnaval de 2016. A campanha gerou polemias porque além de impor uma imagem embranquecida do município não está de acordo com os números da violência contra a população negra.

⁷⁴ Escritor nascido em Biafra, mas que fora exilado para Nigéria, Inglaterra, Estados Unidos. Morreu em Berlim com apenas 49 anos.

Se por um lado toda a efervescência de um carnaval negro é o cenário de trabalho e convivência de Neguinho do Samba, a partir de sua chegada no Olodum, é o próprio Neguinho do Samba que passa a influenciar o carnaval. Suas intervenções rítmicas se transformam na grande trilha da festa carnavalesca, proporcionando dessa maneira um desequilíbrio no cenário artístico e seus desdobramentos.

3.1.2. O Samba-Reggae e seu desdobramento na Axé Music.

“... As pessoas pegam o ritmo e dizem: isso aqui é do mundo. Legal que seja do mundo, agora, pegue uma parte da música deles e diga que é do mundo?”.

(Neguinho do Samba)

“... Tem uma quantidade de tambor que leva ao êxtase, não é dois nem três, mas a partir de uma quantidade”.

(Carlinhos Brown)

A paisagem sonora de Salvador sempre teve o tambor como principal elo com essa memória africana. A insistência do seu uso garantiu uma rítmica peculiar na cidade e a sobrevivência da religiosidade africana foi preponderante nessa e em outras resistências. Os trânsitos rítmicos da diáspora também interferiram nessa paisagem e a música caribenha foi consumida pelos músicos alocados nas casas de shows especialmente no período das décadas entre 1940 e 1960.

No Pelourinho, o reggae de Bobby Marley impregnava as trilhas sonoras nos bares da comunidade. Os organismos musicais como as escolas de samba e os blocos de índio sustentavam um samba particularmente baiano. Nessa busca por compreender a rota rítmica e criativa de Neguinho do Samba, essas influências se apresentam intensamente na interpretação de outros músicos e pesquisadores.

Neguinho do Samba, a partir de sua capacidade e investigação, promove uma reorganização rítmica que deságua numa sonoridade específica para uma nova música baiana. Enquanto intelectual orgânico ele se dedicava diariamente a experimentar e fixar mudanças nos seus grupos de criação, em referência a observação de Paul Gilroy (2001), ele “... capturava e adaptava as suas novas circunstâncias”. As suas batidas

estimulam, autorizam e sustentam mudanças importantes na estética e literatura da arte negra em Salvador.

O samba-reggae se estabelece como um traço legítimo dessa africanidade, apesar de ser uma invenção absolutamente brasileira. Reclamar essa africanidade seria o argumento fundamental para fortalecimento daquela nova tradição. Além dos intelectuais negros que compunham os movimentos políticos da negritude que crescera na cidade na década de 1970, também a população absorvia e defendia esse discurso de essencialidade para defender a “raiz negra” daquele novo arranjo musical.

“Música de raiz”, assim ficou conhecida as músicas dos blocos afro, antes e durante a proliferação da nova batida. Importante destacar que de acordo com os estudos de Hall (2003), essa era uma essencialidade necessária para a conjuntura social da modernidade. O sentido de música de raiz parecia proclamar uma sensação de propriedade. Os discursos tinham um quê de retaliação, uma espécie de revide, considerando as instâncias de apagamento histórico das expressões culturais da negritude.

Apesar de se estabelecer como lugar criativo de atores negros, de uma música feita por esses grupos tão subjugados, uma grande maça de mestiços, brancos, estrangeiros, participa e consome dessa musicalidade durante suas exposições no Pelourinho. Essa música se impunha como trilha de um grande movimento cultural com várias possibilidades de rentabilidade econômica.

Artistas de outros nichos culturais da cidade, interessados naquela movimentação passavam a frequentar, consumir, gravar e interagir com essa rítmica criando novos arranjos e possibilidades musicais. Para Gilroy, analisando o incremento da música negra na Inglaterra, essas trocas musicais, essas transições inevitáveis da música negra ao redor da diáspora se apresentaram para a população negra como “cálice envenenado” e continua “... as premissas estéticas, etnocêntricas da modernidade, consignaram essas criações musicais a uma noção do primitivo que era intrínseca a consolidação do racismo científico” Gilroy (2001, 164).

Desse modo, apesar da valorização desse discurso contra hegemônico praticado por agentes dessa musicalidade negra, ela não se converteria numa hegemonia dada sua relação com o primitivismo e com outras heranças do colonialismo.

No momento em que o panorama mundial investia na “diferença” como símbolo fascinante da pós-modernidade, o samba-reggae se apresentava como dinâmica

importante para convergências inusitadas que para além da música poderiam evidenciar valores sócio culturais que ambientam o samba-reggae. O reconhecimento de sua importância poderia alcançar instâncias importantes para expressão de uma identidade afro centrada, mas, o consumo da imagem e a rentabilidade dessa produção musical estariam fadados a pertencer a uma outra casta de artistas, o elenco embranquecido e padronizado das novas bandas de um novo paradigma musical, a Axé Music.

É importante destacar que esse aspecto está sendo aqui abordado porque se trata da absorção do samba-reggae a partir da musicalidade percussiva de Negoinho do Samba, visíveis em bandas que se tornam muito famosas e muito ricas com o uso dessa sonoridade, mas que gradativamente apagam as possibilidades de rentabilidade para Negoinho, seu grupo e um grande conjunto de artistas e criadores negros em notável emancipação.

Em meados da década de 1980, o samba-reggae de Negoinho do Samba já havia caído no ouvido e no gosto de artistas importantes para a música brasileira, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa⁷⁵, Simone⁷⁶, Zezé Mota, Sandra de Sá. A canção Faraó de Luciano Gomes já se tornara o grande sucesso nas rádios locais e as canções dos blocos afro são sucessivamente incorporadas ao repertório de antigos e novos interpretes baianos.

Mas, foi sem dúvida a vinda de Paul Simon em 1989 para gravar a faixa “The Obvious Child”⁷⁷, que ampliou o alcance dessa batida e chamou atenção do país para a magnitude do movimento musical em cartaz na cidade de Salvador. O samba-reggae deixava o local e ampliava seu território simbólico para instâncias internacionais. Simon, que além do gravar levou a banda Olodum para uma turnê internacional declarou que veio ao Brasil em busca do ritmo. Paul Simon, Jimmy Cliff, David Board, Sadau Watanabe, Michael Jackson, todos os grandes nomes da “World Music” que gravaram com o Olodum não usaram melodia, tampouco buscavam uma letra ou mesmo

⁷⁵ Gal Costa gravou a canção Revolta Olodum (José Olissan e Domingos Sérgio), Salvador não Inerte (Beto Jamaica/ Bobôco), Ladeira do Pelô (Betão) e Brilho de Beleza (Nego Tenga) no seu disco Plural, lançado em 1190.

⁷⁶ Simone gravou a canção Me ama mô (Martinho da Vila/ Zé Catimba) ao som do samba reggae do Olodum em 1988.

⁷⁷ A canção integrou o CD “The Rythm of the Saints”, de Paul Simon. O cd marcou seu regreso após quatro anos sem entrar em estúdios.

uma voz dentro do grupo, todos vieram em busca da força dos tambores do samba-reggae.

Paralela a essa emergência, outros grupos e artistas tentam emplacar suas carreiras no rastro da música afro já legitimada pela repercussão entre os astros internacionais. Essa visibilidade começa a tornar real a recompensa financeira através de turnês e shows cada vez mais frequentes. Um mercado de trabalho novo estava surgindo como possibilidade de renda e sucesso.

Porém, em contraposição a cena da música negra (música de bloco afro) - que a essa altura já havia interferido inclusive nas formas de cooptação fonográfica - um grupo de artistas e empresários resolve empreender toda a riqueza rítmica e estética daquele momento num novo formato de artistas e bandas da cidade.

Em uma primeira geração de bandas com sua musicalidade sustentada pela rítmica do samba-reggae é possível notar a absorção não apenas do ritmo e das mesmas melodias e letras executadas nos blocos afro, mas inclusive a presença de uma estética afro brasileira nos figurinos desses grupos. A emergência de artistas negros a exemplo de Margareth Menezes, Banda Reflexus, Banda Mel, Luiz Caldas, Sarajane, Virgílio, se dava em parte graças a utilização dessa nova rítmica afro baiana. Suas performances mantinham as células rítmicas do samba-reggae mas, agregavam instrumentos harmonicos criando essa cena afro-pop percebida por Goli Guerreiro (2010) que destaca, “musicalmente falando, o samba-reggae é o principal produto da movimentação afro baiana”.

Esses artistas são ofuscados por uma força empresarial branca, rica e organizada que vai eleger e impor seus novos grupos e estrelas nessa agora real indústria cultural baiana. O grande salto do marketing acontece na criação do termo “Axé Music” como designação do estilo musical dos novos artistas baianos. Esses novos nomes como Daniela Mercury, Ricardo Chaves, Netinho, Durval Lelis, Banda Eva, Band Beijo, Banda Cheiro de Amor, Ivete Sangalo e muito mais tarde Cláudia Leite vão basear seus repertórios nas levadas de samba-reggae, gravar compositores de blocos afro e até convidá-los para alguns shows, porém, sempre mantendo considerável distância, sobretudo econômica desses representantes da musicalidade afro baiana.

Esses novos artistas não vinculam suas carreiras a compromissos políticos sociais, seguem a lógica do comércio e são manipulados por estratégias de marketing que impõe padrões eurocêtricos de beleza.

O nome do ritmo (Samba-Reggae) continua presente nos discursos, mas vai sofrer um apagamento em detrimento da emergência do termo Axé Music. Gradativamente, os signos estéticos africanos desaparecem dando espaço para uma estética branca com cantoras exibindo formas de beleza internacional através dos seus longos cabelos quase sempre lisos e bem tratados, e homens brancos não menos padronizados. Reis e rainhas da Axé Music exibem sua adolescência nos principais palcos do carnaval, nos principais veículos de comunicação e compõe o mais poderoso produto cultural da cena nacional no período compreendido entre 1990 e 2009 quando se inicia seu declínio.

Sugiro que a Axé Music se apropria inicialmente de uma rítmica, de uma estética, mas, a partir de uma dada autonomia, apaga um a um, signos estéticos dessa africanidade, mas excepcionalmente o ritmo se mantém em suas produções musicais. A Axé Music usa do samba – reggae mas, negligencia sua principal característica: a coletividade. A quantidade de instrumentos, sua organização de palco alterava o impacto, mas as células ficavam preservadas – três percussionistas que se reverbam nos tambores reproduzem as levadas mais conhecidas, porém, já não faz arrepiar a pele tanto assim.

Carlinhos Brown, artista de reconhecida genialidade e dono de uma popularidade internacional, chama atenção para a relevância das grandes baterias de percussão:

[...]Eu sei qual é o problema que nós enfrentamos hoje pra fazer uma bateria. Nós ajudamos o mercado a se industrializar e o mercado vem e nos devolve na contramão. Então é difícil a gente juntar duzentas, trezentas pessoas que é um segmento de organização e pensamento. Tem uma quantidade de tambores que leva ao êxtase, não são dois nem três, mas a partir de uma quantidade porque aí promove na natureza uma certa atmosfera”. (Entrevista concedida a autora em 2005)

O grande sucesso da Axé Music remove as agremiações de matriz africana do centro da atenção midiática, causando queda substancial no faturamento desses grupos, quer para sustentar grandes elencos em eventos de rua, especialmente o carnaval, quer para reproduzir o samba-reggae de modo que este “leve ao êxtase”.

O maior diferencial do samba-reggae é mesmo sua capacidade de usar agregar sonoridades percussivas de uma maneira criativa e que consiga converter a emoção de sua transição histórica. A performance percussiva do samba reggae está carregada de

signos sonoros, gestuais e circunstâncias individuais superadas que parecem repercutir agregadas ao som.

“Geralmente quem fatura com a mercadorização da cultura negra, não tem o menor interesse pelas pessoas negras que as produzem” (Gilroy, 2001, p.270). Essa nova forma de expansão da musicalidade baiana prossegue indiferente as realidades sociais que ajudam a fomentar.

Apesar de se localizar no cenário internacional como protagonista desse movimento musical brasileiro, Neguinho do Samba administra um tipo de poder simbólico a partir de sua notoriedade. O status de principal mestre do Samba Reggae, sua assinatura em arranjos importantes, a admiração que conquista por parte de uma grande gama de artistas, porém nada disso está refletido em sua arrecadação financeira. Tanto para ele quanto para outros mestres e grupos de samba-reggae, o deslocamento do poder se localiza a partir da força de sua imagem e estética, da sua liderança frente a grandes massas, e sobremaneira, a repercussão desse novo momento na autoestima da comunidade.

A quantidade do elenco, o movimento assíncrono dos braços, as falhas na elaboração rítmica sempre vivendo mudanças em tempo real, esses e outros valores não caberiam nos palcos, tampouco carregavam valores comerciais importantes para a indústria cultural dessa época. Se o samba-reggae é fenômeno musical que em sua performance confere identidade e poder aos seus atores sociais, as bandas de Axé Music reforçam em sua estética os estereótipos de uma Bahia branca quase eurocêntrica via os arquétipos de suas novas rainhas.

Daniela Mercury, talvez a mais importante delas no tocante a representatividade internacional e autenticidade, gravou em 1991 com Neguinho do Samba a canção *Suingue da Cor*, entre outras canções de grande sucesso. Ela é uma das poucas artistas que reconhecem e visibilizam a importância do samba-reggae para a Axé Music:

A criação musical de Neguinho do Samba está presente nos álbuns e músicas de quase todos os artistas do Axé. Além disso, também se vê samba-reggae na obra de vários artistas da MPB e artistas internacionais. Não há como pensar na música do mundo sem a criação de Neguinho. Pode não haver a consciência disso, mas é a realidade. Além do próprio Neguinho, a minha carreira, a do Olodum, a da Didá e a de outros artistas baianos fizeram os novos sambas de Neguinho serem famosos no mundo inteiro. (Entrevista concedida a autora em 2.10.2015)

Daniela Mercury realizou algumas homenagens a Neguinho do Samba, incluindo dois grandes shows no Brasil e outro em Portugal. Nessas oportunidades bem como em letras musicais de sua autoria localizou Neguinho do Samba como um dos criadores da nova musicalidade baiana.

A criatividade de Neguinho do Samba capturou sonoridades da diáspora para forjar um novo meio de afirmação, de expressão de uma identidade, do sentimento de pertença. Vislumbrar na relação desse grande investimento a capacidade de rentabilidade para o grupo foi sempre uma das metas de seu trabalho. Não existia um romantismo, aquela sua nova expressão musical deveria funcionar para sobrevivência sua e de seu grupo sob diversos aspectos, inclusive monetário.

Para disputar esse mercado, ele reduziu seu elenco, formatando suas apresentações dentro daquele novo padrão comercial, mas, o uso deste e doutros arranjos não foram suficientes para estabelecer uma disputa equitativa dentro desse mercado de shows. Para grupos compostos de artistas negros, com origem humilde e uma estética marcada pelos cabelos, restou uma parcela muito menor nesse mercado de produção musical.

Notadamente, grupos de samba-reggae conseguiram elaborar e se manter em mercados de trabalhos, porém, todos muito modestos e sustentado por apelos de cotação que brifam: “nosso orçamento está reduzido”. Grupos como Muzenza, Didá, Tambores e cores, Malê de Balê, realizam eventos dentro e fora do país, no entanto, recebendo cachês irrisórios no comparativo aos grandes artistas da Axé Music.

Nos últimos anos, foi percebido um declínio desses artistas da Axé Music no tocante a agenda, valores de cachê e notoriedade. Quanto as bandas de samba-reggae, essas seguem aquilombando e contribuindo na formação da identidade de um incontável número de pessoas.

“As pessoas pegam o ritmo e dizem: isso aqui é do mundo. Legal que isso seja do mundo, agora, pegue uma parte da música deles e diga que a música é do mundo... Ele vai dizer: É do mundo não, eu fiquei a noite toda no violão, no piano. Então, a gente faz como? O mesmo Deus que lhe deu inspiração deu a mim. Só que a sua história é uma e a minha é outra. Entendeu? Eles têm tratamento diferenciado pra todo mundo”.

(Neguinho do Samba)

A batida de Neguinho do Samba, continua preenchendo lacunas provenientes dos apagamentos da diáspora. Desde a sensação de pertença que gradativamente afeta

cada membro do grupo percussivo até a inauguração de novos mercados de trabalho para esse grupo, é o ritmo que acende, desperta, provoca e sustenta novas possibilidades de expressão, novos discursos.

O ritmo é o ingrediente eficiente para geração de renda significativa para Neguinho do Samba e seus músicos, mas, nada que possa ser comparado aos lucros astronômicos das bandas de Axé no período do seu apogeu. Sequer as instituições políticas reconhecem a eficiência do ritmo em processos ligados a educação e inclusão social haja visto que apesar de sua aplicabilidade na condução de saberes, é notado absoluto desuso desse organismo em escolas públicas da cidade.

A utilização produtiva do samba-reggae ainda se localiza em suas comunidades de origem e se sustenta economicamente a partir de pequenos eventos corporativos e raríssimas oportunidades de aparição em eventos de grande porte ou com cachês mais interessantes.

O samba-reggae enquanto fenômeno forjado na comunidade continua possibilitando a ampliação de uma literatura periférica, ainda se preocupa fundamentalmente com os discursos de empoderamento tão necessário às suas crianças e jovens. Nesse sentido, o samba-reggae continua produtivo, porém, muito distante das eficiências econômicas que deveriam acompanhar proporcionalmente a relevância das mudanças sociais que imprime.

Vimos que a célula rítmica do samba-reggae foi absorvida enquanto elemento fundamental para dentro desses novos e bem-sucedidos grupos de artistas na chamada cena afro pop de Salvador. Os arranjos percussivos de Neguinho do Samba alteraram significativamente o repertório de uma enorme leva de artistas brasileiros e estrangeiros. Neguinho do Samba seria uma espécie de fonte com água criativa na composição de arranjos de sucesso, inesquecíveis ainda do imaginário popular, nas rádios, festas e shows dentro e fora da cidade.

Possivelmente, as negociações entre sua criatividade e os modos comuns de rentabilidade encontraram entraves importantes que impediram sua convergência. O aparato técnico das novas bandas de Axé Music, o estudo do mercado por profissionais da indústria, e sobretudo as fontes de investimento e patrocínio que iam desde o incentivo familiar até a aplicação das grandes empresas nacionais. Modos de veiculação que as bandas de samba-reggae nunca possuíram.

O fato é que apesar do samba-reggae abarcar uma legião de admiradores e seguidores, o tipo de saber por ele impresso, sua gestualidade, sua estética e seus grupos enquanto representantes dos movimentos da negritude abarcavam uma herança ainda latente do colonialismo. Dessa maneira estavam desautorizados e emergir economicamente. No imaginário popular o poder econômico não está vinculado a imagem de homens e mulheres negros que exaltam uma estética africana. O lugar naturalizado para os herdeiros de africanos é o lugar da luta, da insatisfação, da subordinação. Suponho que esses são alguns elementos facilitadores da ascensão da Axé Music sobre o samba-reggae.

3.2 A erudição do samba-reggae.

“... Eu e você, você e eu, nós precisamos mesmo é de justiça do céu e da terra”... (Neginho do Samba)

Foram muitos os deslocamentos possibilitados pela emergência do samba-reggae. Possivelmente, o principal deles seja exatamente o deslocamento do poder. Sua força na criação e sustentação de um discurso contra hegemônico colaborou na criação de novas e refinadas performances corporais. De alguma maneira, o samba-reggae evidencia anseios, desloca o foco, negocia e pauta discursos das mais diversas ordens do repertório sócio cultural da população negra.

A lacuna econômica entre Neginho do Samba e novos agentes da Axé Music, estilo musical possibilitado por suas interlocuções rítmicas demonstra que a estrutura social na pós-modernidade continua delimitando e ordenando os espaços de trânsito da cultura negra, reservando para esta, posições coadjuvantes em seus esquemas econômicos.

Para além do show bussines, onde ocorreu um desequilíbrio entre investimento intelectual e retorno financeiro, é necessário reconhecer a atuação de Neginho do

Samba na produção de saberes. O samba-reggae precisa ser compreendido a partir de sua característica erudita.

Muniz Sodré (1998) lembra que as músicas africanas são fundamentalmente rítmicas, e no entanto, plenamente musicais. Ele destaca que para Gisele Brelet⁷⁸, “a sua estrutura rítmica, sutil e erudita não é de nenhum outro modo inferior a estrutura musical da fuga ou da sinfonia”. Para essa autora, a elaboração dos ritmos africanos nada deve as formas de criação da música erudita ocidental “Escutemos os negros da África, esses mestres do ritmo, esses músicos dotados no domínio rítmico duma força de invenção igual e no fundo semelhante à que se exprime nas formas mais refinadas, mais eruditas de nossa música ocidental” (1998,19). Sodré destaca a circularidade dos ritmos africanos “capaz de voltar e continuar sobre si mesmo”, num comportamento oposto a música ocidental. A capacidade de se refazer recebe interferências do próprio corpo através da dança que convida uma integração cada vez maior de pessoas. Mas, essas diferenças não exclui a erudição de sua sonoridade.

O maestro Ubiratan Marques, criador e regente da orquestra Afro Sinfônica, chama atenção para a estrutura sinfônica da banda de samba-reggae.

“A orquestra sinfônica tem uma disposição de instrumentação semelhante ao samba reggae, por exemplo os graves no fundo ficando mais aguda na frente. Outra coisa é a quantidade de instrumento agudos, médios e graves presentes no samba-reggae, similar a orquestra. A disposição do coletivo de tambores é um pensamento aproximado da orquestra apesar de terem uma instrumentação muito diferente. Existe uma disposição física, melódica e harmoniosa. Neguinho do Samba estava buscando organização para encontrar a sonoridade. Isso padroniza um pensamento estético de como buscar sonoridades e equalização”. (Maestro Ubiratan Marques em entrevista a autora, abril de 2016)

O Maestro Marques registra uma insistência no comportamento de Neguinho do Samba, uma investigação que buscava a harmonização dos tambores de samba-reggae. Para aqueles que conviveram com Neguinho do Samba ou que puderam assistir suas regências nas ruas do Pelourinho fica explícita essa investigação sonora. Além da identificação nas falhas de afinação, existia uma cobrança sobre o peso de cada

⁷⁸ Musicóloga francesa, autora de “Le temps musical”, publicado em 1949.

baqueta, o fabricante da pele ou o tipo de tecido no forro das baquetas de surdo. Essa inquietude reflete essa busca por equalização de sua sonoridade como descrito pelo Maestro.

Existia na atuação de Neguinho Samba um rigor, uma ordem precisava ser executada para sua plena satisfação enquanto regente. O maestro Marques não e o único a concordar com a estrutura sinfônica do samba-reggae. Em 2005, após um show que reunião a orquestra sinfônica da Bahia, Carlinhos Brown, Neguinho do Samba e Jacques Morelembaun, esse último declarou:

“...Percussão é sinfônica, porque é junção de som. Várias pessoas juntando sons e energias. O samba-reggae é uma das grandes oportunidades que o povo tem de se juntar em torno de uma expressão artística e exercer essa magia que é a música. Grandes massas tocando e dançando juntas. Esse movimento que Neguinho começou com esses grupos é uma coisa única no Brasil. Acho que é uma riqueza muito grande que a gente tem que preservar lá em cima”.
(Entrevista concedida a autora em 2005)

O reconhecimento da complexidade do trabalho de Neguinho do Samba é praticamente inexistente. A maior parte das considerações sobre a sua musicalidade estão fundamentadas a partir de preconceitos ocidentais onde reunir-se em torno de tambores para fazer música, dançar e criar fomentam estereótipos da música oral e anulam seu trabalho investigativo de harmonização, leitura, repertório e outros elementos de sua performance musical.

Segundo a etnomusicóloga Emília Biancardi, é a leitura a partir de preconceitos que tenta qualificar as expressões musicais das diversas culturas, mas para ela não existe música melhor ou pior, “toda música clássica vem da música popular”⁷⁹ (2015). Da mesma forma não existe alta ou baixa cultura.

A transmissão do samba-reggae a partir de uma regência corporal e oral não são reconhecidas pela tradição ocidental. Para o pesquisador Tiago Oliveira (2001) os elementos da performance musical afro-brasileira precisam contemplar “regras melódicas, leis da polifonia, a combinação letra e música, a polimetria, o estudo da dança”... São aspectos que se apresentam vinculados, não há como desprender esses elementos. Esse tipo de performance não pode ser capturada pelo padrão ocidental de percepção e escrita musical, a partitura.

⁷⁹ Declaração adquirida durante entrevista concedida a autora em 2015.

Sobre os meios de transmissão Letieres Leite defende a ideia do samba-reggae ser um estilo de música matricial, logo, não pode ser “referenciada no território branco”. Sobre a legitimidade e cientificidade do ritmo, ele observa sobre Neguinho do Samba não usar partitura:

Mas ele não precisa porque esse sistema é baseado na oralidade e de oralidade ele conhecia muito bem. Muito pelo contrário o que eu tô fazendo é a ponte da oralidade com a escrita tradicional pra que as pessoas da academia reconheçam essa música como uma música elaborada, uma música erudita. Eu acho que a música do samba reggae, ela tem erudição. Porque ela tem organização e ela tem sistema e esse sistema é rigoroso e se você não conhecer esse rigor você não vai conseguir tocar samba reggae.
(Maestro Letieres Leite, em entrevista a autora, 2015).

Organização e rigor são características encontradas no samba-reggae pelo maestro Letieres Leite. Para esse músico inovador, essas duas características fazem do samba-reggae uma música erudita dentro de sua estrutura de matriz africana. Uma vez que os parâmetros europeus são os mecanismos usados para qualificar e legitimar o saber africano no Brasil, a música produzida por africanos e descendentes ainda passa por um processo de folclorização sendo desmerecidas e desqualificadas em sua estrutura, uma vez que não são integralmente absorvidas pela partitura.

E ele continua:

Nenhuma escrita musical pode conceber em seu conceito gráfico o que a gente toca na realidade da rua. Porque essa impossibilidade? Porque a escrita quando foi formulada não foi pensando nos microritmos da música de matriz africana. Ela não foi feita pensando nessa música. Ela foi feita para outro tipo de música onde a nota que a gente escreve tem aquele valor. A princípio eu posso afirmar que nenhuma partitura de samba, samba-reggae, samba jazz ou de jazz está escrita certa. Elas são só referências, são aproximações porque na hora de tocar se você não tiver experiência oral você não vai tocar próximo da realidade então na orquestra Rumpilezz nenhuma partitura tá certa, todas são aproximações” (Leite, 2015).

Dessa maneira, não existe inferioridade e, sim, a incapacidade de representar a partir dos seus códigos uma expressão musical elaborada a partir de outras bases. Diante do desconhecimento, a musicalidade, gestualidade (performance) e oralidade contidas na arte africana são desqualificadas. Para o samba-reggae que é um efeito, um desdobramento dessa musicalidade africana, a maneira de compor batidas está intrinsecamente ligada a jeitos da criatividade pautada na oralidade e na performance do corpo. Falando das performances corporais dos africanos, Irob chama atenção para a anulação desse saber:

Isso nos leva a observar que, talvez, a história pós-positivista Ocidental, particularmente pela valorização do impresso e da instrução criptográfica, em detrimento de outras formas de comunicação, parece ter afetado drasticamente a forma como os estudiosos ocidentais compreendem e valorizam o poder do corpo como local de múltiplos discursos para esculpir história, memória, identidade e cultura. (Irob, 2012,277)

O samba-reggae designa, portanto, o uso do corpo para o desenvolvimento de sua performance percussiva que não envolve apenas o que se ouve ou se diz, mas também, aquilo que se lembra. O samba-reggae cultiva o som, o ruído, a palavra, o gestual que decreta um encadeamento de toques específicos que se encaixam e complementam formando a levada. O samba reggae é um advento que dialoga com a história, ele segue exaltando elementos de sua ancestralidade e não menos atento aos desdobramentos para o futuro.

O descritivo da regência de Neguinho do Samba precisa contemplar seu corpo, seu movimento, sua rotação a frente da orquestra de tambores. A forma como ele processava as sequencias e como elas se sobrepunham sempre foi um atrativo a parte, um motivo para a curiosidade da plateia e dos seus músicos. Por toda a trajetória comunitária já apresentada nesse trabalho, sua regência impunha uma disciplina no uso do território já demarcada. Todos sabiam os seus lugares, sua postura e precisavam corresponder fisicamente as expectativas de Neguinho do Samba. Olhar para os lados nunca estava autorizado.

Sobre sua maneira de transmitir e compor levadas, inicialmente as batidas eram cantadas e traduzidas para as peles dos tambores com o suporte das baquetas. Para os percussionistas dos surdos por exemplo é importante identificar as vozes mais agudas (repique e tarol) ou aguardar até que Neguinho do Samba manipule a baqueta construindo frases no instrumento.

Ao lançar as frases, o mestre reservava alguns minutos para repetições coletivas na intenção de fixar cada frase em seu instrumento, posteriormente acontecia a etapa de demonstrações individuais, tudo para corrigir os acentos e andamentos de cada levada. Em uma última etapa, uma vez que o ritmo estava amarrado, era criado um momento para as interferências de cada músico que incrementava suas próprias frases, variações necessárias para adornar a levada, uma semelhança com as experiências jazzísticas de improvisação. “Você tem que variar senão fica tudo seco”, dizia Neguinho do Samba estimulando a criatividade de seus músicos.

Essa forma de reger e criar convenções, batidas, interlocuções rítmicas inéditas fez do samba reggae enquanto ritmo um espaço de negociação e interlocução com outras modalidades musicais, especialmente aquelas referenciadas enquanto música erudita. Ao longo dos anos 1990 até o presente momento é possível registrar interlocuções importantes entre o samba-reggae e a música erudita. O próprio Olodum ravou em 2005 a canção Smile de Charles Chaplin com a orquestra sinfônica da Bahia⁸⁰.

Em 2002, a Eletrocooperativa, uma Ong então sediada no Pelourinho realizou a fusão entre a música eletrônica e os tambores do Olodum, Filhos de Gandhi, Muzenza e Didá. Em 2004 foi a vez da Didá Banda Feminina fazer shows com a Orquestra de Mulheres da Avon, então regida pela Mestrina Cláudia Feres.

De acordo com Stuart Hall, “a distinção entre erudito e popular é precisamente o que o pós-moderno global está deslocando” (2003, p.339), e o samba-reggae mais uma vez se apresenta como uma linguagem negra desse momento histórico. Apesar de não conseguir se estabelecer enquanto hegemonia, é preciso reconhecer que ele alinhava retóricas distintas e amplia o território para a população negra.

As expressões artísticas da cultura negra em sua ampla diversidade carecem de tempo até que se tornem autênticas, até que estejam autorizadas a dizer dentro de uma lógica eurocêntrica. Essa arte até que se firme como expressão artística credenciada, enfrenta a rejeição por serem expressões populares inferiorizadas. Sua sobrevivência e repercussão na diáspora é que sustenta e impõe sua legitimidade ao mesmo tempo que assinala sua vulnerabilidade via apropriação de outros grupos para fins exclusivamente comerciais.

O fato é que as performances artísticas negras, tem funcionado para naturalizar e imprimir a possibilidade dessa outra gestualidade para fins de narrativa de sua própria historicidade e permanência, interferindo com efeitos na história que será contada no futuro.

A partir de um universo simbólico que considera o movimento do corpo um elemento rítmico importante, o samba-reggae vem sustentando simbioses relevantes que contribuem para a diversidade musical brasileira. É o movimento sonoro vinculado a paisagem, ao movimento do corpo, e o resultado dessas conexões que escreve o “texto

⁸⁰ A faixa smile é conteúdo do CD Roma Negra, produzido em 2005 pela gravadora Warner Music Brasil.

musical” do samba-reggae. Defender sua erudição consiste em reconhecer o investimento de Neguinho do Samba em leituras, apreensões, percepções complexas de sonoridade e atmosfera. Requerer a erudição do samba-reggae é solicitar a expansão de sua percepção para além do audível, é expandir a própria compreensão da expressão musical afro-brasileira considerando o cenário hostil que atua como uma força contrária a sua expansão.

3.3 SAMBA-REGGAE, uma nova performance para o corpo da mulher negra.

“...Pra onde vai o meu amor?
Eu vou subindo a ladeira
Eu vou pra lá pro Pelô
Pra ver uma banda tocar
Mulher tocando tambor”

(Neguinho do Samba)

Enquanto diretor musical no Bloco Olodum Neguinho do Samba sugeriu a criação de uma banda de mulheres, ideia que segundo ele mesmo, não foi abraçada pelo grupo. Como vimos anteriormente, quando Neguinho indicou Andrea Reis para segunda maestrina do Olodum, gerou várias discordâncias a respeito de uma mulher comandar uma banda masculina.

O espaço de militância negra incluindo a ação dos blocos afro é um espaço de poder negro, mas sobremaneira, de poder masculino. Pensar em mulheres tocando não era até aquele momento uma paisagem reconhecida pela memória local.

As diferenças de gênero eram consideradas pela perspectiva do homem. A ideia de masculinidade caminhava paralela a própria prática do fazer samba-reggae, e assim tocar tambor, em especial os surdos, não podia ser coisa pra mulheres. Outra força oponente a ideia de uma banda feminina alegava que se no decorrer do processo essas mulheres engravidassem, todo investimento de Neguinho cairia por terra, estar grávida seria então o cerceamento da condição produtiva da mulher.

Os conflitos oriundos das relações de identidade e poder falaram alto diante daquela nova ruptura proposta por Neguinho do Samba. De acordo com suas declarações, sua pretensão era provar que as mulheres poderiam tocar, fazer shows,

trabalhar com música. Para além do tambor, ele desejava criar um “quartel general das mulheres”, um espaço para formação e fortalecimento dessas mulheres a partir da linguagem artista, em especial tendo o samba-reggae novamente como principal linguagem. Sendo assim, criou ele mesmo a Didá Banda Feminina, a primeira banda de samba-reggae formada exclusivamente por mulheres.

É preciso chamar atenção para a dimensão de sua proposta. Ao inserir a mulher no cenário percussivo, estava impondo mais uma ruptura significativa e aquecendo os discursos sobre identidade e gênero tão requeridos pelas mulheres do movimento negro.

Ao convidar suas primeiras alunas, Neguinho do Samba propunha vivências semelhantes àquelas desfrutadas por músicos dos blocos afro como cachê e viagens para conhecer outras culturas. Imprimir esse discurso para mulheres daquela comunidade se apresentava como um desafio ainda mais arrojado. “Essa esperança que Neguinho colocava na gente... Ele me ajudava a sonhar, a imaginar coisas que eu nunca tinha vivido. Eu não tinha qualquer expectativa, foi Neguinho que me fez acreditar que eu podia ser diferente”. Lembra Arlinda Alves, integrante da primeira formação da Banda Didá, que complementa, “Ele me fez acreditar que eu podia ser mulher, na verdade uma menina, moradora do Maciel e ter sonhos”.

O lugar autorizado para a mulher, especialmente para a mulher negra estava atrelado a funções como o emprego doméstico, o trabalho informal com alimentos ou estéticas, a prostituição como mecanismo de poder e sobrevivência dentro do Maciel Pelourinho. O uso do corpo da mulher negra de forma violenta vinha sendo historicamente legitimado pela literatura, pelas companhas que estimulavam o turismo sexual, e o imaginário da própria mulher negra se encontrava cerceado em funções que anulavam sua intelectualidade e a privavam de protagonismo em outras áreas de trabalho e conhecimento.

O território musical, especialmente o território percussivo não estava até então disponível para o trânsito feminino. Não existiam imagens que referenciassem o uso dos tambores como modo de afirmação coletiva de gênero na história da percussão brasileira.

A criação da banda Didá por Neguinho do Samba é um advento amplo, de profunda repercussão no imaginário de homens e mulheres negras. E considerando a vulnerabilidade do corpo negro feminino e sua restrição nos mais diversos espaços

sociais, uma banda de mulheres negras pode ser considerada a mais relevante ruptura social empreendida por Neguinho do Samba e sua batida.

Paul Gilroy nos faz dimensionar as complicações que o gênero para além da raça são capazes de despertar na sociedade. A mulher negra pela própria condição reprodutiva carrega o estigma da proliferação da diferença.

“... As diferenças de gênero se tornam extremamente importantes nesta operação anti-política, porque elas são o signo mais proeminente da irresistível hierarquia natural que deve ser restabelecida no centro da vida diária. As forças nada sagradas da bio-política nacionalista interferem nos corpos das mulheres, encarregados da reprodução da diferença étnica absoluta e da continuação de linhagens de sangue específicas. A integridade da raça ou da nação, portanto emerge como a integridade da masculinidade”. (Gilroy, 1993, p. 19)

O corpo negro feminino tem sido o espaço mais violado desde os processos de escravização. Por toda diáspora, o corpo feminino tem sido território invadido e violado através do sexo desautorizado, dos mitos sobre seus corpos extravagantes, da exposição excessiva ao trabalho, das armadilhas para esconder suas belezas, da sensualidade supra exportada incentivando um turismo sexual violento, especialmente para as mulheres negras. O corpo feminino negro ainda está localizado no imaginário popular a partir dessas violências. A veiculação desse corpo nos meios de comunicação, na produção artística especialmente na televisão e cinema tratam de propagar e sustentar esses estigmas.

Dessa maneira, o corpo negro feminino vivencia um processo de emudecimento muito mais violento que o do corpo negro masculino. Esses processos iniciados no decurso da escravização, permanecem de alguma forma nutridos pelos novos sistemas de opressão que descendem do colonialismo.

Para a pesquisadora Sueli Carneiro (2005):

“O que poderia ser considerado histórias ou lembranças do período colonial permanecem vivas no imaginário social e adquirem novas roupagens e funções em uma ordem social supostamente democrática que mantém intactas as relações de gênero, segundo a cor e a raça instituídas no período escravista”. (p.23)

A profundidade dessa violência também se faz notar no corpo negro feminino quando limita suas possibilidades de expansão no mercado de trabalho ou em suas relações afetivas. O imaginário popular reproduzido nos diversos discursos e signos do país ainda selecionam espaços coadjuvantes para localização desse corpo. A banda Didá

inverte essa estrutura quando simboliza espaço de absoluto protagonismo para mulheres negras da cidade.

O samba-reggae, patrimônio musical feito por e para negros, ferramenta importante de um dado discurso de identidade, território fundador de outros gêneros musicais, passa a usar sua eficiência na construção de performances e narrativas que subvertam a ordem e levem essas mulheres para a frente da cena.

As referências de discurso e performance eram masculinas. A gestualidade em torno do tambor de samba-reggae discorria sobre o homem belo, corajosos e potente que era capaz de erguer e sustentar por horas tambores pesados em seus corpos. Tocar até aquele momento se desenhava sobre essa imponência, sobre essa grafia.

O corpo negro feminino, a princípio, não sabia dialogar com os tambores. A maioria das mulheres nunca tinha passado por qualquer experiência musical. Centradas no Pelourinho, as primeiras mulheres da banda, até então, atuavam como telespectadoras, ouvintes, dançarinas ou muito raramente como cantoras, mas o tambor ainda não tinha acontecido como uma ferramenta possível de interlocução.

O novo projeto de Neguinho do Samba passou a se qualificar para cuidar, reparar e orientar novos territórios para esse corpo. Não existia uma linha de pensamento ou um discurso elaborado que empoderasse ou certificasse essas mulheres para aquela nova performance, essa linha de pensamento foi uma elaboração da própria Didá. Diante da inexistência de modelos feminino-percussivos anteriores, foi Neguinho do Samba e seu grupo de alunas que elaborou todo o discurso afirmativo da banda feminina.

A relação desse corpo feminino negro com o tambor abarcava essa condição de subjetividade imposta pelo colonialismo. O tambor precisava funcionar como um tecido de proteção, um acessório uterino. Utilizando um paralelo do termo *criação* que é o significado da palavra *Didá* em Yorubá com a palavra *gestação*, a posição do tambor quando se localiza na borda do útero feminino, na cintura das mulheres, portanto, passou a simbolizar um signo para potência criativa dessas mulheres.

As escolhas na construção ideológica do projeto além de abarcar o combate ao machismo e suas violências, precisava estabelecer uma aproximação desse corpo feminino com o tambor e seus ritmos. Criar um jeito feminino de fazer samba-reggae é o segundo grande desafio das mulheres da Banda Didá. Adriana Portela, primeira maestrina da Banda fala da estratégia de diálogo com os tambores: “Nós usamos da

intimidade com a dança e testamos no instrumento”. No início dos anos de 1990 a dança era lugar comum ao corpo feminino, especialmente a partir dos concursos de beleza para escolha das rainhas dos blocos afro. Essa mescla vem sofrendo aprimoramento ao longo dos anos e a plasticidade, a maneira de lidar com o instrumento adquiriu gestos sinuosos, sensuais, delicados e quando necessário imponentes e arrojados.

Pensando na metamorfose realizada pelas mulheres negras a partir do contato com o samba-reggae, trago uma outra descrição do filósofo Esiaba Irob quando analisou uma paisagem performática de mulheres negras no Suriname:

No Suriname, país da América do Sul, a mulher negra tem uma canção africana dilacerante que era cantada e dançada após a labuta humilhante nas plantações. A canção dizia, “Aqui podemos ter sido reduzidos a servos e criados / Mas ainda assim nos orgulhamos e dançamos de cabeça erguida / Pois ascendemos de um povo digno e altivo”. A coreografia realizada pela mulher consistia em balanços suaves. Mantinha o tronco ereto e as mãos erguidas, à semelhança de movimentos de uma águia. O sorriso no rosto, de imediato, afastava o semblante de dor que estampava sua face. (Irobi, 2012, 278)

Essa tradição apresentada por Irob fala novamente da eficiência da cultura negra ao ressignificar o corpo vilipendiado dos seus sujeitos. Acionar essa cultura é conectar-se a uma memória fundadora que orienta sua sobrevivência. Acionar a percussão para a performance do corpo negro feminino é possibilitar outra realidade, outra instância de humanização de sua existência. A cultura negra representada pelo samba-reggae encena e possibilita a inserção de uma nova função para esse corpo.

As mulheres da Didá quando falam pelas bocas dos seus tambores estão escrevendo uma nova possibilidade de ser e realizar. Estão inaugurando uma nova possibilidade de discurso, de afirmação de trabalho, estão descentrando o poder inclusive do domínio exclusivo do corpo negro masculino.

A partir do contato com o samba-reggae, as construções antes vivenciadas pelos homens experimentam agora sua funcionalidade no corpo negro feminino. A vibração dos tambores orienta uma atuação paralela dessas mulheres com suas realidades cotidianas. “A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam”. (Martins, 2002,p.71). No exercício dessa dualidade refletida por Lêda Martins, estigmas ligados e beleza, a liderança comunitária, a violência familiar são incorporados a coreografias e repertórios

fomentando novos discursos. Desde 1993, os tambores de samba-reggae têm desenhado novas possibilidades coreográficas e novas letras tem sido criadas, pensando nessa mulher que conseguiu elaborar seu próprio jeito de tocar. O movimento dos braços, o gingado, os penteados e turbantes não impedem uma entonação vibrante dos seus tambores.

Ao longo de sua trajetória a banda Didá vem inspirando o surgimento de outras bandas femininas e mais do que isso, vem encorajando outras mulheres ao exercício da música e de outras linguagens artísticas como espaço comum de sua potencialidade. Se tornou presença fundamental em eventos da militância que reclama equidade de gênero e raça. A Didá se tornou mais um desdobramento possibilitado pelo samba-reggae, se consolidando como um grupo de talento e expressividade reconhecida entre artistas de representação internacional. Quando perguntado sobre que tipo de impressão Caetano Veloso sentia ao assistir a mais nova invenção de Neguinho do Samba, o músico Caetano Veloso respondeu: “É a disciplina de Neguinho do Samba com a delicadeza das mulheres”⁸¹. Caetano Veloso gravou um disco com a banda Didá além de realizar turnê nacional com o grupo.

Com a criação da Didá, Neguinho do Samba preencheu mais um apagamento proveniente da diáspora. O espaço de fala para a mulher negra ainda é o mais restrito, e dessa maneira proporcionar um novo campo de linguagem para esse grupo, considerando seu contexto histórico pode pesar com uma relevância ainda mais significativa que a própria criação do ritmo.

⁸¹ O depoimento foi concedido durante entrevista ao programa Vídeo Show veiculado da rede Globo de Televisão em fevereiro de 1998.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Todos foram importantes na minha vida porque na verdade eu consegui aprender mais do que ensinar. Então tudo que eu sei hoje eu tenho que agradecer a eles e ao próprio Olodum, não digo as pessoas, mas ao Olodum criação.” (Neguinho do Samba)

Desdobrar o samba-reggae foi um exercício revelador mesmo para quem dele bebe há mais de duas décadas. Conviver com o samba-reggae por tanto tempo não tinha me possibilitado, até esse momento, um mergulho tão profundo na organização criativa de Neguinho do Samba e sua capacidade de rasurar o processo de apagamento a que estavam submetidas as expressões percussivas da cidade. Possivelmente, tantos outros atores dessa cena cultural soteropolitana, caminha, convive, mas, não compreende plenamente os desdobramentos, as razões, o sentido e os novos usos da musicalidade negra.

Existe uma gama de mecanismos repressivos que situam iniciativas artísticas da população negra a alegorias transitória e não reconhece a dimensão de sua elaboração e aplicabilidade.

Apesar de existir algum reconhecimento da inventividade de Neguinho do Samba, se faz necessário referendar seu trabalho enquanto mais um esquema da negritude para também sustentar uma memória africana e reinscrever a trajetória da população negra na diáspora.

As questões aqui lançadas tentaram descrever causas, consequências e caminhos para o desenvolvimento desse ritmo na pós-modernidade. Foi apresentado seu uso político e artístico bem como sua ação enquanto discurso que repara e elabora novas performances afirmativas da identidade negra. De alguma maneira, tentei construir a genealogia do samba-reggae destacando seus principais blocos de interlocução e sua eficiência no resgate da autoestima dos sujeitos sociais negros e de toda uma comunidade

A formação da identidade do jovem negro, agente social da comunidade do Maciel Pelourinho que, amparado a discursos do movimento negro, pode usar seu

tambor como escudo e como lança para proteção do seu corpo e ataque às inúmeras formas de preconceito vividas por ele.

O tambor foi identificado como ferramenta de aquilombamento, capaz de aglutinar uma massa significativa por entre e por sobre seus timbres e sonoridades fazendo da banda de samba-reggae um quilombo urbano contemporâneo que baila e toca enquanto apresenta sua narrativa e seus reclames.

A criatividade de Neguinho do Samba, sua pesquisa orgânica, sua dedicação enquanto líder comunitário, localiza seu advento a partir da construção de uma territorialidade para seus agentes e da conquista de território simbólico através da ressonância dos tambores. É também por meio da inauguração dessa tradição negro-baiana dentro da comunidade do Maciel Pelourinho que o aspecto da dispersão do sentido de comunidade como espaço de produção solidária é revertido

No tocante a elaboração da identidade negra-percussivo-quilombola para esses agentes, localizei a relevância de Neguinho do Samba enquanto uma liderança, uma referência, um Zumbi para aquela comunidade. Peculiaridades como sua chegada no Maciel, sua nova alcunha e outros episódios comuns na rotina de membros de um mesmo grupo de convivência.

Sua força de trabalho em outros espaços produtivos reservados ao homem negro foi destacada tentando desenhar um paralelo de convivência entre trabalhos sub-remunerados e sua capacidade de se tornar e fazer músicos. É sua criatividade que colabora na construção de sua nova identidade. Vimos que Neguinho do Samba foi vendedor ambulante, marceneiro, pintor, segurança, funções naturalizadas para o trabalhador negro, mas, sua pesquisa rítmica criou um novo espaço de trabalho para aquele coletivo de tambores.

A morte prematura do músico-criador Neguinho do Samba certamente interrompeu uma série de modificações e criações planejadas por ele. O ritual de sua despedida acabou por reforçar seu prestígio para a população local e até internacional que lamentou sua partida tão precoce.

A imagem do cortejo, após um velório de quatro dias na sede da Banda Didá, no Pelourinho, é certamente uma das paisagens mais emocionantes e representativas do seu poder e representatividade para a cultura da cidade. Músicos, artistas, políticos, personalidades internacionais, alunos, familiares, desconhecidos. Todos queriam prestar algum tipo de homenagem. Conforme seu desejo, o caixão saiu pela janela da sede da

casa em que morava; na rua uma multidão comovida carregava seus próprios instrumentos. Corações, tambores e aplausos; por onde o corpo desfilava a comunidade reverenciava. Lembro-me de senhoras nas janelas, chorosas. Crianças nos telhados com pequenos instrumentos. Vi gente tocando prato, berimbau, palmas, eu precisava focar na paisagem. Eram dezenas de músicos vindos em nome de grupos diferentes que, de alguma maneira, obedeciam sua regência póstuma.

No Largo do Pelourinho, seu lugar preferido para o espetáculo, caixão ao centro da praça. O que poderia ser uma performance deprimente e fúnebre, se converteu na saudação de um quilombo a mais um Zumbi que partia.

Neguinho do Samba deixou um legado, protagonizou um capítulo importante para a cultura negra soteropolitana. Se haverá novos Neguinhos essa pesquisa não é capaz de responder, porém, ousa afirmar que o samba-reggae está lançado no tempo, condensado a outros arranjos da cultura negra, e continuará reverberando em outras expressões musicais.

Marley, Meire Brêu, Andrea, Érica, Gilmário, Pacote, Negão, Vinicius, são nomes de crianças e jovens que tocam no Pelourinho e que foram diretamente formados por Neguinho do Samba. Assistindo a regência de Gilmário e seu grupo de crianças numa terça feira a noite, vi a reprodução do que Neguinho do Samba costumava fazer. As crianças tocavam sentadas na escadaria da Fundação Casa de Jorge Amado, tocavam baixinho, concentradas na regência do mestre. Senti que partículas do pensamento de Neguinho do Samba estão bem semeadas e de alguma maneira estão vivas na memória corporal desses e de outros jovens músicos.

Por aqui costumamos afirmar, que enquanto existir samba-reggae a memória de Neguinho do Samba se perene. Salve Neguinho do Samba!

“É difícil pra um negão feito eu, filho de lavadeira e ferreiro construir tudo que eu construí, mas tá tudo aí, prontinho”.
Neguinho do Samba.

Referências Bibliográficas

- BAHBHA, Homi. *O local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- DEL BIANCO, N. O tambor tribal de McLuhan. In: MEDITSCH, E. *Teorias do Rádio: textos e contextos* Vol. 1. Florianópolis: Insular, 2005.
- FREITAS, José Henrique. Quilombos Pós-modernos: saberes anticoloniais e representações étnicas contradiscursivas na cultura de Massa In: GRAMACHO, Derval Cardoso (org.). *SSA. Comunicação e Cultura*. Scortecci. Salvador, p.92-106, 2009.
- SANTOS, José Henrique Freitas e RISO, Ricardo. *Afro-Rizomas na Diáspora Negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira*. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- GOMES, Flávio dos Santos e REIS, João José (org.). *Liberdade por um fio: História dos Quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Minas Gerais: Poslit, 2002.
- GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores. A música afro pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 3. ed.. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- _____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HALL, Stuart. Da Diáspora. Liv Sovik (org). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- LEITE, Ilka Boaventura. *Os quilombos no Brasil: questões conceituais e normativas*. Florianópolis: NUER/UFSC, 2000.
- MATTOSO, Kátia de Queiroz. *Ser Escravo no Brasil*. Ed. Brasiliense, 1990.
- MUNANGA, Kabengele, GOMES, Nilma Lino. *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2006.

NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo*. 2. ed.. Brasília; Rio de Janeiro: Fundação Palmares/OR Editor Produtor Editor, 2002.

OLIVEIRA, Israel. O Tambor e o devir. In: *Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Universidade Federal da Bahia. 28 a 30 de maio de 2008. Salvador -Bahia.

PINHO, Osmundo de Araújo. *O sol da liberdade: movimento negro e a crítica das representações raciais*. 2003. Disponível em: Rizoma.net

SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles. *Ritmos em trânsito – Sócio-anthropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamis Editoria, 1997.

SANTOS, Milton. *O país distorcido*. São Paulo: Publifolha, 2002.

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

RATTS, Alex. Eu sou Atlântica- Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza, Imprensa Oficial: 2006.

SANTOS, Jocélio Telles. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil* [online]. Salvador: EDUFBA, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução a Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1997.

CARNEIRO, Edison. *Antologia do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

SCHECHNER, Richard. (Org. de Zeca Ligiéro). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X Editora, 2013.

FREITAS, Décio. Palmares. *A Guerra dos Escravos*. Edições Graal, 1982.

SCHWARTZ, Stuart B. *Escravos, Roceiros e Rebeldes*. Trad. Jussara Simões. Bauru (SP): Edusc, 2001.

ARTIGOS:

<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Jose%20Alberto%20Bandeira%20Ramos.pdf>

BIANCO, Nélia. O tambor tribal de MacLuhan.

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/96566836861630357504148238197101726066.pdf>

SITES:

<http://construcaosocialdacor.blogspot.com.br/2010/12/relacao-entre-desigualdade-e-diferenca.html#uds-search-results>

http://publique.rdc.puc-rio.br/desigualdadediversidade/media/Barros_desdiv_n3.pdf

Vídeos:

<https://www.youtube.com/watch?v=GYcHJRIysK8>

Entrevista de Pacote: <https://www.youtube.com/watch?v=0vYBNHF3yio>

<http://www.cpflcultura.com.br/2015/08/19/raca-e-racismo-no-brasil-contemporaneo-com-carlos-medeiros-integra/>

declaração do mestre Memeu: <https://www.youtube.com/watch?v=Yz3LfBwCoxQ>

AÚDIOS DE INTERNET

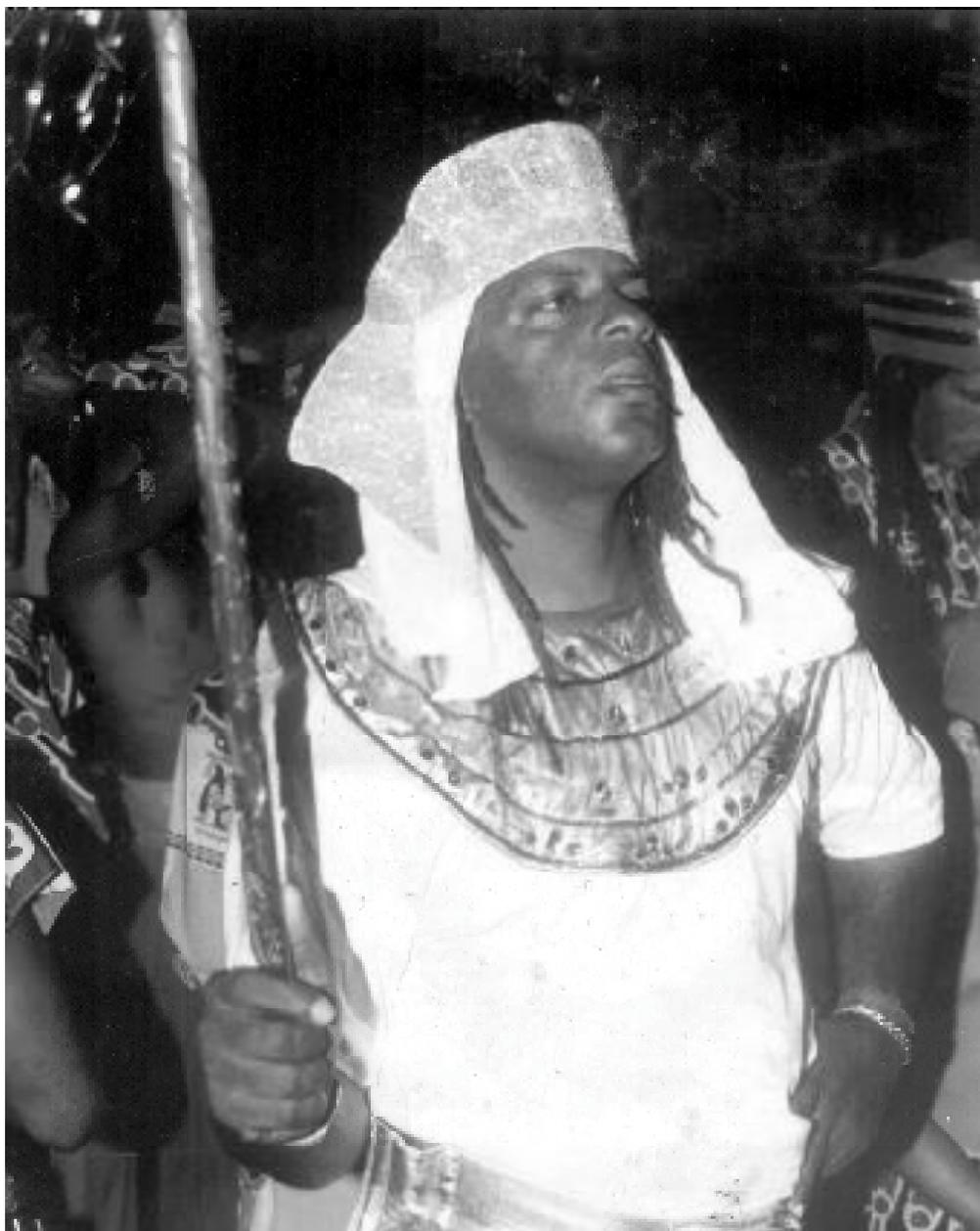
Canção de Nequinho do Samba e Germano Meneghel:

<https://soundcloud.com/lucas-di-fiori/lucas-di-fiori-banda-mirim-1>

ANEXOS

ANEXOS

Imagens de acervo pessoal.



Neguinho do Samba à frente da Banda Olodum, carnaval de 1993.



Neguinho do Samba dando aula as mulheres da Didá.



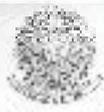
Carlinhos Brown, Daniela Mercury e Neguinho do Samba.



Da bacia ao tambor, Neguinho do Samba descobre e transforma sons, resignificando vidas.



Neguinho do Samba, embalando futuros! Andréa (1º plano), uma das primeiras meninas a tocar samba reggae a convite de Neguinho, hoje é maestrina e toca com grandes artistas da música baiana.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA

REGISTRO DE DIREITOS AUTORAIS

Universidade Federal do Rio de Janeiro
ESCOLA DE MÚSICA

Registrado no livro nº 21 e fl. 22
de acordo com o Protocolo 9528
Cód. nº 9528
Data 22 de Janeiro de 1993

Registro nº S.M. 9528

Registro requerido por ANTONIO LUIZ ALVES DE SOUZA (NASCIMENTO DO SAMBA)

Brasileiro/Salvador/Música/RG-2.734.839 BA * CIC-482.575.195 - 87

Integrante da Banda OLODUM Bahia (BA)

Rua Felinto Borgea (Salvador - BA) nº 66

relativo à obra de sua autoria intitulada OLODUM - MERENGUE * Sem Letra

estilo Popular * Sô Instrumental

em conformidade com o disposto no art. 170 da Constituição Federal, com o intuito de

garantir seus direitos autorais, na forma da legislação que regula a matéria,

apresentando, para seu intento, um exemplar manuscrito original da partitura

em perfeito estado de conservação, e um xerox da mesma, na virtude do despacho

do Sr. Diretor, exercido no requerimento do suplicante, foi lavrado e presente

Registro da referida composição musical, protocolada sob nº 9528

Fls. 22 Livro nº 21

ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

RIO DE JANEIRO: 22 / 01 / 1993

FUNÇÃO ENCARGADA DO REGISTRO: Antonio Luiz Alves de Souza





Universidade Federal do Rio de Janeiro
 Centro de Artes e Letras
ESCOLA DE MÚSICA

Universidade Federal do Rio de Janeiro
 ESCOLA DE MÚSICA

Registrado no Liv. 024/92 nº 61
 de Registro de Direitos Autorais
 nº 11012
 de 24 de março de 1993

Declaramos que, na forma da legislação em vigor, o registro de propriedade intelectual conferido junto a esta Escola por Antônio Sérgio Alves da

Souza
 residente na rua Caspary de Mattos nº 23
 cidade Salvador Estado Bahia
 sobre obra musical intitulada "DODDU - MARCHAS"
 como partitura

com devidência anotado sob o nº 11012 e lavrado no fl. 067 do livro 024/92, ato pelo qual se confere total e exclusiva) os direitos autorais, estando a documentação aqui apresentada recolhida ao arquivo da Seção de Registro de Direitos Autorais da Escola de Música da UFRJ, à rua do Passageiro, nº 24, Lapa, CEP 22.021, Rio de Janeiro, RJ.

Rio de Janeiro, 24 de março de 1993.

Funcionário encarregado: [assinatura]



Neguinho dá aulas e faz camisetas



Um diretor de bloco não se dá ao luxo de relaxar e gozar no resto do ano uma vida alheta nos assuntos do samba. Neguinho da Samba, cu Antônio Luiz Alves de Souza, 32 anos, deixou as manchetes das paradas locais desde o dia 9 de fevereiro, quando a festa terminou. Na semana seguinte, já se encontrava no salão do Olodum, das 8 da manhã às 10 da noite, guiando — entre outras tarefas — a banda mista de 32 mulheres e 42 homens que “não ensinam furros porque daí oriza sobre quem toca mais”.

Aos 32 anos, Neguinho é um rapaz solteiro, morador da ladeira de Carmo, num apartamento “de jovem pobre”, em cima da loja de instrumentos musicais de mestre Bira Reis. É casa case parca de bloco Olodum que divide com o negócio. O percussionista que conduziu o grupo no Carnaval, aluga um espaço na Oficina de Investigação Musical, que Bira mantém na ladeira do Peão, pagando “finta paus” para dar aulas às terças e quintas-feiras, das 19 às 21 horas.

Ele passa cinco meses por ano fora de Salvador. Já gravou com Ney Maragoso, Simone e Faizinho. Reunuiu um convite de Paul Simon para gravar com ele. “Se se fosse com o bloco todo, não tá o Neguinho da Samba”, confessa. A casa simples onde mora é sustentada à custa dessa participação como percussionista em discos de cantores famosos, nas apresentações que amigos como o sambista Leci Brandão, sempre arrasta quando ele vai ao Rio. Tem dado seu nos discos da Banda Reflexo's, Mito e Mito in Bahia.

Os discos são vários. Agora está lançando camisetas gravadas “Olodum Ano 10”, e “Negritude Anos 80”, com criação e arte dele próprio. Há dois anos, quando se mudou para o Pelourinho, encontrou uma palçada. “Eu precisava do Olodum para viver... é a prática de mim”. Do espírito nunca quando tem tempo — com pai e mãos agás de terreiro, Neguinho deixou de frequentar Candomblé. “Não dá mais tempo”, conta.

TRIBUNA DA BAHIA
Terça-feira, 28 de fevereiro de 1989



JORNAL DA BAHIA
Terça-feira, 31 de julho de 1990
Capa

Simon e Neguinho do Samba: o reencontro, depois de dois anos

Paul Simon grava no Paço coma bateria do Olodum

Paul Simon está de volta à Bahia. Dessa vez, para gravar um clip da música The Obvious Child, composição inspirada no ritmo original do Olodum e carro-chefe do último álbum do compositor. As gravações, que, naturalmente, contam

com a participação dos tambores do grupo, começaram ontem na escadaria da Igreja do Paço, no Centro Histórico, e termina amanhã. Simon ficou emocionado. "Foi demais, muito forte", disse. Página 5

Windo mudou o ritmo do samba-reggae, mestre de bateria das baterias de Apil e Odudum, esse inovador percussionista é um dos fundadores do Prêmio Multicultural Estado

TOM CARDOSO
Opção para Bahia

Foi de um acampamento em um local de praia, em 1968, que Windo mudou o samba-reggae. Foi lá, no Alameda de Samba, onde ele conheceu a bateria da Neguinho do Samba. Foi o primeiro contato com os grandes mestres que se tornaram seus amigos: Paul Simon, Kizabê Jackson e David Berni. Presidente da Fundação Afrikan Ufa e um dos fundadores do Fronte Cultural de Salvador, participou ativamente da fundação da bateria de Apil e Odudum, nos dias 26 de maio de 1968.

Quando assumiu a direção da bateria de Apil e Odudum, Windo criou uma nova forma de samba-reggae, mais lenta e com um ritmo mais próximo do samba, em homenagem ao Kizabê. "A partir daí, criou uma nova forma, que misturava samba com ritmos africanos", lembra o mestre de bateria de Apil e Odudum, nos dias 26 de maio de 1968.

Quando assumiu a direção da bateria de Apil e Odudum, Windo criou uma nova forma de samba-reggae, mais lenta e com um ritmo mais próximo do samba, em homenagem ao Kizabê. "A partir daí, criou uma nova forma, que misturava samba com ritmos africanos", lembra o mestre de bateria de Apil e Odudum, nos dias 26 de maio de 1968.

For mexendo na bateria da Neguinho, aprendendo, sei lá, lá na bateria. Descobri que os ritmos são diferentes. Meus amigos para mim são os mestres que me ensinaram, lembra.

Uma época, Neguinho já não tinha mais o ritmo antigo.

Ele mudou quando conheceu os ritmos africanos, lembra. Começou a fazer o samba-reggae de Apil e Odudum, com um ritmo mais lento, lembra.

reth Meneses e Nicotina — com uma bateria de 10 músicos, em um espaço de 10 metros quadrados.

A ideia surgiu em um encontro com o principal diretor de bateria de Apil e Odudum, Windo. Foi lá, no Alameda de Samba, onde ele conheceu a bateria da Neguinho do Samba. Foi o primeiro contato com os grandes mestres que se tornaram seus amigos: Paul Simon, Kizabê Jackson e David Berni. Presidente da Fundação Afrikan Ufa e um dos fundadores do Fronte Cultural de Salvador, participou ativamente da fundação da bateria de Apil e Odudum, nos dias 26 de maio de 1968.

Quando assumiu a direção da bateria de Apil e Odudum, Windo criou uma nova forma de samba-reggae, mais lenta e com um ritmo mais próximo do samba, em homenagem ao Kizabê. "A partir daí, criou uma nova forma, que misturava samba com ritmos africanos", lembra o mestre de bateria de Apil e Odudum, nos dias 26 de maio de 1968.

For mexendo na bateria da Neguinho, aprendendo, sei lá, lá na bateria. Descobri que os ritmos são diferentes. Meus amigos para mim são os mestres que me ensinaram, lembra.

Uma época, Neguinho já não tinha mais o ritmo antigo.

Ele mudou quando conheceu os ritmos africanos, lembra. Começou a fazer o samba-reggae de Apil e Odudum, com um ritmo mais lento, lembra.

Quando assumiu a direção da bateria de Apil e Odudum, Windo criou uma nova forma de samba-reggae, mais lenta e com um ritmo mais próximo do samba, em homenagem ao Kizabê. "A partir daí, criou uma nova forma, que misturava samba com ritmos africanos", lembra o mestre de bateria de Apil e Odudum, nos dias 26 de maio de 1968.

For mexendo na bateria da Neguinho, aprendendo, sei lá, lá na bateria. Descobri que os ritmos são diferentes. Meus amigos para mim são os mestres que me ensinaram, lembra.

Uma época, Neguinho já não tinha mais o ritmo antigo.



DIRETORES DE BATERIA DO OUDUM FORAM SEUS ALUNOS QUANDO A NOVA ERA GABOTOS

Quando assumiu a direção da bateria de Apil e Odudum, Windo criou uma nova forma de samba-reggae, mais lenta e com um ritmo mais próximo do samba, em homenagem ao Kizabê. "A partir daí, criou uma nova forma, que misturava samba com ritmos africanos", lembra o mestre de bateria de Apil e Odudum, nos dias 26 de maio de 1968.

For mexendo na bateria da Neguinho, aprendendo, sei lá, lá na bateria. Descobri que os ritmos são diferentes. Meus amigos para mim são os mestres que me ensinaram, lembra.

Uma época, Neguinho já não tinha mais o ritmo antigo.

O Estado de S. Paulo
Terça-feira, 3 de março de 1998
Caderno 2
Bahia dança no ritmo de Neguinho do Samba
Tom Cardoso



Neguinho do Samba ergue um dos muitos discos de platina que recebeu durante sua direção musical no Olodum.



Margareth Menezes, Gilberto Gil, Neguinho do Samba e Maria Betânia recebem a medalha de honra do Governo do Estado da Bahia.



Carlinhos Brown, Neguinho do Samba e Armandinho:
três grandes expressões da música baiana na contemporaneidade.



Em homenagem a D. Canô, Neguinho do Samba compõem pra ela, em 1996, um samba de roda.
A partir desse ano, torna-se tradição a presença dele e da Didá nos aniversários da matriarca dos V eloso.



A percussão brasileira é hoje reconhecida e respeitada mundialmente, sendo Neguinho do Samba e Naná Vasconcelos grandes responsáveis por essa expansão.



A preocupação estética de Neguinho do Samba já se fazia perceber no cuidado com as indumentárias dos percussionistas, especialmente durante o carnaval.



A partir de 1993, a mulher entra, definitivamente, no Samba Reggae pelas mãos de Neguinho do Samba.