

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

"AQUI SÓ TEM NEGÃO":
O DRAMA DO NEGRARTE

PEDRO HENRIQUE DE SOUZA BORGES

RIO DE JANEIRO, 2016

"AQUI SÓ TEM NEGÃO":
O DRAMA DO NEGRARTE

por

PEDRO HENRIQUE DE SOUZA BORGES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO,
como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Álvaro
Simões Corrêa Neder.

Rio de Janeiro, 2016

FICHA CATALOGRAFICA + AUTORIZAÇÃO PARA COPIA (Pós-DEFESA)

PÁGINA DE APROVAÇÃO (Pos-DEFESA)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu fiel companheiro de aventuras, Ruann Moutinho Ruani, cujo amor e parceria me sustentaram na escrita de cada linha desse trabalho. Agradeço à Maria Goreth Martins, nossa "Goretinha".

Agradeço a cada integrante do Grupo Afro Cultural NegrArte, pela amizade e disponibilidade de compartilhar seu modo de ouvir, tocar e sentir música. Um agradecimento especial aos entrevistados: Júlio, Veronica, Thaiane e Luís.

Agradeço aos amigos que a todo tempo incentivaram o desenvolvimento dessa pesquisa, em especial àqueles que cederam seu ouvido às minhas lamúrias acadêmicas: Alessandra Lucena, Atyla Reis, Cristiana Serra, Janine Soriano, Mariana Chagas, Rodolfo Vianna e Talita Ramos.

Agradeço ainda a todos os demais amigos da vida musical, aos músicos da paróquia Santa Teresinha, em especial os da Oficina de Música e os do Coral Dei Angeli, aos amigos da Escola de Música da UFRJ – especialmente Fabiana Doria, Fernando Sobrinho, Igor Pinheiro, Leandro Ferreira, Priscila Atie, Vinícius Pereira e Vivian Schmitd – e do Instituto Villa-Lobos – especialmente Ana Clara Santoro, Ivan Scheinvar, Luciana Garrido, Luiza Braga e Raquel Paixão.

Profunda gratidão aos professores de música que contribuíram na minha formação, em especial Clarice Cabrini Magri Carneiro (in memoriam), José Alberto Salgado (e todos da EM-UFRJ) e Martha Ulhôa (e todos do IVL-UNIRIO).

Finalmente, dedico esse trabalho com muito amor à minha família: José Odilon Borges, cujo sonho musical eu segui, Maria Izabel de Souza Borges, cujo amor pelas raízes eu herdei, Paulo Sérgio e Thiago Ribeiro da Silva. Em especial, agradeço ao irmão e parceiro musical de sempre, Paulo Victor de Souza Borges.

BORGES, Pedro Henrique de Souza. "*Aqui só tem Negão*": o Drama do Negrarte. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O Grupo Afro Cultural NegrArte é um conjunto de percussão que, apesar de situado na cidade do Rio de Janeiro, se dedica a tocar o repertório dos blocos afro de Salvador. Fundado em 2013, o grupo conta com a liderança de Luís Celso, um experiente músico baiano que atuou como mestre dos principais blocos afro de Salvador e cujas competências musicais vão desde a habilidade na prática dos instrumentos que compõem o conjunto até a capacidade de compor linhas percussivas complexas, sem ajuda de notação, e improvisar. O ponto de partida deste trabalho é a identificação do "drama", aqui tratado como um conjunto de demandas inter-relacionadas que o grupo Negrarte precisa atender, ora coletiva, ora individualmente, para continuar em atuação. A fim de conferir corpo a esse objeto, pretende-se parer a experiência individual dos integrantes do grupo, por meio de entrevistas, com as análises da teoria crítica sobre as estruturas sociais incorporadas pelos sujeitos, especialmente por meio dos conceitos de *habitus* e violência simbólica, ambos desenvolvidos por Pierre Bourdieu. O conceito de *gueto*, desenvolvido por Luïc Wacquant, é utilizado para conferir materialidade e posicionamento geográfico às demandas que formam o drama da banda. Durante a observação, ocorrida entre os meses de setembro de 2014 e outubro de 2015, pude conviver com esse grupo de maneira intensa, partilhando suas alegrias e dificuldades. Tornei-me músico atuante do conjunto, inicialmente aprendendo com eles a tocar percussão; já no final do acompanhamento, passei a tocar violão e teclado e a apoiar a parte vocal do conjunto. Essa participação musical colaborou muito para o desenvolvimento do trabalho, na medida em que explicitou elementos e questões que só a prática musical pode revelar. Todas essas reflexões são atravessadas por questões relativas ao processo de construção das identidades afro-brasileiras e pelas implicações daí advindas, tais como as relações que se podem estabelecer entre música, fronteiras culturais e identidades étnicas. Ao final, apresenta-se ainda uma transcrição analítica dos principais ritmos tocados pelo grupo NegrArte durante o período em que acompanhei suas atividades.

Palavras-chave: NegrArte. Música afro-brasileira. Blocos afro. Drama.

BORGES, Pedro Henrique de Souza. *"Aqui só tem Negão": o Drama do Negrarte*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The Grupo Cultural Afro NegrArte is a percussion band that, despite being located in the city of Rio de Janeiro, plays the repertoire of "blocos afro" from the city of Salvador. Founded in 2013, the group is led by Mestre Luís Celso, an experienced musician from Bahia who served as master in the major "blocos afro" of Salvador and whose musical skills range from playing the band's instruments, through composing complex percussive lines without using musical notations, to improvising. The starting point of this work is the identification of the band's "drama", that is, a series of interrelated demands that NegrArte must fulfill, sometimes collectively, sometimes individually, so as to continue existing. In order to give materiality to this object, I submit the individual experience of group members, as expressed in interviews, to critical theory's analysis of social structures built by the subjects, especially through the concepts of *habitus* and symbolic violence, both developed by Pierre Bourdieu. Besides, the concept of "ghetto", developed by Luïc Wacquant, is also used to give materiality and position geographically the demands that constitute the band's drama. Observations happened from September 2014 to October 2015, when I shared the group's joys and difficulties. I became an active musician among them. First, they taught me how to play the percussion. Later on the research, I started playing guitar and keyboard and assisting in the vocals. My participation helped me develop my research, since it made visible elements and issues that only musical practice could reveal. There were also issues related to the construction of African-Brazilian identity and its consequences, such as the possible relationships between music, cultural boundaries and ethnic identities. In addition, I present an analytical transcription of the main rhythms played by NegrArte during my observation period.

Keywords: NegrArte. Afro-Brazilian music. "Blocos afro". Drama.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1: CHEGANDO AO NEGRARTE.....	31
1.1. Primeiros ensaios.....	31
1.2. Mestre Luís.....	35
1.3. Os outros membros.....	36
1.4. Minha primeira apresentação.....	37
1.5. A Reunião no IPDH.....	39
CAPÍTULO 2: OS BLOCOS AFRO.....	42
2.1. Música afro-baiana.....	433
2.1.1. Etnias africanas escravizadas, candomblés e primeiros afoxés.....	43
2.1.2. Escolas de samba.....	44
2.1.3. Blocos de índio.....	45
2.1.4. <i>Black power</i> e rastafári.....	46
2.1.5. Os blocos afro.....	49
2.2. Samba-reggae.....	53
2.3. A relação entre a indústria musical e os blocos afro.....	53
2.3.1. Os blocos de trio.....	57
2.4. O mundo dos blocos afro no Rio de Janeiro.....	57
2.5. Resumo.....	58
CAPÍTULO 3: PESSOAS, LUGARES E HISTÓRIAS.....	59
3.1. As entrevistas no NegrArte.....	59
3.2. Julinho e o <i>habitus</i> do "negão".....	600
3.2.1. O <i>habitus</i>	63
3.2.2. A origem do "negão".....	65
3.2.3. Princípio da jornada.....	65
3.2.4. O sucesso do "negão".....	67
3.2.5. Campo, <i>doxa</i> , ortodoxia e heterodoxia.....	69
3.2.6. A posição histórica e social do "negão".....	71
3.2.7. Violência simbólica.....	733
3.2.8. O "negão" burguês.....	74
3.2.9. Tambor, o instrumento do "negão".....	76
3.3. Luís.....	77
3.3.1. Infância ou início da carreira: questões da profissionalização precoce... ..	77
3.3.2. Luís torna-se Mestre.....	79
3.3.3. Ara Ketu e sucesso nacional.....	81
3.3.4. Retorno ao Brasil.....	82
3.3.5. Criação.....	83
3.3.6. Os "bam-bam-bans" do mundo afro.....	83
3.4. Veronica.....	86
3.5. A história do NegrArte.....	94
3.5.1. NegrArte no gueto.....	98

CAPÍTULO 4: NEGRARTE NO CARNAVAL.....	102
4.1. Carnaval: a festa mais esperada.....	102
4.2. A situação de erro.....	105
4.3. Ordem.....	108
4.3.1. Eu e o NegrArte.....	108
4.3.2. Ordem, disciplina e geografia.....	111
4.4. Antagonismo.....	114
4.4.1. Rivalidade e identidade.....	116
4.4.2. Violência simbólica e conflitos.....	117
4.5. Organização e Profissionalização.....	118
4.6. O cortejo: dores e sabores.....	121
4.6.1. Música e dor.....	123
4.6.2. Dor: duas perspectivas.....	124
4.7. Música, carnaval e religiosidade.....	126
4.8. Carnaval por contrato.....	131
4.9. Repertório baiano.....	132
4.10. Graça Aranha, Sarah e Bárbara, frangos e batalha musical.....	1333
CAPÍTULO 5: DIANTE DO DRAMA, MÚSICA.....	136
5.1. Papel de pesquisador numa situação limítrofe.....	13939
5.2. Uma nova demanda.....	141
5.2.1. A construção da negritude no NegrArte.....	146
5.3. Profissionalização e violência simbólica.....	146
5.4. Apresentação com o Filhos de Gandhi.....	148
5.5. Fagulhas para incêndios posteriores.....	153
5.6. A música como meio.....	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	158
REFERÊNCIAS.....	164
ANEXOS.....	174
Anexo 1: Análise musical dos ritmos do NegrArte.....	175
Anexo 2: Transcrição dos ritmos do NegrArte.....	190
Anexo 3: Fotos.....	208
Anexo 4: Programação do NegrArte no carnaval 2015.....	212
Anexo 5: Projeto para o edital da Funarte.....	2133

INTRODUÇÃO

Relato de encontros

Este trabalho é, antes de tudo, a descrição de encontros. Encontros entre pessoas, entre ideias, entre histórias. Encontros que promovem reflexões naqueles que se encontram, acerca de si e do mundo, sempre gerando alguma mudança. E se a música pode ser descrita como o encontro entre um som e os nossos ouvidos, mentes e corações, posso dizer ainda que este trabalho é também uma reflexão sobre o lugar em que eu me encontro e sobre a posição sociocultural na qual percebo a música que me chega.

O encontro da musicologia com as demais disciplinas das ciências humanas – tais como a história, a antropologia, a sociologia – vem possibilitando novas leituras sobre as músicas não-hegemônicas, principalmente aquelas denominadas folclóricas ou populares. Esse é um tema especialmente caro à etnomusicologia, que é, antes de tudo, resultado dessa interdisciplinaridade. Tal encontro não gera ganhos apenas para a música, pois, segundo Schutz (1951, p. 76), "(...) um estudo que trate das relações sociais ligadas ao processo musical pode conduzir a alguns *insights* válidos para muitas outras formas de intercuro social"¹. Em outras palavras, a observação da prática musical, especialmente daquela produzida no contexto de um grupo, pode contribuir para a compreensão de outras formas de interação social.

É nesse sentido que voltamos nosso olhar para a música do Grupo Afro Cultural NegrArte, um coletivo independente formado em 2013 que vem desenvolvendo um trabalho artístico com a música do gênero afro-brasileiro na cidade do Rio de Janeiro, tendo como inspiração os blocos afro de Salvador.

Este trabalho é fruto de um estudo etnográfico produzido a partir do acompanhamento das atividades do grupo entre setembro de 2014 e outubro de 2015. As relações sociais que estruturam o coletivo foram ladeadas à sua produção musical para compor, a partir da perspectiva dos integrantes do grupo, uma interpretação do que faz com que o NegrArte, apesar das muitas dificuldades e enfrentamentos quase diários, dê continuidade à sua atuação.

¹ "(...) a study of the social relationships connected with the musical process may lead to some insights valid for many other forms of social intercourse (...)" (Tradução própria.)

Primeiro encontro com o NegrArte

Numa noite de sexta-feira, em julho de 2014, eu caminhava pelas ruas da Lapa. O bairro, localizado no centro do Rio de Janeiro, é famoso pela sua pluralidade cultural – lá se encontram bares, restaurantes, boates, casas de *show* e espaços comerciais diversos, vinculados aos gêneros musicais apresentados por seus artistas. Andar por ali numa sexta à noite significa ser exposto aos mais variados gêneros musicais, desde o samba e o *funk* até a música eletrônica e o *rock*.

Um olhar superficial para esse quadro sugere uma relação entre o gênero musical tocado em cada estabelecimento e o público-alvo desses espaços. Os apreciadores de *rock* se encontram perto do Lapa Irish Pub, na subida da Rua Evaristo da Veiga, junto aos Arcos – público que em geral veste roupas escuras, em sua maioria blusas de bandas de *rock*, ou adereços que os ligam a essa manifestação musical. Na esquina da Mem de Sá com Lavradio fica o Bar da Boa, onde um grupo toca pagode ao vivo. No Teatro Odisseia acontecem festas direcionadas a diversos tipos de público, com predominância da música eletrônica e do *rock* – e a fila que se forma na entrada é reveladora do gênero da festa do dia. O público LGBT se encontra em torno da esquina da Mem de Sá com a Rua do Resende (onde há alguns locais *gays*, como o restaurante Essência da Lapa e a boate Sinônimo). Na esquina da Mem de Sá com Gomes Freire, além do famoso ponto de prostituição de travestis, fica a Casa da Cachaça, onde um público "alternativo" costuma ultrapassar os limites da calçada e ocupar o asfalto, dividindo o espaço com carros, taxis e ônibus.

Naquela noite de 2014 estava comigo uma amiga, também musicista. Ao cruzar os Arcos pela Rua do Riachuelo, uma aglomeração em torno de uma manifestação artística impediu nossa passagem pela calçada – algo muito comum no centro do Rio, e quem chega a esse tipo de formação quase sempre tem dificuldade para ver o que se passa dentro do círculo. No nosso caso, porém, não foi difícil perceber do que se tratava, uma vez que o evento era musical e o som produzido, bastante forte.

Havíamos nos deparado com um grupo de percussão com aproximadamente quinze integrantes, que tocavam ritmos afro-brasileiros na calçada, em pé, em frente a um sobrado. Cercado de espectadores, muitos deles turistas, o grupo evoluía em coreografias como era possível, em vista do tamanho dos instrumentos que traziam presos ao corpo e o confinamento que a massa lhes impunha. Mesmo assim, os músicos aparentavam bastante alegria, traduzida em largos sorrisos ao longo da apresentação e na sua entrega efusiva à música. Tocavam com energia e vigor, cativando os que assistiam. De frente para eles estava

um regente, tocando um instrumento que a princípio me pareceu diferente dos demais, pois era sustentado por uma estrutura de metal.

Logo de início, percebi que o grupo desenvolvia seus "ritmos" a partir de "claves" formadas por *ostinatos* regulares. O regente, por sua vez, realizava incursões rítmicas de caráter solista, ao que o grupo respondia de diferentes formas, ora com convenções, ora com mudança nas "levadas"². O público vibrava cada vez que essas mudanças aconteciam. Os músicos se entreolhavam e sorriam uns para os outros, às vezes até trocando algumas palavras que não conseguíamos compreender.

Outro elemento de destaque era o contraste entre a aparente complexidade rítmica da música e a informalidade do espaço, refletida na postura corporal descontraída dos músicos. Chamavam atenção, ainda, o papel organizador e ao mesmo tempo participativo do "maestro"; a alegria e o envolvimento dos músicos, que transpareciam em sua fisionomia e energia ao tocar; e o significativo número de integrantes mulheres, que correspondiam a cerca de 80% do grupo. O envolvimento corporal com a música me parecia inevitável; arrisco dizer que praticamente todos que assistíamos realizávamos algum tipo de movimento corporal. Alguns, mais tímidos, apenas mexiam a cabeça ou os pés, flexionando levemente os joelhos. Dos que realmente assumiam uma dança, muitos aparentavam estar sob o efeito de álcool.

O grupo evoluía num espaço muito estreito, na calçada, de modo que os que assistíamos nos apertávamos para não ficar no meio do asfalto. Por ser sexta, o fluxo de pessoas na Lapa era muito grande. Talvez por isso, outras músicas aconteciam ao mesmo tempo, vindas de espaços que pareciam disputar o público. Aquele grupo, porém, com um número maior de integrantes, se destacava pela intensidade da música – e, a julgar pelo estilo de roupas que trajavam e pelo estilo de penteado, creio que parte do público era atraída também pelas referências à cultura afro-brasileira.

Não nos detivemos ali muito tempo, mas levei comigo a boa impressão causada. Apesar disso, só dois meses após aquele primeiro contato decidi abordá-los com vistas a um possível estudo etnográfico. Voltei então ao lugar, agora à tarde, para anotar os telefones de contato expostos numa faixa pendurada sobre a entrada. Liguei para Veronica, um dos nomes de contato, e obtive dela as informações necessárias para atuar junto ao NegrArte.

² Neste trabalho, os termos "ritmo" e "levada" são sinônimos, pois ambos são usados pelo Grupo NegrArte como referência a uma mesma coisa. Trata-se de uma forma musical composta por três ou mais vozes rítmicas, reconhecíveis por alguns elementos característicos aqui chamados de "claves". Os ritmos podem ser apresentados de maneira independente – como uma peça única – ou como acompanhamento de alguma canção. As claves que identificam os ritmos estão quase sempre presentes nos instrumentos do naipe chamado de "meio", isto é, caixa e repique.

A (falta de) cronologia dos encontros

Um dos principais problemas na escrita de um relato é o lidar com a temporalidade. Primeiro porque toda escrita é sobre um passado: não existe presente quando se descreve experiências já vividas. Segundo, porque, se por um lado o desenvolvimento de um encontro pode ser descrito cronologicamente, os mecanismos de percepção e de análise que entram em ação quando se desenvolve o relato o operam em tempos muito diferentes.

Passados dois meses daquele primeiro encontro, iniciei minha pesquisa etnográfica junto ao NegrArte sem nenhuma referência sobre o grupo, sua música ou mesmo sobre como conduzir uma etnografia. Naquele momento inicial, eu pretendia analisar a relação entre os músicos e o mestre da banda. No entanto, essa intenção não se transformou em um objeto de estudo, pois não se configurava ali uma lacuna que a pesquisa pudesse preencher – isto é, o tema era uma concepção minha, gerada de antemão, e não se sustentou como um problema de estudo.

Apenas em julho de 2015, depois de quase um ano acompanhando o grupo e de diversas entrevistas com os seus integrantes é que o objeto começou a se delimitar. Considero esse fato um dos mais importantes elementos conceituais da pesquisa: o objeto de estudo surgiu a partir do convívio com o grupo, e não antes dele. Isto, no entanto, gerou um problema muito peculiar durante o processo de escrita.

Ainda que a escrita de um texto acadêmico sugira certa linearidade cronológica e, por isso, uma compreensão, desde o início da pesquisa, do que seja o objeto de estudo, o processo de acompanhamento *in loco*, bem como a análise e a compreensão dessas experiências dificilmente o são. A questão que disto surge é a de como transformar as experiências de campo em um texto cronológico se o que conduz o processo de compreensão etnográfica situa-se fora dessa suposta cronologia. Seria a linearidade cronológica a única responsável por conferir coerência ao relato etnográfico?

Depois de diversas tentativas, cheguei a duas abordagens possíveis para a construção deste texto. A primeira, mais tradicional, privilegiaria a precisão temporal dos conceitos, de modo que a dissertação – e, de certa forma, a etnografia em si – começaria pelo "meio" do período de acompanhamento do grupo. A segunda alternativa privilegiaria a ordem dos fatos vividos, posicionando a definição do objeto de estudo no meio da dissertação, tal como se deu cronologicamente.

A opção escolhida representa um caminho intermediário. Permito-me apresentar o objeto de estudo no início do trabalho, embora seu desenvolvimento e relação com as experiências relatadas só apareça mais à frente no texto. Essa escolha tem a desvantagem de

impedir que a linearidade do texto seja visualizada com clareza; por outro lado, proporciona um entendimento da etnografia tal como esta foi de fato concebida.

Encontrando o objeto de estudo

Uma vez que o encontro do objeto de estudo não ocorreu no início da pesquisa, apresento, para que se compreendam as bases e o território em que esse encontro se deu, alguns elementos que o antecederam.

O ponto de partida são reflexões acerca da etnomusicologia enquanto disciplina, especialmente de seu caráter empírico. Refletindo sobre a etnografia de práticas musicais, Nettl (2005) aponta três abordagens metodológicas a partir das quais a etnomusicologia relaciona *música e cultura*. A primeira, associada sobretudo a Mantle Hood, trata da "música em seu contexto cultural", relacionando os aspectos objetivos da prática musical (tais como instrumentos, estilos e gêneros, técnicas e formas) com o contexto cultural em que esta se manifesta. Já a vertente que enfatiza a "música na cultura" considera a primeira um importante domínio na constituição da segunda, entendida, por sua vez, como uma unidade orgânica. Por fim, a abordagem da "música como cultura", sintetizada principalmente por Merriam, utiliza a teoria sobre a natureza da cultura e a aplica à música, constituindo um domínio particular e uma especialidade da antropologia.

No caso do NegrArte, a opção pela "música em seu contexto cultural" ajudaria a enfocar objetos como a cultura dos blocos afro, a organologia dos instrumentos e formações instrumentais, os estilos e inovações no campo do discurso musical, o repertório. A abordagem da "música na cultura" trataria de como a produção musical dos blocos afro influencia a constituição da própria sociedade e como determinados aspectos do tecido social são organizados por sua música – salientando a função social da produção musical dos blocos afro como parte indissociável da cultura brasileira, soteropolitana e, em nosso caso, carioca. Finalmente, considerar a "música como cultura" implicaria em buscar compreender como os músicos do grupo criam e recriam o conjunto (rede) de significados que atribuem à sua prática musical e como "se prendem a esta rede" e, a partir desta, orientam suas ações.

O próprio Nettl, contudo, cita a possibilidade de combinação das três abordagens, a fim de chegar a uma proposta metodológica coerente com a abrangência do fenômeno cultural, objeto da pesquisa:

A aparição sucessiva dessas três abordagens ("contexto", "no", e "como") na história da etnomusicologia é uma indicação da maneira pela qual a etnomusicologia segue com frequência a teoria antropológica, às vezes ficando para trás por alguns anos.

Por outro lado, elas são sucessivas, já que a segunda abordagem geralmente depende dos dados gerados pela primeira e a terceira, das informações obtidas pela segunda. Em um estudo de campo abrangente, os etnomusicólogos devem proceder com elementos das três [abordagens]. Suas fronteiras não são facilmente distinguíveis, sua sobreposição é óbvia e talvez elas apresentem apenas uma sequência contínua. (NETTL, 2005, p. 240)³

Associando a ideia de entrecruzamento das três abordagens, sustentada por Nettl, à experiência do limite ótimo da etnografia, sugerido por Goldman (2006), cheguei, durante o acompanhamento, à conclusão de que a pesquisa poderia focar um problema de ordem prática do grupo. Com base nas entrevistas e conversas informais com os músicos, tratei de trabalhar com conceitos que me permitissem delinear um conjunto de demandas que o NegrArte precisava atender para continuar em atividade. Em última instância, fazer música no NegrArte significava enfrentar determinadas dificuldades que, por sua vez, me pareciam estar relacionadas à ordem e estrutura da sociedade.

Ao considerar a influência da estrutura social nas questões particulares do NegrArte, pode-se acabar admitindo certo determinismo nas escolhas do grupo frente a suas demandas. Caminhamos então no sentido de harmonizar estrutura social e escolhas particulares. Assim, Geertz (2014), ao tratar de aspectos particulares da sua etnografia, oferece alguns mecanismos para se pensar essa influência, sem prejuízo do conceito de cultura como uma rede de significações que é também de natureza particular. São eles: *fluxo do comportamento, drama e acesso empírico ao sistema de símbolos*.

Deve atentar-se para o comportamento, e com exatidão, pois é através do fluxo do comportamento – ou mais precisamente, da ação social – que as formas culturais encontram articulação. Elas encontram-na também, certamente, em várias espécies de artefatos e vários estados de consciência. Todavia, nestes casos o significado emerge do papel que desempenham (Wittgenstein diria seu "uso") no padrão de vida decorrente, não de quaisquer relações intrínsecas que mantenham umas com as outras. É o que Cohen, o "xeque" e o "Capitão Dumari" estavam fazendo quando tropeçavam nos objetivos uns dos outros – fazendo o comércio, defendendo a honra, estabelecendo a dominação – que criou esse drama pastoral, e é "sobre" isso que o drama surgiu, portanto. Quaisquer que sejam, ou onde quer que estejam esses sistemas de símbolos "em seus próprios termos", ganhamos acesso empírico a eles inspecionando os acontecimentos e não arrumando entidades abstratas em padrões unificados. (GEERTZ, 2014, p. 12)

O que Geertz defende é que, numa pesquisa da ação prática dos sujeitos, deve-se ter em vista a interpretação que eles oferecem sobre sua rede de significados. O pesquisador não

³ "The successive appearance of these three approaches ('context,' 'in,' and 'as') in the history of ethnomusicology is an indication of the way in which ethnomusicology often follows anthropological theory, sometimes lagging behind by a number of years. They are successive in another way, as the second approach usually depends on data generated by the first, and the third on the information derived in the second. In a comprehensive field study, ethnomusicologists actually have to carry out elements of all three. Their borders are not easily distinguished, their overlapping is obvious, and perhaps they exhibit only a continuum." (Tradução própria.)

deve, segundo o autor, trazer de antemão objetivos traçados, pois não se vai a campo com os objetos de estudo prontos. Se a cultura é, como ele mesmo diz, um conjunto de significados, a etnografia deve partir do estudo do fluxo de comportamentos em que tais significados ganham forma e corpo – e com os quais o pesquisador se conecta tomando parte nos acontecimentos, não elaborando pretensas lógicas distantes do cotidiano.

Além disto, a ideia de cultura como um conjunto de elementos organizados e encadeados está, geralmente, relacionada não à realidade de uma sociedade, mas a certo cartesianismo do próprio pesquisador. Não é papel da antropologia – e, por conseguinte, da etnomusicologia – romancear os acontecimentos culturais oferecendo sentidos lógicos aos saberes e fazeres nativos, mas apenas "traçar a curva de um discurso social; fixá-lo numa forma inspecionável" (GEERTZ, 2014, p. 13). É por isso que a produção de sentido realizada pelo etnógrafo a partir da análise de seu acompanhamento deve ser evidenciada como uma organização exótica ao campo e aos seus nativos.

Creio que nada contribui mais para desacreditar a análise cultural do que a construção de representações impecáveis de ordem formal, em cuja existência verdadeira praticamente ninguém pode acreditar. Se a interpretação antropológica está construindo uma leitura do que acontece, então divorciá-la do que acontece (...) é divorciá-la das suas aplicações e torná-la vazia. Uma boa interpretação de qualquer coisa – um poema, uma pessoa, uma estória, um ritual, uma instituição, uma sociedade – leva-nos ao cerne do que nos propomos interpretar. Quando isso não ocorre e nos conduz, ao contrário, a outra coisa – a uma admiração da sua própria elegância, da inteligência do seu autor ou das belezas da ordem euclidiana –, isso pode ter encantos intrínsecos, mas é algo muito diferente do que a tarefa que temos – exige descobrir o que significa toda a trama com os carneiros. (GEERTZ, 2014, p. 13).

Assim, Geertz defende que, uma vez que não temos acesso ao "discurso social bruto" – viável apenas para os atores nativos – vislumbramos somente uma pequena parte daquilo que buscamos compreender. Tentar definir "cristais simétricos de significado" para diversas culturas e em diferentes momentos históricos é, segundo o autor, uma pretensão de ciência, imaginação.

Porém, não seria impróprio sustentar que mesmo tal abordagem possa ser enriquecida por uma visão analítica da influência social da ordenação da distribuição do poder na sociedade. Isto porque mesmo o conceito de cultura está sendo desenvolvido dentro de um contexto social específico. Nettle (2005) faz uma referência bastante interessante ao tratar da definição de Tylor sobre cultura como "um todo complexo".

Gosto de pensar nisso como uma espécie de bola de cristal com componentes coloridos variados, que se pode segurar e ver de perspectivas diversas. Veem-se

todas as subdivisões, mas, dependendo do ângulo, percebem-se diferentes configurações de cor. Os domínios da organização social, economia, política, religião, artes, tecnologia, todos interagem, e a visão que temos dessa inter-relação, ou nossa interpretação dela, dependem de onde estamos vindo. (NETTL, 2005, p. 238)⁴.

A influência desses múltiplos domínios torna complexas a análise das demandas do NegrArte. O termo "drama" vem definir essas demandas como um esquema complexo de diversas disputas que o grupo e seus membros devem levar adiante para dar continuidade ao seu trabalho. Assim, uma vez estabelecido o vínculo entre o conceito e o objeto de estudo da pesquisa, resolvi adotar o termo "drama" como substituto de "as diversas demandas oriundas da sociedade complexa contemporânea que o NegrArte deve atender para continuar em atuação". O objeto de estudo de estudo desse trabalho é, portanto, o drama do NegrArte.

O encontro com o drama

Como já dito, a definição do objeto de estudo e da matriz teórica que o analisa não se deu no início da pesquisa, e sim no decorrer da investigação. Importa agora descrever a situação que desencadeou esse encontro.

Durante determinado período, abandonei o acompanhamento do grupo. Os motivos para isto foram vários: a dificuldade para conciliar os horários de acompanhamento com os do meu trabalho, a exigência física da atividade, até mesmo questões financeiras. Quando enfim retornei ao convívio com o grupo, notei que praticamente todos os integrantes passavam pelas mesmas dificuldades que eu havia enfrentado. Além disso, o próprio grupo, enquanto instituição, tinha suas demandas e precisava atendê-las se quisesse continuar existindo. Dessa forma, a partir da minha experiência, concluí que o mais importante para uma etnografia do grupo era jogar luz nessa "luta" constante do Negrante em não parar de atuar. E nesse momento encontrei o termo "drama".

Embora a origem do termo remonte, obviamente, à literatura, seu uso nas ciências humanas não é novo nem raro. Victor Turner foi quem mais fez uso desse conceito, adotando-o como um importante aspecto da sua antropologia. Em seu trabalho com os Ndembu, ele conceituou "drama social" como um elemento capaz de revelar estruturas profundas de uma sociedade por meio da disposição dos personagens e de seus papéis quando um conflito ocorre. Turner percebeu que nessas situações de confronto as sociedades se comportavam de

⁴ "I like to think of it as a kind of glass ball with variously colored components, which one can hold and look at from various perspectives. One sees all of the subdivisions, but, depending on the angle at which it is held, one sees different configurations of color. The domains of social organization, economics, politics, religion, the arts, technology, all interact, and the view we have of this interrelationship, or our interpretation of it, depends on where we are coming from." (Tradução própria.)

forma bastante peculiar, muito diferente do que se poderia supor. A esta imprevisibilidade do comportamento dos grupos sociais em um conflito ele chamou de “coeficiente humanista”

Senti que tinha de trazer o "coeficiente humanista" para meu modelo, se pretendia dar sentido aos processos sociais humanos. Uma das propriedades mais impressionantes da vida social dos Ndembu nas aldeias era sua propensão ao conflito. O conflito era abundante nos grupos de cerca de duas dúzias de parentes que compunham a comunidade da aldeia. Manifestava-se em episódios públicos de irrupção de tensão que chamei de "dramas sociais". Dramas sociais se davam no que Kurt Lewin chamaria de fases "desarmônicas" dos processos sociais em curso. Quando os interesses e atitudes de grupos e indivíduos encontravam-se em evidente oposição, os dramas sociais pareciam-me constituir unidades do processo social que podiam ser isoladas e minuciosamente descritas. Nem todo drama social atingia uma resolução clara, mas os que alcançavam uma solução eram em número suficiente para possibilitar estabelecer o que então chamei de "forma processional" do drama. Eu não havia pensado, na época, em fazer uso de tal "unidade processual", como vim a denominar o gênero de que o "drama social" é uma espécie, na comparação intersocial. Não o considerava um tipo universal, mas pesquisas posteriores (...) me convenceram de que dramas sociais, apresentando basicamente a mesma estrutura processual temporal que eu havia detectado no caso dos Ndembu, podem ser isolados para estudo em sociedades de todos os níveis de escala e complexidade.⁵ (TURNER, 1975, p. 33)

Mas nem sempre o termo *drama* será um indício de um estudo que considere apenas o “coeficiente humanista” e seja, portanto, diametralmente oposto a uma análise estrutural. Tratando da diferenciação entre as magias ditas "brancas" (socialmente legitimadas) e "negras" (socialmente proscritas), Mary Douglas, em *Pureza e Perigo* (1966), aponta que a separação entre esses dois domínios é uma tarefa usual realizada com frequência no interior das sociedades, mas que descreve um processo de extrema complexidade. A compreensão dessa separação que pode ser auxiliada pela análise das estruturas sociais incorporadas pelos indivíduos, uma vez que eles assumem papéis específicos nesse “teatro”. A analogia com o drama, segundo a autora (que, além de Turner, indica Goffman), traria sentido às "situações cotidianas" ao estabelecer quem são os atores e quais são seus papéis, além de conferir início, meio e fim aos procedimentos que determinam o que é benção e o que é maldição em um

⁵ "I felt that I had to bring the 'humanistic coefficient' into my model if I was to make sense of human social processes. One of the most arresting properties of Ndembu social life in villages was its propensity toward conflict. Conflict was rife in the groups of two dozen or so kinsfolk who made up a village community. It manifested itself in public episodes of tensional irruption which I called 'social dramas. Social dramas took place in what Kurt Lewin might have called 'aharmonic' phases of the ongoing social processes. When the interests and attitudes of groups and individuals stood in obvious opposition, social dramas did seem to me to constitute isolable and minutely describable units of social process. Not every social drama reached a clear resolution, but enough did so to make it possible to state what I then called the 'processional form' of the drama. I had no thought, at that time, of using such a 'processual unit', as I came to call the genus of which 'social drama' is a species, in cross-societal comparison. I did not think it to be a universal type, but subsequent research [...] has convinced me that social dramas, with much the same temporal processual structure as I detected in the Ndembu case, can be isolated for study in societies at all levels of scale and complexity." (Tradução própria.)

dado grupo social. Douglas sugere, assim, que o estudo do drama pode auxiliar na análise das estruturas sociais e vice-versa.

Por essa razão, Turner achou vantajoso introduzir a ideia de drama social para descrever conjuntos de comportamento que qualquer um reconhece como formando unidades temporais discretas (1957). Estou certa de que os sociólogos não eliminaram a ideia do drama como uma imagem da estrutura social, mas, para meus propósitos, bastará dizer que por estrutura social não estou me referindo, geralmente, a uma estrutura total que abrange o todo da sociedade contínua e amplamente. Refiro-me a situações particulares nas quais atores individuais estão cômicos do maior ou menor âmbito de inclusividade. Nessas situações se comportam como se se movessem em posições padronizadas em relação aos outros, e como se escolhessem entre possíveis padrões de relações. (DOUGLAS, 1966, p. 124)

Criticando o reducionismo de determinadas abordagens antropológicas, Marcio Goldman (2006) utiliza o termo "drama" em referência a uma subjetividade que contribui para tornar complexo (e mais próximo do real) o objeto de estudo da antropologia.

Os processos de subjetivação são deixados de lado, e tende-se a ignorar os complexos processos através dos quais subjetividade e socialidade se engendram mutuamente. Ora, uma das virtudes do "drama social" do qual apenas alguns fragmentos foram narrados acima reside no fato de ter permitido acompanhar durante um razoável período de tempo uma série de modalidades de relações sociais e políticas muito concretas. Esse "drama" tornou possível, sobretudo, a análise das relações entre várias lógicas distintas, que, longe de simplesmente se oporem ou excluírem, se compõem, na medida em que são alternativamente acionadas por diferentes pessoas em diferentes contextos de diferentes maneiras. Lógicas que, evidentemente, não são equivalentes ou meramente alternativas, mas assimétricas: a resultante que deriva de sua interpenetração tende a ser inflétida mais na direção de algumas linhas de força do que de outras. A partir desse "drama", tentarei desenvolver, ainda que de forma algo preliminar, uma perspectiva alternativa àquela caricatamente apresentada acima. (...) Trata-se da pluralização das categorias, da identificação de mecanismos complementares, assimétricos, do reconhecimento dos processos de subjetivação. (GOLDMAN, 2006, p. 215)

Vemos então que o termo "drama" não é usado da mesma forma nos estudos sociais. Ora ele dialoga com o conceito de estrutura, ora amplia o domínio do subjetivo. Entretanto, o que parece ser constante nesses usos é a preocupação em considerar o grau de influência que o espaço social, suas crenças e ideologias têm nas ações dos sujeitos.

Outros três conceitos irão auxiliar na compreensão do drama de NegrArte: *habitus*, *violência simbólica* e *gueto*. Os dois primeiros, desenvolvidos por Pierre Bourdieu (2013), visam a dar conta da relação paradigmática entre subjetividade e estrutura, garantindo à análise etnográfica uma harmonia entre os pontos de vista individuais e as assimetrias sociais. Sem dúvida trata-se de uma costura complexa que se dá a partir do diálogo entre a fala dos sujeitos e as literaturas sociológica e antropológica. O conceito de *gueto* foi desenvolvido principalmente por Loïc Wacquant e tem como objetivo conferir materialidade ao drama,

posicionando-o geograficamente de forma a poder ser localizado. O gueto é o endereçamento do drama, sua incorporação geográfica. Tendo em vista o uso desses três conceitos se dá a partir das entrevistas realizadas com os membros de Negrarte, preferimos apresentar seu referencial teórico no capítulo em que descrevo essas conversas.

Assim, pretendo nesta pesquisa analisar a estrutura do drama do NegrArte, indicando onde e como ele se posiciona (capítulo 1), quais são seus fundamentos históricos (capítulo 2), como os sujeitos o incorporam e o manifestam discursivamente (capítulo 3), como a prática musical do NegrArte o reforça ou contradiz (capítulo 4) e a que estruturas sociais mais amplas ele está relacionado (capítulo 5).

Por que dar corpo ao drama: onde eu me encontro

Para analisar os encontros que geraram esse trabalho faz-se necessário revelar a mim mesmo enquanto sujeito político. Antes de se transformar em teorias, esses encontros passam pela minha percepção; por esse motivo, descrever o lugar onde eu me encontro é fundamental.

Sou um branco falando das culturas negras. Sou um católico falando do candomblé. Sou um músico de formação formal clássica falando da música popular. Sou um homem de classe média falando sobre homens e mulheres de classes mais baixas. Sou um carioca falando de imigrantes. Sou um acadêmico falando de um grupo formado por pessoas que, em sua maioria, têm baixos níveis de escolaridade.

Na pesquisa, portanto, eu me encontro fora de lugar. Contudo, a empatia com os sujeitos desse trabalho se deu desde os primeiros encontros. Assim, os momentos mais importantes da etnografia foram aqueles em que meu lugar de origem me desabilitava como intérprete e analista e me permitia ser apenas um observador. Ali, naqueles momentos, encontrei histórias e culturas que vinham justificar a pesquisa.

Lugar da pesquisa e antecedentes

Trazer a discussão sobre o drama do NegrArte para o campo da etnomusicologia é fundamental, pois só aqui poderemos pôr em diálogo as experiências e os saberes dos sujeitos da pesquisa com a literatura multidisciplinar, gerando contribuições não só para uma análise da música afro e do grupo em questão, mas para a compreensão social como um todo.

E para isso, é preciso estabelecer alguns antecedentes que contribuíram para o tema. Lisboa Junior (1990) assinala a relevância histórica da música baiana para a MPB:

Atualmente, estamos diante de um fato que vem transformando o cenário musical brasileiro. Falamos da avalanche de artistas baianos que têm se lançado no mercado fonográfico. Falar de música baiana hoje em dia é falar, também, de nossa cultura urbana, de nossas raízes culturais, de nossos costumes e, acima de tudo, de nossa africanização. Diga-se de passagem que todo ou quase todo o nosso potencial cultural deve-se à colonização africana que tivemos. Mas a presença da Bahia na música popular não é ocorrência de hoje, pois nossa importância dentro do contexto da história da música popular brasileira vem desde o século passado⁶, e com uma manifestação bem marcante nas três primeiras décadas do atual. Falar da Bahia, de suas lendas e tradições, foi motivo de inspiração de muitos artistas. Houve épocas em que era até moda fazer canções falando da Bahia, muito antes de 1939, quando Carmem Miranda gravou o célebre samba de Dorival Caymmi, "O que é que a baiana tem?". (LISBOA JÚNIOR, 1990, p. 9)

A revisão bibliográfica desta pesquisa abordou, sobretudo, os títulos que tratavam da questão dos blocos afro. No entanto, outros títulos cujos temas estão relacionados à questão do negro na sociedade brasileira vieram compor a literatura de referência desta pesquisa. Os dois trabalhos mais citados na pesquisa são *A trama dos tambores*, da antropóloga Goli Guerreiro (2000) – que, por trabalhar com a história dos blocos afro, serve de base para os dois primeiros capítulos desta pesquisa – e *Música e identidade negra: o caso de um bloco afro carnavalesco de Ilhéus*, dissertação de mestrado de Vincenzo Cambria (2002) – que, por relacionar identidade racial e música, serve de referência ao último capítulo.

É também bastante positiva a contribuição da tese *Duas tendências de re-africanização: Rio de Janeiro e Salvador*, de Cláudia Sigilião (2009), que aborda os processos de retorno às matrizes africanas dessas duas cidades a partir das suas culturas musicais carnavalescas. No caso do Rio de Janeiro, a autora enfoca as escolas de samba e o samba-enredo, ao passo que, em Salvador, o destaque é para os blocos afro e o samba-reggae. A autora expõe de forma bastante completa a história do carnaval negro da capital baiana e os processos pelos quais a África é revisitada, ainda que não seja feliz em sua análise musicológica do repertório dos blocos afro.⁷

Além desses títulos, há ainda referências a diversas dissertações e monografias que tocam a questão da música afro-brasileira, a produção cultural negra na América Latina e, de forma mais abrangente, os estudos teóricos sobre a diáspora africana.

Algumas palavras sobre as estruturas do drama

Se o drama é o conjunto de demandas que o NegrArte deve atender para continuar atuando, é necessário que se estabeleça que elementos históricos a ele estão relacionados.

⁶ O autor está se referindo ao século XIX.

⁷ Ela chega mesmo a afirmar (p. 230) que a canção "Que bloco é esse" está composta em tom maior, quando a harmonia em tonalidade menor é bastante evidente.

Nesta pesquisa, apontamos como o principal a mercantilização da música dos blocos afro, ocorrida no início dos anos 1990.

Imprimindo um aparato pop ao samba-*reggae*, as bandas de trio eletrizaram as canções produzidas nos guetos de Salvador, sem dispensar a percussão de tambor que as identifica. A mídia batizou a nova música produzida em Salvador de *axé music*. (...) Esta etiqueta cabia tanto para a música dos blocos afro, que utilizavam somente percussão, para fazer samba-*reggae*, quanto para a música executada em instrumentos harmônicos, feita pelas bandas de trio. Esta última, conhecida como "frevo baiano" (...). A partir desta mestiçagem estética, que fazia a fusão entre a nova musicalidade percussiva e o frevo trieletrizado, a música que balançava as periferias de Salvador alcançou os consumidores de classe média que, desde os anos 70, já corriam atrás do trio elétrico. (...) Os blocos afro passam a fazer parte do elenco das gravadoras *majors*, atingindo visibilidade no cenário da mídia. No final da década [1980], incorporaram instrumentos harmônicos a suas baterias. Com isso, o samba-*reggae* sofre transformações estéticas e se consolida enquanto estilo musical. (...) (GUERREIRO, 2000, p. 16)

Importa aqui relacionar o caminho que a música afro fez dentro das categorias sociais com seu discurso étnico-afirmativo. Seu surgimento se dá na periferia de Salvador, onde se liga diretamente a outras manifestações musicais de origem negra e proletária, tais como o afoxé e os blocos de índio. Mas ao se tornar midiática, a música afro foi aos poucos sendo alvo de apropriações mercadológicas – levando-a a novos públicos. Se antes ela estava restrita ao carnaval de Salvador – e seu público era exatamente aqueles que participavam da festa –, a partir da apropriação do samba-*reggae* pela indústria fonográfica o gênero passa a atingir os consumidores de classe média de todo o país. Do ponto de vista dos músicos, a exposição midiática proporcionada pela indústria musical à música dos blocos afro trouxe lucro e certo enriquecimento. Conduzida da periferia invisível de Salvador para o centro da mídia de alcance nacional, a música afro foi gradualmente deixando seu discurso de afirmação da identidade negra de lado, o que gerou conflitos entre alguns músicos do próprio movimento – e isso é parte do drama do NegrArte.

Sobre os resultados desse processo, Pelinsky afirma:

Para o pensamento pós-colonial, a dicotomia centro-periferia perde sentido em um mundo de redes múltiplas e no qual os antigos centros tornam-se móveis e excêntricos. Hoje, o centro é nômade. Ele não pode ser de outra maneira em uma época de migrações, deslocamentos, mestiçagem generalizada, multiculturalismo, identidades complexas e lealdades dispersas. Nestas condições emergem uma literatura, uma arte e uma música pós-coloniais como novas formas de resistência e novas sensibilidades para opor tradições locais à natureza multinacional do capital.⁸ (PELINSKY, 1997, pp. 284-285)

⁸ "Para el pensamiento poscolonial, la dicotomía centro-periferia pierde sentido en un mundo de redes múltiples en el cual los antiguos centros devienen móviles y excéntricos. Hoy el centro es nómada. Ello no puede ser de

Segundo Dado Brazzawilly (TVE/BAHIA, 2010, 12min21seg), cantor baiano conhecido por seu trabalho junto ao bloco afro Ara Ketu, "há uma diferença muito grande entre música afro e *axé music*. Uma coisa é mercadológica, a outra coisa é raiz: é uma coisa que vem de dentro de cada homem negro nascido na Bahia". Entretanto, ao longo da pesquisa com o NegrArte, observei que a distinção estabelecida por Dado, na prática, não manteve a música afro intocada. O encontro entre o "mundo negro" (a saber, o mundo dos blocos afro de Salvador) e a indústria musical, no final dos anos 1980, inaugurou uma nova etapa para esses grupos. Com ela vieram novos consumidores, novas demandas, uma enorme visibilidade midiática e a veiculação nacional das músicas dos blocos. Músicos, cantores, compositores e entidades enriqueceram – provavelmente menos que os empresários dos selos, mas ainda assim bastante. A música dos blocos estava agora nas rádios de todo o país e, com ela, a mensagem de igualdade racial. No entanto, pode-se dizer que esta incorporação midiática interditou o que havia de mais incisivo na música afro: o discurso.

É fato que, de lá para cá, o carnaval negromestiço foi devidamente disciplinado e assimilado pelos poderes públicos e principalmente pela indústria turística e cultural. Hoje, o carnaval baiano é impensável, do ponto de vista empresarial, sem os seus vistosos marcos negros. Ou essa indústria teria um tremendo prejuízo. (RISÉRIO, 1995, p. 106).

Essa domesticação da linguagem pode ser observada na comparação de trechos das letras das músicas "Alienação", de Mario Pam e Sandro Teles, gravada pelo Ilê Aiyê, e "Pipoca", de Alain Tavares, Clóvis Cruz e Gilberto Timbaleiro, gravada pelo Ara Ketu:

Se você está de ofender
 É só chamá-lo de moreno pode crê
 É desrespeito à raça é alienação
 Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamado de negão
 Se você está de ofender
 É só chamá-la de morena pode crê
 Você pode até achar que impressiona
 Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamada de negona
 A consciência é o motivo principal
 Eu quero muito mais
 Além de esporte e carnaval, natural.
 Chega de eleger aqueles que tem
 Se o poder é muito bom
 Eu quero poder também
 (ILÊ AIYÊ, 2015a)

otra manera en una época de migraciones, desplazamientos, mestizaje generalizado, multiculturalismo, identidades complejas y lealtades dispersas. En estas condiciones emergen una literatura, un arte y una música poscoloniales como nuevas formas de resistencia y nuevas sensibilidades para oponer tradiciones locales a la naturaleza multinacional del capital." (Tradução própria.)

O fogo é fogo! Esquenta!
 Esquenta nosso amor
 O fogo é fogo! Esquenta!
 Que o Ará chegou...
 O Araketu,
 O Araketu quando toca
 Deixa todo mundo
 Pulando que nem pipoca...
 (ARA KETU, 1997)

No entanto, a mudança não se manifestou apenas na domesticação do discurso mobilizado em torno da causa negra. As relações entre os representantes dos movimentos e os músicos também se alteraram quando a introdução na indústria musical contribuiu para uma estratificação social do trabalho dentro das próprias entidades. Os cargos de chefia desses coletivos passaram a ser politicamente estratégicos para os grupos, na medida em que seus ocupantes seriam responsáveis pelo contato com governos e empresários.

Nesse sentido ouvi Luís e Julinho – respectivamente, o mestre do grupo e seu irmão, um dos cantores – denunciarem a postura dos "falsos negões", que "traíram a causa". Luís fala dos "falsos representantes da cultura afro", que agenciam *shows* e eventos e não distribuem o ganho entre os músicos; trata-se de uma nova postura em um mundo em que o discurso de igualdade parecia imperioso. Julinho vai além; diz que esses "falsos representantes" se tornaram verdadeiros burgueses – o “negão burguês”. É interessante notar que a expressão usada por Julinho parece criar um paradoxo sociológico, pois se a condição negra é marcada pela inferioridade social e a burguesa, pelo valor de maioria, hegemônica e ortodoxa, a ideia de “negão burguês” soaria contraditória. O termo “negão” refere-se, no discurso de Julinho, ao sujeito que, mesmo tido como pária da sociedade, assume com orgulho as marcas da negritude – as quais, no contexto social, impedem seu acesso a posições elevadas. O “burguês”, antagonicamente, defende a conservação do *status quo* e a manutenção das posições sociais tal como ocorrem no pleno desenvolvimento capitalista. Se à primeira vista o papel de “negão burguês” contradiria, portanto ou a identidade negra, ou a condição de burguesa, ele é completamente possível a partir da compreensão do conceito de *violência simbólica*, ou seja, a violência social defendida pelo próprio sujeito violentado que tem ganhos parciais ao aderir à ideologia das classes dominantes. A resistência de certos músicos em aderir totalmente às demandas da indústria musical feriu de tal forma o mundo da música afro que tanto Luís quanto Julinho, mesmo longe da Bahia, trazem consigo as marcas desse choque.

Maria de Lourdes Bandeira (1988), em sua etnografia da população negra da cidade de Vila Bela (MT), descreve os prejuízos sofridos pelas relações sociais desse grupo em decorrência do avanço do sistema capitalista sobre aquela comunidade.

Os pretos herdaram uma cidade em ruínas, massa falida do colonialismo irracional e predatório. (...) Enfrentando os limites impostos pela experiência da escravidão, assumiram o desafio de produção da sua comunidade, da vida social e cultural, reelaborando suas relações com a natureza e suas relações entre si, tendo como postulado o igualitarismo e como princípios constitutivos a solidariedade e a reciprocidade. (...) O impacto do avanço do capitalismo sobre Vila Bela desarticulou o modo de produção doméstico, incompatível com as relações capitalistas que sobrevieram contrapondo-se à lógica do igualitarismo e tornando irracionais as estruturas econômicas, sociais e culturais da comunidade. O processo de redefinição da identidade étnica tem caminhado lado a lado de processos de transformações históricas e mudanças estruturais profundas. (BANDEIRA, 1988, pp. 24-25)

As referências desse trecho para o drama do NegrArte são muitas. Evidencio, em particular, a relação que a autora aponta entre o branco que chega com seu sistema econômico e o negro vitimado por essas novas práticas. Tanto na história dos blocos afro quanto na vida dos irmãos Julinho e Luís, a força econômica do capital se sobrepõe a escolhas, comportamentos, decisões e modos de praticar arte.

A experiência da discriminação racial e social tem sido dolorosa e confusa na violência com que atinge os membros pobres da comunidade. Não podendo compreender o que se passa, encontram na sua origem racial a explicação de todo e qualquer comportamento discriminatório, porque a sua tradição conservou a memória de um passado histórico de dominação e opressão do branco, que agora constata reproduzido nas relações com os "chegantes", que são "brancos", nisso residindo a única diferença imediatamente perceptível entre os da comunidade e os de fora. (BANDEIRA, 1988, p. 263)

O adjetivo "branco" é compreendido aqui como a antítese da produção musical engajada do movimento negro. Neste sentido, torna-se possível compreender a existência do "negão burguês" citado por Julinho, um negro que tenta se posicionar como branco. Em Vila Bela, o "branco" é o que traz um discurso de novidade, de modernidade, que exige o abandono da igualdade estabelecida entre os negros para introduzir sua lógica de livre comércio. Ele se manifesta na carreira de Julinho na figura do produtor Waly Salomão, que deixou de levar para o *show* de Gal Costa em Montreux os cantores da sua banda, a Raízes do Pelô, que acompanhavam a cantora em sua turnê pelo Brasil. Já Luís se depara com quem ele chama de "falso representante da cultura afro" quando era mestre em O. (bloco de cuja dissidência surgiu o NegrArte). O surgimento do NegrArte se deve ao confronto que se estabelece entre Luís e C., diretor do grupo O. Poderíamos dizer que a posição de poder que C. exerce em O. é um *habitus* valioso no campo dos grupos afro que se tornam produtos

vendáveis. Tendo os interesses de Luís ido de encontro aos de C., o mestre sai do grupo e busca um espaço "legitimamente" negro. C., na visão de Luís, seria efetivamente um "negro de alma branca".

Se porém a oposição rico x pobre não chega a atingir completamente a posição social das famílias, afeta as relações interpessoais, as relações de produção, as relações político-religiosas. (BANDEIRA, 1988, p. 262)

Risério (1995) afirma que a assimilação mercadológica da música dos blocos afro não é sinal de derrota:

Os blocos afro, antes combatidos e acusados de racistas, conseguiram se impor, transformando, com o apoio de intelectuais e artistas, o ambiente sociocultural. E isto é um ponto interessante. Embora não sejam os donos da indústria cultural baiana, dos meios de produção e veiculação dessa indústria, os negromestijos ocupam quase todo o espaço e quase todo o tempo dos *mass media*. Suas manifestações e seus produtos estéticos reinam de forma praticamente absoluta. De modo que, usando livremente os conhecidos conceitos de Gramsci, podemos afirmar tranquilamente que, na Bahia de hoje, a cultura negromestiça não é dominante, mas é, certamente, hegemônica. (RISÉRIO, 1995, p. 106)

No entanto, não é essa a realidade do NegrArte: o drama do grupo denuncia isso. Foi a partir dessas reflexões com os músicos que comecei a pensar como um estudo etnográfico poderia ajudar o NegrArte. Marcus (1986) defende que a etnografia vem, ao longo de sua história nas ciências humanas, criando a possibilidade de focalizar as vítimas desse sistema.

De fato, a etnografia assinala os efeitos de grandes eventos e sistemas na vida cotidiana daqueles que são geralmente retratados como vítimas (os temas de etnografia geralmente são vítimas, ou, em virtude do compromisso da etnografia moderna com a crítica social, ao menos assim são retratados), mas raramente é direcionada para responder questões macrosociológicas acerca das causas dos eventos ou da constituição de grandes sistemas e processos, geralmente representados de maneira mais formal e abstrata em outras linguagens conceituais. (MARCUS, 1986, p. 168)⁹

Perguntado sobre quais são as principais dificuldades do NegrArte hoje, Luís responde sem titubear:

Financeira. Financeira e ter... tentar ter um... um reconhecimento no cenário da cultura negra no Rio de Janeiro, mas mesmo porque presidente da... da federação, o

⁹ "Indeed, ethnography has shown the effects of major events and large systems on the everyday life of those usually portrayed as victims (the subjects of ethnography have usually been victims, or, because of modern ethnography's commitment to social criticism, they have at least been portrayed as such), but it has rarely been directed to answering macrosociological questions about the causes of events or the constitution of major systems and processes, usually represented more formally and abstractly in other conceptual languages." (Tradução própria.)

cara que é de frente dessa área ele é de contra o NegrArte. Mas a gente... consegue tudo independente de... de associação, de federação, a gente tá indo embora. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

A compreensão do drama do NegrArte também depende de como se dá a transformação do valor simbólico em valor financeiro. Bourdieu (2013) afirma que, quando do surgimento da indústria cultural, significado e valor de um bem cultural não apresentavam relação de tanta dependência entre si.

O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos (...) é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações –, cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural. (BOURDIEU, 2013, p. 102)

Para o sociólogo francês, valor simbólico e valor mercantil são independentes: cada um deles se vincula a um determinado imperativo. Todavia, embora a produção de bens culturais esteja diretamente ligada à capitalização da arte, o que está por trás do processo de transformação do valor simbólico em financeiro não é um valor absoluto, intrinsecamente "preso" ao objeto de arte, mas a *diferenciação* que aquele objeto possibilita – isto é, o quanto aquele bem pode funcionar como diferenciador no jogo de capitais culturais específicos das classes sociais (BOURDIEU, 2013, p. 146). Em outras palavras, a transformação do *valor simbólico* da prática musical do NegrArte em *valor financeiro* está intimamente relacionada com a quem sua música se destina, para quem ela está produzindo significado simbólico e à diferenciação entre essa classe e aquela que não consome a música do NegrArte.

As despesas da banda são diversas. O Instituto Palmares de Direitos Humanos (IPDH), onde ocorrem ensaios e apresentações, cobra dos seus usuários tanto o aluguel da casa quanto a conta de luz. Além disso, o NegrArte deve realizar a manutenção constante na aparelhagem de som e na sua Kombi, que ademais consome gasolina. Os instrumentos, apesar de serem próprios, também precisam de manutenção eventual. O cachê motivacional é, eventualmente, também um custo.

Por tudo isso, o NegrArte enfrenta dificuldades constantes. Sua renda vem primeiramente da venda de cerveja durante as apresentações de sexta-feira. A seguir, tem-se "o chapéu" – contribuição voluntária do público para a banda (o NegrArte não cobra entrada nos eventos de sexta). Por fim, há as apresentações pagas, que somaram apenas duas durante o ano que estive pesquisando junto ao grupo.

A renda da banda é insuficiente para que se realizem novos investimentos. Por isso, a aparelhagem de som apresenta defeitos constantes, atrapalhando o desenvolvimento das apresentações; a Kombi com frequência está quebrada, e não foram poucas as vezes em que parou por falta de combustível; atrasos no pagamento das contas do IPDH também são recorrentes; e os instrumentos, apesar de novos, vão aos poucos dando sinais de falta de manutenção.

O drama econômico, entretanto, acaba tendo uma influência positiva sobre a banda. Em geral, todos se mostram dispostos a abrir mão do cachê em prol da continuidade do trabalho. Assim como a música, o drama do NegrArte acaba unindo os músicos, produzindo coletividade.

Durante minha entrevista com Luís, o mestre, perguntado sobre as diferenças entre o carnaval do Rio e o da Bahia, apontou uma questão importante:

Referente ao carnaval do Rio é porque... a escola de samba também é uma cultura afro. O carnaval carioca é mais voltado para escola de samba e o carnaval baiano é mais voltado para a questão dos blocos afro, que são duas vertentes do mesmo segmento, entendeu? Não tem muita diferença. O valor que o governo carioca dá para as escolas de samba é o valor que o governo baiano dá para os blocos afro na Bahia. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

Enquanto na Bahia o poder público investe nos blocos afro, no Rio esse investimento é feito nas escolas de samba¹⁰. Luís reconhece no poder público um grande financiador da música afro no Carnaval. O Estado, neste caso, é quem agencia a conversão do valor simbólico em valor financeiro. No Rio, diferentemente de Salvador, os blocos afro não têm tanto acesso ao financiamento público, a não ser por meio dos disputadíssimos "editais". Por causa disso é que o NegrArte vai procurar outras fontes de financiamento, como o patrocínio privado.

A diferença se estabeleceu, porém, porque os blocos afro da Bahia se inseriram no mercado musical durante os anos 1980 e 1990, gerando lucros importantes para a indústria fonográfica. Com isso, se consolidou um público consumidor dessa música, tanto dentro quanto fora daquele estado. Além disso, a atividade turística durante o período de carnaval na Bahia esteve (e ainda está) associado à música dos blocos. Por tudo isso, um bloco afro de Salvador é financeiramente mais sustentável do que no Rio de Janeiro. Por outro lado, a inserção dos blocos no mercado musical produziu mudanças importantes na identidade musical dessas agremiações, como mostraremos nos capítulos que se seguem.

¹⁰ Cf. Morales (1991).

Transformando encontros em texto

No Capítulo 1, apresento a minha chegada ao NegrArte e como travei conhecimento com músicos, cantores e mestre. Descrevo o espaço, a organização e as instituições que apóiam o NegrArte, bem como as principais atividades do grupo. Apresento também alguns aspectos da música e dos instrumentos e relato minhas primeiras participações nos ensaios e meu início no instrumento repique. Descrevo a primeira apresentação de que participei como músico e finalizo com o relato da reunião na qual o mestre me coloca como responsável por um projeto para um edital.

O Capítulo 2 começa com uma discussão sobre a dificuldade de se identificar o contexto histórico e as referências básicas da música do NegrArte. A seguir, procuro traçar um percurso histórico dos blocos afro de Salvador – a cultura das etnias africanas escravizadas, o candomblé, os primeiros afoxés e os afoxés modernos, as escolas de samba de Salvador, os blocos de índio, o movimento *black power* e o rastafári, os blocos afro propriamente ditos, Ilê, sua contraposição aos Filhos de Gandhi, Ara Ketu, Malê Debalê, Muzenza, Olodum, o surgimento do samba-*reggae*. Finalizo o capítulo discutindo a relação da indústria musical com os blocos afro, a formação dos blocos de trio e o universo dos blocos afro no Rio de Janeiro.

A incumbência de escrever uma história do NegrArte me levou a fazer entrevistas, que são relatadas no Capítulo 3. A entrevista de Julinho dialoga com o *habitus* do "negão", uma identidade em contínua construção no seu discurso. A origem e a permissão para ser "negão", bem como o êxito nesse empreendimento, são trabalhados a partir dos conceitos também bourdianos de *campo*, *doxa*, *ortodoxia* e *heterodoxia*. A entrevista de Luís gira em torno da sua infância e início de carreira, tocando questões relacionadas à profissionalização precoce e seu sucesso junto ao grupo Ara Ketu. Já Veronica fala sobre a experiência de ser uma *outsider* numa sociedade complexa. A partir dessas e de outras entrevistas, que não estão relatadas aqui, registro, ainda nesse capítulo, a história do NegrArte, para cuja discussão trago o conceito de *gueto*, de Wacquant.

O Capítulo 4 aborda reflexões surgidas durante o carnaval. Ele se inicia definindo elementos do drama da banda e discutindo a importância do carnaval no mundo dos blocos afro. Apresento a situação de erro como um item que revela questões musicais, didáticas e próprias do *habitus*. A demanda por ordem é também trabalhada nesse trecho, a partir do relato de como recebi a incumbência de ordenar o grupo. Por isso, discuto a ideia de ordem, disciplina e geografia segundo os conceitos de *espaço* e *lugar*, de Michel Certeau. O processo de "*guetificação*" e a noção de *violência simbólica* também contribuem para essa discussão.

Além disto, apresento o papel do antagonismo e da rivalidade na construção da identidade do grupo. A organização e a profissionalização como formas de violência simbólica também são trabalhados. Partindo da experiência de tocar em um "cortejo", reflito sobre a relação entre música e dor. A religiosidade é o tema de destaque no encontro entre o Ojuobá e o NegrArte, e o cachê é a preocupação central no relato da apresentação em Vila Isabel. O capítulo termina com a descrição da batalha musical e das cinzas da quarta-feira.

No Capítulo 5, que fecha esta dissertação, levanto as discussões finais sobre o drama da banda NegrArte. As dificuldades práticas, a reavaliação da pesquisa e a inclusão do drama. Reflito ainda sobre o papel do pesquisador numa situação-limite entre amizade e pesquisa, assim como a construção da negritude no NegrArte e a busca pela profissionalização por meio de mecanismos de violência simbólica. Relato a apresentação do NegrArte com os Filhos de Gandhi e sugiro conexões entre a exclusão econômica, o gueto e o direito à cidade. Finalizo o trabalho defendendo que a música pode ser vista como o meio ambiente onde se dão o encontro, a análise e a pesquisa.

CAPÍTULO 1: CHEGANDO AO NEGRARTE

1.1. Primeiros ensaios

Quarta-feira, 3 de setembro de 2014. Chego ao prédio do IPDH às oito e meia da noite, acompanhado pela mesma amiga que havia assistido comigo à apresentação do grupo em julho. O prédio é um dos diversos sobrados que compõem um complexo de antigos edifícios geminados, próximos aos arcos da Lapa. Um homem e uma mulher estavam sentados em cadeiras de plástico em frente ao edifício, fechado com uma porta de aço. Perguntei por Veronica e a mulher me respondeu que ela ainda não havia chegado. Expliquei que estava procurando por um grupo de percussão e ela sorriu: "Ah, sim... é aqui mesmo, começa às nove". Perguntei se poderíamos participar, e ela respondeu que sim.

Às 21 horas, quando retornamos, o espaço já estava todo aberto. Havia diversos instrumentos de percussão no chão e outros músicos, em torno de seis, esperavam o ensaio começar, já portando seus instrumentos. O casal que tinha nos recebido estava lá e nos acolheu mais uma vez. Eram Juliana e Bruno, seu marido.

Juliana é "branca como leite", como ela mesma diz. "Meu sonho era ser negra", mas não é, em absoluto – é ruiva de cabelos cor de cobre, com algumas sardas no rosto. Apesar disso, Juliana é uma das principais figuras do grupo NegrArte, que se autodefine como "afro". Haveria, já aí, uma contradição?

Na época, Juliana trabalhava em uma clínica de exames e Bruno, com entregas de produtos em um caminhão. Ela nos apresentou à contramestra, Thaiane, que conduziria aquele ensaio porque o mestre da banda, Luís Celso, não estaria presente.

Thaiane é uma jovem de 25 anos, negra, com cabelos longos e cacheados. Por ser muito habilidosa com os instrumentos de percussão da banda, era quem substituía o mestre quando este não estava presente. Ao longo da pesquisa, pude perceber que sua preocupação com a roupa que veste é uma marca pessoal sua. Naquele dia, ela vestia uma blusa branca larga e calça *stretch* preta, com grandes tênis brancos. Thaiane é fotógrafa e, na época, trabalhava em um teatro.

Bruno determinou os instrumentos que iríamos tocar. Recebi um repique, um tambor agudo com membrana nos dois lados. Alessandra, minha amiga, recebeu um tambor grande

chamado dobra. Ambos são acoplados ao corpo com um talabar (uma espécie de cinto), que retiramos de uma bolsa de uso comum; para percuti-los, usa-se um par de baquetas – no meu caso, brancas e finas; no de Alessandra, de metal, com uma ponta de espuma, como um macete. Já prontos para tocar, reparei no lugar onde estávamos.

Logo de início me espantou a precariedade daquele ambiente. A calçada em frente ao prédio é bastante suja e escura. O odor de urina era forte. A parte interna do espaço era igualmente sombria. As instalações eram antigas e muito mal conservadas. Fios elétricos aparentes, alguns remendados e outros soltos, parecendo perigosos. Apenas um dos três ventiladores funcionava, mas estava muito empoeirado. Diante do prédio, o trânsito da Av. Mem de Sá era extremamente barulhento. Deparei-me com a primeira questão do drama do NegrArte: a precariedade da estrutura física do prédio onde o grupo estava sediado. Mas por que um grupo musical tão bom ocupava um lugar tão ruim? O grupo que eu tinha visto em julho tocava ritmos bastante complexos, que certamente exigiam muita dedicação dos músicos. A estrutura de suporte desse conjunto deveria ser tal que possibilitasse que eles se dedicassem ao máximo à parte musical. No entanto, não era o que eu estava vendo. Percebi que o lugar que o NegrArte usava para seus ensaios e apresentações não oferecia condições mínimas para que o grupo se desenvolvesse.

A música produzida pela banda é de textura polifônica e está construída em três camadas. Por isso, a banda se divide em três filas: na *frente* tocam os músicos com os tambores dobra e corte; no *meio* estão os repiques e as caixas; e no *fundo* estão os dois surdos (de primeira e de segunda) e o martelo. Tal divisão acompanha a função dos instrumentos dentro do conjunto.

A maior parte da música produzida pela banda consiste em acompanhamentos rítmicos para as canções cantadas. Alguns desses toques, porém, ganham tanto destaque nas performances que deixam de ser acompanhamentos e se convertem no principal elemento musical, sem canto.

O *fundo* é o lugar dos instrumentos mais graves, que tocam na cabeça de cada tempo de uma música. O surdo de 1ª toca na cabeça do primeiro e, se for o caso, do terceiro tempo do compasso. O de 2ª toca na cabeça do segundo e, se for o caso, do quarto tempo do compasso. O martelo dobra os instrumentos anteriores, isto é, toca na cabeça de cada tempo¹¹.

¹¹ Durante o período em que acompanhei o grupo, não encontrei nenhuma canção em compasso ternário, de modo que não há como saber como seria a configuração rítmica dos instrumentos do fundo em músicas com essa divisão.

O fundo, portanto, é o naipe responsável por sustentar o andamento das canções, que depende da precisão e da constância destes músicos.

No *meio* ficam as caixas e repiques. Esses instrumentos são responsáveis pelos ostinatos que caracterizam os acompanhamentos rítmicos – desenhos específicos, em geral de um compasso, que se inscrevem, normalmente, nas subdivisões quaternárias de tempo. A caixa, instrumento de percussão bastante difundido em diversos estilos de música e muito comum nos conjuntos musicais da cultura afro-brasileira, realiza uma subdivisão quaternária ou ternária constante, alternando acentos para ressaltar o desenho do ostinato. O repique é um tambor pequeno que, quando percutido com a respectiva baqueta, produz um som que, em relação aos demais instrumentos da banda, é agudo. Sua função é ressaltar o desenho dos ostinatos que caracterizam os acompanhamentos rítmicos. Enquanto a caixa realiza todas as subdivisões quaternárias e ternárias de cada tempo e apresenta o desenho com acentos nessas subdivisões, o repique tende a dobrar apenas esses acentos, produzindo um desenho que "resume" o que há de mais característico naquele ritmo. Assim, o conjunto caixa/repique soa como um instrumento único, inclusive pela proximidade do timbre de ambos; a distinção fica a cargo do som da esteira presente na caixa, mas não no repique.

Os dois tipos de tambores que compõem a *frente* também são surdos, mas menores do que os do fundo. A dobra é o maior deles e, portanto, o de som mais grave, enquanto o corte é o menor e o mais agudo. Ambos produzem uma terceira camada textural, também por meio de ostinatos – mas normalmente maiores, contando com dois ou mais compassos, o que lhes confere um caráter mais melódico, como uma melodia de ritmos.

É interessante notar que a primeira fila é toda composta por mulheres, enquanto no meio e no fundo há tanto homens quanto mulheres.

A contramestra falou pouco no início do ensaio: deu boa noite e logo "puxou" um toque, ao que todos respondem já tocando, cada instrumento, seu ostinato. O *start* da banda é uma espécie de introdução que a contramestre toca no seu repique, funcionando como "chamada" para o toque que virá em seguida. Quando ela termina, todos entram tocando, já sabendo que ostinato realizar.

Quando Veronica chegou, estávamos tocando havia uns dez minutos. Juliana estava ao lado da minha amiga e a ajudava a gravar sua linha nas pausas da banda, enquanto Bruno me auxiliava nessa função. Eventualmente, pegava minhas baquetas e realizava o ostinato correto no meu instrumento. Creio que nossa familiaridade com a linguagem musical nos ajudou a perceber e executar as linhas percussivas. Todos os outros músicos já sabiam seus toques.

Fomos seguindo as orientações dos demais e tentando nos encaixar nos ritmos executados, cada um com cerca de cinco minutos de duração.

Os objetos mais desafiadores do ensaio são as convenções. Nelas, os músicos realizam uma variação específica nos ostinatos, com o objetivo de gerar surpresa. Quando as convenções que tocávamos não encaixavam, Thiane as repetia mais lentamente, pedindo às vezes que apenas determinado instrumento tocasse. Quando o trabalho resultava numa melhora e o grupo acertava as convenções, Thiane respondia com um sinal de positivo e o grupo gritava "u-hu!". Dos quatro toques ensaiados naquele dia (ijexá, samba-*reggae*, samba de roda e alujá¹²), só encontrei reais dificuldades no último, devido à sua estrutura métrica mais complexa. Por mais lento que Thiane tentasse tocar para que eu compreendesse a frase básica, não conseguia perceber como ele se estruturava. Bruno chegou a percutir em minhas costas, tentando me conscientizar corporalmente do ritmo; contudo, acho que demorei uns quatro ensaios para realizar o toque a contento.

Além dos ritmos ensaiados naquele dia, o NegrArte toca ainda Ilê Aiyê, *reggae* e o que chamam de "Kombi branca", um tipo de *funk*.

As portas do IPDH permaneceram abertas durante o ensaio, atraindo todo tipo de gente para assistir a banda tocando, de mendigos a turistas. A aparente riqueza dos turistas, quase todos brancos, contrastava com aparente pobreza dos mendigos, quase todos negros; mas, enlaçados em algum tipo de magia, turistas e mendigos dançavam ao som da banda. Ao final de cada ritmo, batiam palmas e sorriam, ao que os músicos retribuía voltando a tocar. Músicos, mendigos, turistas e mesmo eu: todos pareciam estar felizes participando do ensaio da banda.

Poderia supor que cada personagem ali valorava aquela música à sua maneira. Para os mendigos, talvez a banda possibilitasse algum tipo de celebração. O mesmo também para os turistas, que talvez ainda vissem naquele grupo um exemplar qualquer da exótica cultura brasileira. Para mim, enquanto músico, o valor da prática musical do NegrArte se vinculava, principalmente, à qualidade do grupo, manifestada na habilidade demonstrada pelos músicos na execução de toques de enorme complexidade rítmica com muita fluência e segurança. Faltava saber qual era o valor daquela música para os próprios músicos do NegrArte – o que seria, mais à frente, um ponto importante no diálogo com eles.

Veronica veio então falar conosco. Ela é morena, tem cabelos longos e negros e um sorriso brilhante. Só depois de algum tempo de conversa, percebi que ela falava com um leve

¹² A transcrição dos ritmos se encontra no Anexo 2.

sotaque. "Sou da Argentina", ela explicou. Apresentei-me como pesquisador e perguntei se poderia atuar junto ao grupo. Ela respondeu que se sentia honrada e que o grupo tocaria na defesa da minha dissertação. Passei então a frequentar o ensaio do grupo, apenas às quartas-feiras.

1.2. Mestre Luís

Meu primeiro contato com o Mestre Luís aconteceu em 3 de setembro, quando Juliana me apresentou a ele como aluno da oficina. Nesse dia ele estava de passagem pela casa, e outra vez não ficaria para o ensaio.

O primeiro ensaio conduzido pelo mestre em que estive presente só aconteceu no dia 10 de setembro. Luís estava descalço, sem camisa e vestia uma bermuda jeans. O mestre fala pouco. Ao tocar, é bastante sério, mantém o olhar fixo nos músicos. Quando a banda "engrena", caminha pela casa, eventualmente até sai do espaço, e só retorna ao lugar de comando para indicar alguma alteração na execução: uma convenção, um erro ou mesmo o fim de um ritmo.

Logo nos primeiros minutos, notei uma grande diferença entre ele e Thaianne em relação à condução do ensaio. Enquanto Thaianne conduz o grupo procurando ser didática, Luís não é exatamente o que poderíamos chamar de pedagógico – o que se evidencia, sobretudo, no tratamento dado a eventuais erros. Thaianne pára a banda, apresenta a linha percussiva correta em um andamento mais lento e acompanha o aprendizado de cada músico. Luís, ao contrário, "puxa" todos os toques em um andamento rápido e, em caso de erro, limita-se a recomeçar.

O ensaio com Luís me é física e mentalmente mais cansativo. Até então eu já tinha ido a três ensaios, mas nenhum se comparava ao nível de exigência que a própria figura do mestre parecia impor aos músicos. Ele olhava profundamente para todos e, a cada vez que o grupo errava após suas "chamadas", manifestava com intensidade sua reprovação. Tive muita dificuldade de acompanhar musicalmente o grupo naquele ensaio, sobretudo por causa dos andamentos. Ao final, me chamou em particular e perguntou se eu não gostaria de fazer parte da banda-*show* do NegrArte. Sem saber muito bem do que se tratava, aceitei o convite.

Só depois vim a saber que a banda-*show* era, na verdade, um grupo destacado de músicos do NegrArte, constituído por membros mais comprometidos e musicalmente mais hábeis e encarregado das apresentações fora do IPDH. Enquanto os ensaios às segundas-feiras eram voltados para a oficina de percussão do NegrArte, os de quarta eram destinados à banda-*show*. Todavia, a principal diferença entre a banda-*show* e o "grupão" (termo que designa a

totalidade dos músicos do NegrArte) era que a banda-*show* participava das apresentações com cachê.

1.3. Os outros membros

Com minha maior assiduidade, aos poucos fui conhecendo os demais músicos.

Fábio, o jovem branco que toca caixa, é paulista. Exímio músico, sua destreza na caixa é invejável. Consegue tocar num andamento muito rápido e realizar passos complexos de dança ao mesmo tempo. Mora perto do IPDH. Além de tocar no NegrArte, é DJ e conduz o baile que se segue às apresentações da banda, às sextas-feiras.

Lytho, o cantor, é negro, tem em torno de 1,70m de altura e ostenta longos *dreadlocks*. Quase sempre leva um caderno nas mãos, onde tem anotadas as letras do seu repertório. Também paulista, estava na banda havia um ano. Mora na Barra e atua como percussionista em outros grupos. Seu irmão, Nilton, é o produtor do NegrArte, e Lytho o representa nas suas ausências.

Paula e Joan, jovens espanhóis, tocam repique e surdo. Ambos aparentam seus 25 anos. Paula, magra e alta, é branca, tem olhos azuis e cabelos curtos cacheados. Joan é esguio, tem a pele morena clara, com feições mediterrâneas. Os dois falam português mas, ao contrário de Veronica, com um sotaque bastante carregado. Ambos têm um temperamento bastante sereno e estão no Brasil há um ano.

Marcondes, talvez o integrante mais velho, usa óculos e tem por volta de 55 anos. De pele morena clara, cabelos curtos e brancos, ele toca o surdo conhecido como "martelo", de pele verde. Chega sempre um pouco após o início do ensaio, caminhando tranquilo. Trabalha com teatro e costuma conversar comigo sobre editais de incentivo a projetos culturais.

Bárbara é namorada de Luís. Além de tocar surdo, é responsável também pelas questões burocráticas, talvez por estar cursando direito em uma universidade particular. De pele branca, por volta de 1,60m de altura, tem os cabelos escuros alisados. Mora perto de Luís, em Anchieta. Estão sempre indo e vindo juntos, de carro ou de ônibus.

Zanza, jovem negra, toca repique com grande habilidade. Tem por volta de 1,50m de altura e ostenta um cabelo *black*. É cabeleireira em um bairro da Zona Norte e enfrenta grande dificuldade para ir aos ensaios, por conta de seu horário de trabalho.

Algumas pessoas, naquele momento inicial, só podiam ir às sextas-feiras, nas apresentações do NegrArte no IPDH. Laíse era uma delas. Negra, de cabelos cacheados, mede cerca de 1,75m de altura e é uma das principais instrumentistas da banda. Sua vitalidade na

performance e habilidade no instrumento, o corte, mantêm o andamento do grupo mesmo em apresentações longas.

Sarah, Andreia, Alex, Ingrid e Blenda eram outras integrantes que, na época, não estavam frequentando o grupo com tanta assiduidade – o que mudou, porém, ao longo da pesquisa, especialmente durante o Carnaval, quando, em função do número de apresentações do grupo, aumentou a frequência dos membros que estavam afastados.

Julinho é o outro cantor da banda. Com cerca de 1,70m de altura e perto de completar 50 anos, mostra grande facilidade para lidar com o repertório afro. Depois de algum tempo, descubro que tem uma longa carreira na música dos blocos de Salvador, além de ser irmão do Mestre Luís. Nas apresentações de sexta à noite, é um verdadeiro *showman*. A habilidade com que "levanta" o público é fantástica. Fico igualmente espantado com sua destreza vocal, pela potência e os agudos muito brilhantes. Ademais, é ele que passa o chapéu entre o público.

1.4. Minha primeira apresentação

Aos poucos fui me afeiçoando ao grupo e sua música. Passei a estudar os toques em casa, tentando aperfeiçoar minha performance nos ritmos. Anotava tudo que acontecia nos ensaios, fossem elementos musicais ou não. Comecei a conversar com os músicos e dividir tarefas com eles, de modo que fui tomando contato com o drama do NegrArte. Um importante momento nesse processo de imersão foi a primeira apresentação de que participei como músico.

Como afirma Gilberto Velho, a tarefa mais difícil numa etnografia

é transmitir o clima, o tom do que [se] está descrevendo. A sucessão dos fatos no tempo, o número de participantes, a reconstituição das interações, são etapas fundamentais mas, quase sempre, fica-se com a sensação e/ou sentimento de que falta algo crucial. (VELHO, 2013, p. 111)

Em vista disso, prefiro transcrever as anotações de campo redigidas após minha primeira participação em uma apresentação de sexta-feira com o NegrArte, no dia 26 de setembro de 2014, *ipsis litteris*:

Olhos fixos e corpo estático. Apenas os punhos se movendo, e são tão rápidos que mesmo eu vendo, não consigo repetir os toques. É a magia do repique que me hipnotiza e aprisiona os olhares do público.

A performance começou às 23h, no lado de fora do espaço. O público dança se aglomerando na calçada; a banda dança junto, como um corpo só. Rodeado por pessoas, Luís exala energia e pula várias vezes na frente do grupo. Suas intervenções nas convenções são sempre muito enérgicas e fortes, de muita personalidade. O público se divide entre os que tiram fotos ou filmam e os que dançam.

No início, estou tentando entender o toque que devo fazer. Logo sinto que o andamento é muito mais rápido do que o dos ensaios. Tento sempre olhar para o mestre, perceber o que ele me comunica com o olhar. Seu olhar é extremamente comunicativo. Tem contato visual com todos, nas convenções está muito atento. Os olhos arregalados. Poucas vezes faz gestos. Mostra muito no seu repique o que quer que um instrumento faça. Evoluímos para a direita e para a esquerda. Com muita "garra", não tenho neste momento outra expressão para usar.

Meia hora tocando fora do espaço e o grupo não pára. A força não deixa o andamento cair, o público se diverte e eu começo a me sentir incomodado fisicamente nos joelhos. Finalmente caminhamos para dentro do espaço. O público automaticamente vem junto. O cantor vem dar boa noite ao público e paramos de tocar para ele falar.

O público lota o espaço. Luís indica com gestos para o grupo se condensar no fundo do espaço, para que o público entre mais. O cantor puxa o canto e vamos nós:

"Falam de mim, falam de você
 Falam de nós, falam da nossa cor
 Ainda nos tempos de hoje
 Existe gente sem amor
 Barack Obama é negro!
 Léo Santana é negro!
 Nelson Mandela é negro!
 É negro! É negro!
 Thiaguinho é negro!
 Gilberto Gil é negro!
 Anderson Silva é negro!
 É negro! É negro!
 E se você não é negro
 Se junte a nós que aqui não tem preconceito.
 Aqui só tem negão! Aqui só tem negão!
 De favelas, becos e vielas
 Aqui só tem negão!"

O grupo entra depois de um grande solo da voz. A força é tremenda. Sinto como fazendo parte de um exército em marcha, ou melhor, de um ritual. Mal sabia que começava uma verdadeira prova de resistência.

Depois de uns 30 minutos, Veronica sobe ao palco. Puxa várias músicas e o público responde quando conhece a canção. Mesmo os que não conhecem estão dançando. Alguns, parados na porta, se movimentam pouco, mas a grande massa nos aperta para trás. É uma força rítmica que me faz sentir segurança e coesão. Eventualmente olho para os outros músicos, todos entregues, mas mesmo assim concentrados. A concentração parece vir da entrega. Luís garante essa entrega com o olhar e com o toque quando sente algo errado. Puxa convenções que eu não sei, e daí eu não toco. Eventualmente um ou outro deixa seu posto para ir ao banheiro. Ele não assume. Quando muda de ritmo, tento não me perder, mas às vezes acontece. E quando acontece ele me mostra o correto sempre olhando de forma intensa.

Algumas mulheres rebolam ao lado da banda. Muitas pessoas são turistas, brancos, com roupas de turistas. A energia não cai. Não realizo as convenções. Um companheiro, ao meu lado, errou na finalização. Quando um erro de convenção aconteceu, Luís olhou para o responsável e disse um monte de palavrões apenas mexendo a boca.

A dor nas mãos começa a me incomodar. Num certo toque, eu podia revezar e articular as duas mãos. Mas Luís me olhou quando fiz isso e me corrigiu, devo fazer as semicolcheias com a mesma mão, mesmo que espelhadas. Isso dá dor! Mas dá energia. De fato faz diferença. Mas o resultado é eu ter bolhas nos dedos. Tenho consciência de que essa sensação deve ser constante para os que tocam ali junto comigo, e isso faz com que eu me sinta mais engajado. Uma senhorinha vai até os músicos trazendo água, uma vez, e guaraná, num copo descartável. Um por um pára e é assistido por ela. Eu mesmo tomo tanto a água quanto o guaraná. O desgaste é visível, mas é um engajamento que dá sentido à dor.

O show vai com canções até 1 hora, quando Luís puxa o toque que eu não acompanho ainda: o alujá. Mexe a boca pedindo "só olha". Isso é frustrante, pois o toque é lindo.

Ao final, soltam som gravado e a banda pára. Todos imediatamente levam os instrumentos para cima e vão para a parte de trás do espaço. Lá, sento-me para descansar um pouco e alguns vêm me perguntar se eu gostei. Exausto, respondo que sim. Me despeço do cantor, que tenta conversar comigo, mas não entendo quase nada do que ele fala. Me despeço do Luís pedindo desculpas por qualquer coisa errada, mas ele diz que é assim mesmo, que fiz certo em não tocar o que não sei, e pergunta se posso estar na segunda e na quarta. Digo que sim. Fim. Ou início?

(Notas de campo do autor, 26 de setembro de 2014)

1.5. A Reunião no IPDH

Na segunda, dia 29 de setembro de 2014, cheguei ao IPDH às oito e meia da noite e notei que estava por acontecer uma reunião na salinha na parte de trás do prédio. Estavam presentes, além de mim, Mestre Luís, Juliana, Bruno, Veronica, Marcondes, Thaianne, Lytho e Laíse. Logo no início, Luís anunciou a todos da minha entrada na banda-*show*.

O grupo pareceu feliz por me incluir em seu núcleo. O fato de eu ter continuado a frequentar o NegrArte mesmo depois do contato com os problemas do dia-a-dia do grupo pode ter contribuído para essa aceitação. Por isso, essas dificuldades, de diferentes ordens, acabam por agregar o grupo.

Isso tinha ficado evidente quando, alguns ensaios antes, Juliana havia me convocado para ajudar outros músicos do sexo masculino a guardar os instrumentos no segundo andar. Para isso, formou-se, na escada, uma fila. Cada um ficou em uma parte da escada e o transporte dos instrumentos se deu de forma rápida. No NegrArte, chama-se isso de "formiguinha". Quando participei pela primeira vez, Juliana anunciou, feliz: "Aêêê... primeira 'formiguinha!'" – e todos bateram palmas e gritaram "u-hu!". Ou seja, participar desse ritual de desmonte do ensaio é uma forma de tomar parte no drama do NegrArte.

A aceitação do pesquisador por parte dos nativos no campo é um ponto chave da pesquisa. Nettl (2005) relata que, em uma das suas pesquisas, sua aceitação só se deu após algumas semanas de espera e de diversos serviços prestados aos nativos, tais como servir de motorista para eles, transportando-os em seu carro particular por muitos quilômetros (NETTL, 2005, p. 152). Pareceu-me que tanto a fala de Juliana quanto o convite de Luís foram maneiras de assinalar que a aceitação de minha atuação como músico por parte do grupo estava em curso. Percebi que, apesar de naquele momento estar lançando mão da sua prerrogativa de mestre, Luís não teria me incorporado à banda sem a certeza de que o resto do grupo estava de acordo. A reunião veio apenas consolidar essa aceitação.

Nessa reunião discutiu-se muito sobre o que os membros do NegrArte chamam de "fococas", que são opiniões ou comentários pejorativos sobre um membro do grupo. Durante a

acalorada discussão em torno desse tema, Luís pareceu se irritar: "eu nasci para ser peão de obra mesmo!" – como se se considerasse incapaz de lidar com tantos pontos de vista diferentes. Foi Marcondes, o mais velho do grupo, que interveio: "nós somos um grupo que faz cultura!". Na tentativa de interromper o que, em sua opinião, era uma discussão inútil, ele levantou uma questão que, a seu ver, não estava resolvida. Tratava-se de uma pergunta feita pelo irmão de Lytho, Nilton, que, por trabalhar na área de produção artística, ocupava o cargo de produtor cultural da banda. Segundo Marcondes, em uma reunião com a banda, alguns meses antes, Nilton tinha feito uma pergunta que os músicos não souberam responder: "qual é o objetivo de cada um na banda?". Não seria a última vez que Marcondes tentaria retomar essa questão; ele a repetiria em praticamente todas as reuniões.

Juliana lhe deu uma resposta reveladora. Para ela, cada um tinha "um sofrimento" para estar lá. A dificuldade para manter o espaço funcionando, por exemplo, era comum a todos; já o dinheiro que cada um gastava para deslocar-se até o IPDH era um problema de ordem particular. O que Juliana estava dizendo é que o grupo e cada um de seus membros enfrentavam questões concretas; a conceituação que Marcondes e Nilton tentavam tirar dos músicos entrava em conflito com as providências práticas que os membros deviam tomar.

As palavras de Juliana vieram articular-se com a ideia de um "drama pessoal" que cada músico enfrenta para atuar no NegrArte, o qual deveria ser considerado um sinal visível do valor que cada um dá ao grupo. Esse valor, segundo ela, não se manifesta através de conceituações do plano das ideias, mas de gestos concretos que os músicos realizam para participar das atividades da banda: sair mais cedo do trabalho para chegar ao ensaio na hora, deixar de dar assistência aos familiares, gastar dinheiro de passagem para ir ao IPDH.

Gilberto Velho (2013, p. 133) defende que “um projeto coletivo não é vivido de modo totalmente homogêneo pelos indivíduos que o compartilham. Existem diferenças de interpretação devido a particularidades de *status*, trajetória”. Por isso, se a manutenção do NegrArte é um objetivo comum a todos os músicos, ele assume diferentes feições para cada um dos integrantes, uma vez que os dramas individuais parecem se articular coletivamente fazendo com que um músico se identifique com o drama de outro. A esse respeito, o mesmo autor afirma que “os projetos individuais sempre interagem com outros dentro de um campo de possibilidades. Não operam num vácuo, mas sim a partir de premissas e paradigmas culturais compartilhados por universos específicos”. (VELHO, 2013, p. 137)

A relação entre o drama particular dos músicos e o projeto da banda nos levou diretamente à questão financeira. Luís disse que as doações e o bar não eram suficientes para cobrir os gastos do NegrArte, mas também que ele era otimista, pois assim que o *site* estivesse

pronto, começariam a "aparecer" pessoas interessadas em contratar a banda. Essa previsão, segundo o próprio mestre, tinha força de verdade porque ele (Luís) não agia como queria, mas como havia aprendido "lá atrás" com Vovô do Ilê, o criador do primeiro bloco afro, o Ilê Aiyê, no qual Luís atuou por muitos anos.

Nesse contraste, o mestre estabeleceu uma associação entre dois planos discursivos: o real e o simbólico. Enquanto ele, Luís, queria realizar determinada coisa, a força tradicional espiritual do "primeiro negão" se manifestava, levando-o a realizar outra. A fala de Vovô ia se concretizar¹³ e cabia ao mestre convencer o grupo de que suas orientações, baseadas na sua experiência, fariam o NegrArte progredir.

Já ao final da reunião, apresentei-me como pesquisador. Tentei explicar no que consistia uma pesquisa de mestrado, sem muito sucesso. Talvez por isso, em nenhum momento durante a pesquisa os membros do NegrArte me viam mais como pesquisador do que como músico e membro do grupo.

O que parecia estabelecido para Luís e os demais é que minha formação acadêmica me habilitava a tratar de assuntos burocráticos. Por conta disso, Luís requisitou que eu ajudasse Bárbara a inscrever a banda em um edital. Ela e Sarah eram as únicas do grupo cursando faculdade naquele momento; ambas eram estudantes de Direito. O concurso ao qual Luís se referia era a Bolsa de Fomento para Artistas Negros, disponibilizada pela Funarte.

Em casa, procurei maiores informações no edital do concurso e percebi que precisaria apresentar um histórico da banda e um currículo de seus principais idealizadores.¹⁴ Em função disso, minha primeira atividade "não-musical" no NegrArte foi a redação da história do grupo, bem como das biografias de Luís e Julinho.¹⁵ Iniciei assim uma pesquisa sobre o mundo da música afro em Salvador, constatando que muitos elementos do drama do NegrArte têm raízes na história desses blocos.

No próximo capítulo, apresentarei alguns elementos significativos do contexto cultural da música afro baiana, bem como a influência exercida por esses elementos no dia a dia do NegrArte.

¹³ A crença na palavra que se transforma magicamente em realidade é um fenômeno bastante significativo na cultura afro-brasileira, com implicações diretas na música. Cf. Cambria (2006).

¹⁴ O projeto enviado para concorrer ao edital encontra-se no Anexo 6.

¹⁵ Os currículos de Luís e Julinho, elaborados para o projeto, encontram-se no Anexo 5.

CAPÍTULO 2: OS BLOCOS AFRO

O grupo NegrArte foi concebido e fundado nos moldes dos blocos e grupos afro-culturais de Salvador. Por isso, ao mesmo tempo em que atua no Rio de Janeiro, a banda mantém estreitos laços com a cultura da música afro da capital baiana. Essa multiculturalidade, característica das sociedades complexas moderno-contemporâneas (VELHO, 2013), está diretamente relacionada aos processos de globalização do século XX.

O deslocamento e as trocas entre populações geograficamente distantes impuseram limites à descrição dos contextos socioculturais de determinados fenômenos, como aponta Goldman:

(...) talvez seja mais sensato abster-se de tentar "descrever" um suposto *background* histórico e/ou geográfico que antecederia as tramas que pretendemos analisar. Na verdade, esses "contextos" locais e temporais fazem parte dessas tramas e só podem aparecer a eles já integrados. Como diz ainda Handler (1988:70), deveríamos evitar recorrer a falsos "panos de fundo como prelúdio de algum tipo de análise sincrônica...". (GOLDMAN, 2006, pp. 207-208)

Em outras palavras, os contextos social, histórico e cultural do NegrArte não podem ser separados de sua própria "trama"; para fins de análise dos fatores que afetam o fazer musical do grupo, a percepção que conta é aquela que se dá de dentro da experiência viva. Assim, nem a história dos blocos afro, nem a de seus membros, nem mesmo a do grupo enquanto entidade, conseguem descrever totalmente a rede de influências no meio das quais o NegrArte acontece.

Mesmo assim, uma vez reconhecida essa restrição, é mister apresentar brevemente alguns aspectos históricos do mundo dos blocos afro de Salvador, pois, além de ser esta a origem de Luís e Julinho, evidencia-se uma relação entre o drama do NegrArte e as questões que atravessam a história daqueles grupos.

Diversos são os trabalhos que tem por objetivo oferecer um panorama histórico da música afro. Examinando as condições históricas que possibilitaram a criação dos blocos, observa-se a influência de vários elementos culturais distintos envolvendo a participação da população negra no carnaval de Salvador: as religiões de matriz africana (especialmente o candomblé), os afoxés, os blocos de índio, as escolas de samba e o movimento *black power*.

Este capítulo pretende identificar os elementos dessa cultura que mais diretamente afetam o grupo NegrArte.

2.1. Música afro-baiana

2.1.1. Etnias africanas escravizadas, candomblés e primeiros afoxés

Jorjão Bafafé, mestre do afoxé Badauê, em depoimento ao documentário "Pra continuar te lembrando do Badauê" (CULTNE, 2014) explica a ligação entre blocos afros e afoxés com o candomblé:

O bloco afro tem um pedaço, tem uma cultura perto do candomblé, mesmo que a pessoa não seja do candomblé, não tem nada a ver. Mas ele traz toda aquela postura pelo orgulho de se mostrar de dizer "não, eu sou da cultura afro, eu sou africano, descendente de africanos", certo? E então eu vejo essa ligação entre o afoxé e entre o bloco afro. Enfim, a nossa dança... porque a mesma dança que nós fazemos no afoxé, nós fazemos no bloco afro. O ijexá, ele tá ligado 24 horas, tá inserido no contexto da música popular brasileira. (CULTNE, 2014, 5:33-6:30)

O surgimento dos terreiros de candomblé na Bahia do século XIX foi fruto da organização da liturgia e do espaço dos cultos afro, promovida principalmente pelos negros escravizados das etnias jêjes e nagôs e seus descendentes. Deve-se compreender o fenômeno do afoxé dentro de um contexto de legitimação e canonização daquilo que, na Bahia do final do século XIX, era ainda um movimento cultural socialmente proscrito. Foi então que o carnaval se converteu em espaço de manifestação artística dos cultos afro-brasileiros (Lopes, 2005, p.3).

Juntamente com os "clubes negros", proibidos entre 1905 e 1914 (cf. GUERREIRO, 2000, p. 65), os afoxés atuavam durante os carnavais da virada do século XX. Traziam para a rua a música e a dança do candomblé, elementos essenciais na dinâmica dessa religião (LÜHNING, 1990). Já no período do Estado Novo, com o controle do Carnaval por parte do estado, outros tipos de agremiação passaram a compor a plêiade carnavalesca de Salvador, tais como as escolas de samba (a partir dos anos 1930) e os afoxés modernos, tais como o Filho de Gandhi, criado em 1949.

O Filho de Gandhi foi fundado em 1949 (GUERREIRO, 2000, p. 73) por estivadores soteropolitanos. Sua criação, no contexto do pós-guerra, é descrita por Morales (1991, p. 77):

Durante a segunda Guerra, alinharam-se aos protestos contra o nazifascismo, o que aliado à tradição de luta sindical da categoria, os aproximaria das lideranças comunistas, fato associado à intervenção sofrida pelo Sindicato na etapa seguinte à ilegalidade do partido. 1949 representava, portanto, uma fase de recuo para a

categoria. No contexto de repressão política que experimentavam, um grupo de estivadores transpôs simbolicamente para o universo festivo o seu protesto, seguindo a tradição de participação carnavalesca dos cordões, que reuniam outros grupos profissionais, como os Filhos do Mar (marinheiros), Filhos do Porto (doqueiros) ou Filhos do Fogo (bombeiros). (MORALES, 1991, p. 77).

Inspirado no movimento de não-violência do líder indiano Mahatma Gandhi, o objetivo do Gandhi é, segundo Humberto Café (membro da diretoria do grupo), conferir uma roupagem pacífica às religiões afro-brasileiras. "O candomblé era uma religião perseguida pelas autoridades, e nós, quando fundamos o Gandhi, tentamos demonstrar que saíamos pacificamente" (GUERREIRO, 2000, p. 73). O Gandhi ganhou destaque nos anos 1970, quando o cantor e compositor baiano Gilberto Gil se uniu ao grupo.

A música dos Filhos de Gandhi e demais afoxés que o precederam é, segundo Guerreiro (2000, p. 71), essencialmente a música do candomblé:

Os afoxés podem ser descritos como "candomblé de rua". Quase todos os membros dos afoxés se vinculam ao culto. Seus músicos são alabês, suas danças reproduzem a dos orixás, seus dirigentes são babalorixás (chefes de terreiro que dominam a língua iorubá) e o ritual do cortejo obedece à disciplina da tradição religiosa. A orquestra chamada "charanga", que executa o ritmo ijexá, é composta de agogôs, xequerês e três tipos de atabaques (rum, rumpi e lé), tal como nas cerimônias religiosas. (...) Os afoxés trouxeram para o espaço do carnaval o repertório musical e a estética dos candomblés. (GUERREIRO, 2000, pp. 71-72)

2.1.2. Escolas de samba

O universo do samba na Bahia é extenso e complexo. A multiplicidade de ramificações estilísticas e nomenclaturas, somadas à carência documental, contribui para a dificuldade de se estabelecer uma história minimamente precisa: pode-se tratar de estilos diferentes com nomes iguais, ou mesmo estilos iguais com nomes diferentes. No entanto, é fato que termos como samba de roda, samba duro e samba baiano são imprescindíveis ao se tratar do samba feito na Bahia.¹⁶ No entanto, é comum se encontrar o termo "batucadas" como referência ora a um estilo específico de música negra, ora qualquer tipo de música de natureza afro-brasileira.

Emergente na década de 1930, as batucadas institucionalizaram e ritualizaram as práticas musicais e sociabilidades da classe trabalhadora afro-baiana no carnaval da Bahia. Afro-baianos souberam aproveitar o poder transformador desta festa para pressionar e obter maior relevância cultural e simbólica no carnaval da cidade, e além dele. (ICKES, 2013, p. 200).

¹⁶ Tipo de samba baiano que se contrapõe rítmica, estética e ideologicamente ao samba-*reggae*.

As escolas de samba de Salvador surgiram na década de 1940 e tiveram seu apogeu na década de 1950, muito inspiradas pelo sucesso das escolas do Rio de Janeiro (GUERREIRO, 2000, p. 80). Contudo, as transformações sofridas pelo carnaval soteropolitano nas décadas de 1960 e 1970 acarretaram a redução desse tipo de agremiação.

A participação negra no carnaval de Salvador se modificará a partir dos anos sessenta como reflexo de uma nova ordem econômico-social e das transformações urbanas em curso nas três últimas décadas. O carnaval modifica-se também em função da mercantilização do espaço simbólico que ele representa, articulado com a indústria cultural, com a indústria turística e com o marketing eleitoral local. Nesse contexto é que se processa a revalorização de parte da cultura negra, que irá desembocar na rentabilização da "baianidade". (MORALES, 1991, p. 76)

A influência das escolas de samba no surgimento dos blocos afro, em termos musicais, é imensa. O conjunto percussivo dos blocos segue a organização não dos afoxés, mas das escolas de samba (e dos blocos de índio); daí instrumentos como tarol, surdo e repique terem sido incorporados aos blocos. Talvez isso se deva ao fato de muitos dos primeiros mestres das baterias dos blocos afro, tais como Neguinho do Samba, Paulinho Camafeu e Vovô do Ilê Aiyê, terem atuado nas escolas de samba (GUERREIRO, 2000, 81-83). Vale dizer que os pais de Julinho e Luís eram assistentes (mestre-sala e porta-bandeira) de escolas de samba baianas.

2.1.3. Blocos de índio

As escolas de samba entram em decadência na década de 1960 e alguns de seus músicos passaram a compor os chamados "blocos de índio", cujo nome é inspirado no "Cacique de Ramos" carioca (GODI, 1991, p. 53). Tais agremiações, um tipo de "bloco de embalo" (cf. DAMATTA, 1997, pp. 125-127), propunham um fingir que jogava com outra população historicamente vilipendiada no Brasil: os índios. Godi (1991) destaca essa "trans-etnização" afro indígena:

A condição de escravo e etnias discriminadas e submetidas cultural e socialmente, vivida por negros e índios no Brasil, parece tê-los de alguma maneira aproximado, determinando uma identificação. Na medida em que eram vistos como os não brancos, os selvagens, os destituídos de religião e cultura, eram passíveis de serem escravizados¹⁷. (GODI, 1991, p. 58)

¹⁷ Vale assinalar também que a aproximação entre as duas populações já estava evidente no chamado "candomblé de caboclo", vertente religiosa que assimila a linguagem indígena e, com base nesse encontro, cria uma liturgia híbrida. A força dessa religiosidade multiétnica estava presente também nos afoxés (GODI, 1991, p. 59).

Todavia, observando as fantasias desses blocos, percebemos que o intuito desses grupos era simular a indumentária não dos índios brasileiros, mas das tribos norte-americanas, muito devido à influência do cinema *western* de Hollywood (GUERREIRO, 2000, p. 83; Godi, 1991, p. 60).

A formação dos blocos de índios tem uma relação direta com as escolas de samba, na medida em que são os componentes destas que os criam, buscando evitar o excesso de trabalho e gastos que as escolas exigiam, assegurando ao mesmo tempo a continuidade do samba e a ruptura na quebra com o formalismo das escolas de samba, dando lugar à liberdade, prazer, divertimento e também à "agressividade" dos blocos de índios. (GODI, 1991, p. 53).

Godi (1991, p. 62) vê uma relação entre as disputas de índios e tropas nos faroestes americanos e as dos blocos de índio e policiais em Salvador. De qualquer maneira, essa situação marca um rompimento com a postura "pacifista" proposta pelos Filhos de Gandhi.

2.1.4. *Black power* e rastafári

A cisão ideológica com os blocos de índio que possibilitou o surgimento dos blocos afro foi, segundo Vovô do Ilê Aiyê, baseada na influência da cultura *black power* dos EUA, representada musicalmente pelo *soul* de artistas como James Brown (TVE/BAHIA, 2010). Vovô do Ilê recorda:

Toda influência do... antes do Ilê Aiyê, que nós tínhamos aqui na Liberdade, em Salvador, toda influência nossa, de negritude, vinha do movimento negro americano. As nossas festas eram todas voltadas pra música negra americana. É... Jackson Five, James Brown. A gente tinha influência muito dos Panteras Negras, né? Então, o papo aqui era sempre... *black power*, o poder negro. O que nós tínhamos de referência, de espelho, era usar o cabelo *black*, usar a estética americana dos negão de lá, o sapato cavalo de aço, calça boca de sino. (TVE/BAHIA, 2010, 1:14)

O movimento *black power* surgiu no contexto da luta pelos direitos civis negros na região sul dos Estados Unidos, mais especificamente no estado de Mississippi, durante a década de 1960. Foi uma alternativa muito mais incisiva na luta pelos direitos negros do que a posição de não-violência defendida por Martin Luther King Jr., levando à fundação do Partido dos Panteras Negras, principal articulador de uma iniciativa socialista internacional em torno de uma união dos negros contra o imperialismo americano.

Musicalmente, a cultura *black* dos anos 1960 se calçou no sucesso de Ray Charles entre os brancos para lançar as bases do *soul*, um estilo musical inicialmente baseado em canções emotivas que transferiam o sentimentalismo *gospel* para a música popular.

Tendo emergido das profundezas [da sociedade], ele acompanhou o movimento pelos direitos civis quase passo a passo, seu sucesso refletindo diretamente os passos gigantes que a integração estava dando, sua popularidade quase um reflexo das mudanças sociais que estavam acontecendo.¹⁸ (GURALNICK, 2012, p. 5)

O *black power* também se tornou sinônimo de estética negra nos anos 1970, quando artistas como James Brown ostentavam enormes cabeleiras *black* – mesmo estilo de cabelo que se podia ver na Bahia naquela década, como relata Paulinho Camafeu, cantor e compositor baiano estreitamente ligado ao início dos blocos afro de Salvador:

Usei muito o cavalo... sapato cavalo de aço, aquelas calças aqui na boca do estômago... Meu cabelo era *black*, eu tinha um dos maiores *blacks* da Bahia! Óia (sic) a juba! Cabelo de cupim! (TVE/BAHIA, 2010, 2:05)

É importante também ressaltar a absorção da ideologia do movimento *black power* pela juventude negra do bairro da Liberdade, onde surgiu o Ilê Aiyê, o primeiro bloco afro. Morales (1991, p. 78) sugere que, nesse bairro, "as reminiscências de resistência escrava se teriam integrado à memória coletiva" – o que estaria especialmente manifesto na "reputação de seus moradores jovens como 'bagunceiros', em confronto com outros segmentos sociais".

Segundo o depoimento de lideranças negras, o jovem da Liberdade, marcado pelo inconformismo, teria, por outro lado, atendido prontamente à abertura de oportunidades advindas da modernização da cidade, do acesso à Universidade e à informação veiculada pela mídia; não só constituindo parte da mão-de-obra semi-especializada do Pólo Petroquímico, mas informando-se acerca do mundo exterior. Teria sido por seu intermédio que a estética *black*, o *black soul*, os primeiros dados sobre o Movimento Negro norte-americano e a independência das jovens nações africanas se difundiriam em Salvador. (MORALES, 1991, p. 78)

A chegada da cultura *black power* ao bairro da Liberdade criou o ambiente perfeito para a criação dos blocos afro. Estes, assim como os blocos de índio, se posicionaram de maneira incisiva na disputa etnossocial em curso desde o fim da escravidão – o que se manifestaria, sobretudo, na opção por uma identidade assumidamente afro por parte do Ilê Aiyê, primeiro bloco de negros do carnaval baiano. Mesmo antes da criação do Ilê, contudo, e já na reformulação do afoxé Filhos de Gandhi, o carnaval baiano já vinha sendo influenciado por essa tendência.

Havia um enraizamento no solo negromestiço baiano e uma atitude contrária ao colonialismo europeu. Batizaram o afoxé em homenagem ao líder anticolonialista indiano poucos meses depois do seu assassinato e num momento em que o porto de

¹⁸ "Once it emerged from the underground, it accompanied the Civil Rights Movement almost step by step, its success directly reflecting the giant strides that integration was making, its popularity almost a mirror image of the social changes that were taking place." (Tradução própria.)

Salvador abrigava navios ingleses. E não raras vezes o Mahatma se manifestou contra a presença dominadora dos europeus no continente africano. Ao mesmo tempo, o discurso do afoxé evitava o tema do conflito ou da tensão racial. Era "integracionista". Depois de um intervalo em que quase sumiu de cena, o Gandhi reemergiu na década de 1970 – e aí a situação já era bem outra. A juventude negromestiça se organizava em novos afoxés e em blocos afro, tomando de assalto o espaço carnavalesco com discursos e posturas que pouco tinham a ver com o integracionismo explícito do tradicional afoxé. O momento era de afirmação do "ser negro", num horizonte marcado, quase que de uma ponta a outra, pela ideologia do pluralismo cultural. (RISÉRIO, 1995, p. 93)

Outra influência musical dos blocos afro que aportou na Bahia na década de 1980 foi o *reggae* jamaicano. O estilo, expresso especialmente nos cabelos com *dreadlocks* e muito inspirado nos membros do movimento rastafári, foi a grande bandeira do cantor e compositor Bob Marley. Além de reiterar o discurso de luta pela igualdade racial do *black power*, a música de Marley apresenta um viés espiritual próprio, em virtude de sua ligação com a religião rastafári.

A ligação entre a música dos blocos afro e a ideologia do *reggae* jamaicano de Bob Marley pode ser observada quando ladeamos as letras das canções a seguir:

Old pirates, yes, they rob I;
Sold I to the merchant ships,
Minutes after they took I
From the bottomless pit.
But my hand was made strong
By the hand of the Almighty.
We forward in this generation
Triumphantly.
Won't you help to sing
These songs of freedom?
'Cause all I ever have:
Redemption songs.
Emancipate yourselves from mental slavery;
none but ourselves can free our minds.
Have no fear for atomic energy,
'Cause none of them can stop the time.
How long shall they kill our prophets
while we stand outside and look?
Some say it's just a part of it:
We've got to fulfill the book.
("Redemption Song", BOB MARLEY & THE WAILERS, 1980.)

Do horizonte vai rasante o meu grito,
Vai encontrar aquele negro bonito
Que transava bem o corpo e o espírito,
Possuído de amor e conflito
No seu rosto sempre viam sorrindo,
No teu corpo moço, onde a paz fez abrigo.
Sempre amava a pátria negra Jamaica
Era um pedaço da nossa mãe África
Ele queria igualdade entre as raças

E batalhava nos palcos de praças
 Cantando *reggae*
 Ele era o seu povo rasta
 Falando da dor que fere a negra e oprimida raça
 A muita gente que não tem cidade
 Ele deixou amor, tristeza e saudades,
 E uma voz que floresce e invade e fortalece o grito de liberdade
 Liberdade, eu grito, eu grito Liberdade,
 Grito aflito, eu grito ao meu coração rastafári.
 (“Coração Rastafari”, LAZZO MATUMBI, 1985.)

2.1.5. Os blocos afro

Em 1974, Antônio Carlos dos Santos, o Vovô, fundou, em parceria com Apolônio de Jesus, o primeiro bloco afro de Salvador: o Ilê Aiyê (ALBERTI e PEREIRA, 2007, p. 20). Sediado na ladeira do Curuzu, no bairro da Liberdade, o Ilê foi o primeiro bloco a trazer a temática e a estética negra para o carnaval. Vovô é filho de Mãe Hilda, importante ialorixá baiana que realizava o "padê"¹⁹ nos sábados de carnaval, abrindo os caminhos para que o Ilê subisse a ladeira do Curuzu soando seus tambores (GUERREIRO, 2000, p. 30).

Entretanto, os blocos não se limitavam a reproduzir a estrutura rítmica do samba. Mestre Valter, ex-regente do Ilê Aiyê, conta em depoimento à TVE/Bahia que, naquele momento, as baterias dos blocos continham timbales que vinham "tocando que nem a macumba", e que a maneira de avaliar a qualidade do seu grupo era obter elogios dos turistas que viessem ver o bloco (TVE/BAHIA, 2010, 6:06). Uma das primeiras canções do Ilê, "Que bloco é esse" (1976), de Paulinho Camafeu, resume bem o início das atividades do bloco e seu impacto na música baiana:

Que bloco é esse?
 Eu quero saber,
 É o mundo negro
 Que viemos mostra prá você.
 Somos crioulo doido
 Somos bem legal,
 Temos cabelo duro,
 Somos *black power*.
 Branco, se você soubesse
 O valor que o preto tem,
 Tu tomava um banho de piche, branco
 E ficava preto também.
 Não te ensino minha malandragem
 Nem tão pouco minha filosofia

¹⁹ "Padê" ou "Ipadê" é um ritual do candomblé e de outras religiões de matriz africana, realizado antes determinadas festas. Conhecido popularmente como "despacho", destina-se a Exú, entidade responsável pela comunicação entre os homens e os orixás. Como o estilo irreverente e brincalhão de Exú pode prejudicar a festa que irá acontecer, são-lhe oferecidos determinados alimentos, a fim de que convoque corretamente os orixás para a festa e para que não atrapalhe o andamento da mesma. (QUERINO, 1988, p. 99)

Porque
 Quem dá luz ao cego
 É bengala branca
 E Santa Luzia
 Ai, ai meu Deus.
 (ILÊ AIYÊ, 1999)

Essa canção se tornou a grande marca do Ilê e do surgimento do movimento dos blocos afro. Em depoimento ao documentário "Ilê Aiyê: Do Axé Jitolú para o Mundo", o próprio compositor recorda como se deu seu surgimento:

Essa música, "Que bloco é esse", ela nasceu de um movimento... Apache do Tororó. Eu frequentava o Apache e tinha um amigo, que ele foi embora já, chama Edfran. Chegou pra mim e disse, "você precisa conhecer o novo movimento que tá tendo aqui na Bahia no bairro do Curuzu. Você não quer ir comigo não?" Eu disse: "vamos!". Dia de domingo... "vamos!" Sempre gostei de novidade, essas coisas. Quando eu cheguei lá tinha um ensaio do Ilê Aiyê. E eu me apaixonei de cara. Eu achei de cara assim interessante, eu disse "poxa..." Aí passou e no próximo ensaio que teve eu fui. Aí já vim com a ideia. "Que bloco é esse, que eu quero saber", porque era uma coisa diferente. "É o mundo negro que viemos mostrar pra você. Somos crioulo doido, somos bem legal, temos cabelo duro, somos *black power*". "Pau"²⁰ de porrada mesmo, de encarar mesmo a coisa para mostrar o que é a realidade. (TVE/BAHIA, 2014)

Apesar de sabidas divergências em relação à origem do nome, Guerreiro (2000, p. 30) afirma que "Ilê-Aiyê significa, em dialeto afro, 'O mundo' ou 'A Terra da Vida' ou ainda 'Festa do ano-novo', referência à festa profano-religiosa que os negros sudaneses realizavam na Bahia" (BLOCO AFRO ILÊ AIYÊ, s/d).

A aceitação, porém, não foi unânime. A imprensa produziu críticas ácidas à primeira participação do Ilê no carnaval baiano²¹. Em entrevista ao CDPDOC/FGV, Vovô afirma que as próprias entidades do movimento negro não assimilaram a ideia do bloco afro e se posicionavam contra o coletivo, julgando que sua atuação despolitizaria o movimento.

Nós já fomos chamados de "falso africano" e de "tocador de tambor" pelo próprio pessoal do movimento negro. Essas pessoas achavam que tinha que ser pelo político e não pelo cultural. Só que nós mostramos ao pessoal que só o fato de a gente criar um bloco desses já foi um ato político. E você faz o político junto com o cultural. Porque você fazia aqui reuniões de movimento e só iam os mesmos. Às vezes tinha mais branco do que negros nas reuniões, nos seminários onde tinham pesquisadores. E o bloco afro você faz na rua. Você tem o apelo popular, e ali você passa todas as informações. (ALBERTI e PEREIRA, 2007, p. 20).

²⁰ O próprio Paulinho Camafeu pronuncia a palavra inglesa *power* /paʊər/, "poder", como "pau" /p'aw/.

²¹ A edição de 12 de fevereiro de 1975 do jornal "A Tarde" teve como manchete "Bloco Racista, Nota Destoante". FONTE: Coutinho, Cassi Ladi Reis. *Estética Negra: o jornal como fonte de pesquisa. Anais do IV Seminário Nacional O professor e a leitura do jornal*, disponível em <http://alb.com.br/arquivo-morto/anais-jornal/jornal4/comunicacoesPDF/31_esteticanegraCOUTINHO.pdf>. 2008. P. 5.

Ao longo da minha pesquisa com o NegrArte, percebi que, dentro do contexto afro, o Ilê é considerado o bloco "raiz". Julinho e Lytho se referem muitas vezes ao repertório do Ilê como "música de preto mesmo". Julinho, muitas vezes, antes de começar alguma canção do bloco do Curuzu, grita para o público "agora vamos fazer uma música de negão!". Essa identidade é reforçada pelo fato de o bloco tradicionalmente não utilizar instrumentos harmônicos, apenas percussão e voz.²²

O sucesso do Ilê Aiyê inspirou a criação de outros blocos afro. O primeiro deles foi o Ara Ketu, situado no bairro de Periperi, outra área periférica da cidade. Seu nome significa "Povo do Ketu", refletindo a inspiração do grupo na nação africana que ocupava uma região situada entre os atuais Senegal e Nigéria. Guerreiro (2000, p. 35) afirma que, diferentemente do bloco do Curuzu, o Ara Ketu se inspira numa África moderna, tendo sido o primeiro dos grupos a admitir o uso de instrumentos eletrônicos. Para Dado Brazzawilly, cantor do bloco durante muitos anos, o Ara Ketu chegou a ser desmerecido como bloco afro pela utilização de tamborins que imitavam a sonoridade do "agdavi"²³, presente na cultura musical do candomblé *kêtu* (TVE/BAHIA, 2010, 17:00).

Outro bloco afro de destaque no cenário musical de Salvador é o Malê Debalê, criado junto à Lagoa do Abaeté, no bairro de Itapuã, por Josélio de Araújo (GUERREIRO, 2000, p. 39). Responsável pela primeira ala de dança afro, o Malê se inspira na Revolta dos Malês, ocorrida em 1835 e protagonizada pelos escravos de origem islâmica que lhe deram nome.

O Muzenza é o bloco afro mais identificado com o *reggae*. Foi criado no ano da morte de Bob Marley, 1981, também no bairro da Liberdade, por dissidentes do Olodum (GUERREIRO, 2000, p. 45). Sua ligação com o músico jamaicano vai além da simples admiração; o bloco o transformou em enredo em diversas ocasiões e chega a utilizar as cores da bandeira jamaicana. No entanto, o nome "Muzenza" é um termo que se refere a um tipo de dança realizada pela iaô (filha de santo) no candomblé de Angola, região de origem dos bantos. Segundo Barabadá, cantor e um dos fundadores do bloco, que as letras das canções do Muzenza são seu grande diferencial, tanto que Daniela Mercury e Gal Costa gravaram diversas músicas desse bloco (TVE/BAHIA, 2010, segundo bloco, 03:11). Para Margareth Menezes, outra artista que gravou canções do coletivo, "o Muzenza sempre teve algo de jovial" (TVE/BAHIA, 2010, segundo bloco, 6:20). Por ter permanecido sem uma sede fixa por vários anos, o "caráter itinerante" do grupo "apontaria para uma África nômade" –

²² Ao longo dos anos, o bloco passou a utilizar instrumentos harmônicos, principalmente por sua parceria com artistas pop como Daniela Mercury.

²³ Espécie de baqueta feita de goiabeira, utilizada tanto no atabaque quanto no maracatu, com o nome de "bacalhau".

representada pelo Leão de Judá, símbolo de Hailé Selassié, o Rás Tafari, imperador da Etiópia e considerado salvador da raça negra (GUERREIRO, 2000, p. 47).

As letras das canções do Muzenza incorporam tanto elementos do pan-africanismo, aproximando Kingston (capital jamaicana) e Salvador das cidades africanas, quanto o ímpeto dos movimentos de enfrentamento do *black power* e dos Panteras Negras. Os estilos musicais do povo negro ganham essa mesma força na perspectiva do bloco, como se pode verificar na letra da canção "Guerrilheiros da Jamaica", de Ythamar Tropicália e Roque Carvalho:

Rumpilé rompeu tambor, ô, ô, ô, ô,
 Jazz e Blues, canções nagô. Ijexá
 Quem ouviu não vacilou, se tocou
 Africanizado está, á, á, á
 Muzenza, ô, ô, ô
 Guerrilheiros, ô, ô, ô, ô, ô
 Bob Marley semeou, ô, ô, ô, ô,
 E o *reggae* se espalhou, Muzenza
 Difundiu em Salvador, se lançou
 Jamaicanizado está, á, á, á
 (MUZENZA, 1988)

Talvez seja consenso que o bloco afro que obteve maior sucesso junto à indústria musical foi o Olodum. Seu nome é redução de Olodumaré, deus supremo do candomblé. Fundado em 1979 por Geraldão, o bloco, sediado no bairro do Pelourinho, esteve em vias de ser extinto quando, em 1983, João Jorge, dissidente do Ilê Aiyê, assumiu a responsabilidade de reformular o coletivo (GUERREIRO, 2000, p. 43). Atuando como presidente, João defendeu que os enredos tivessem bases mais "científicas", tendo recebido críticas de Gilberto Gil e elogios de Pierre Verger.

Mas a grande transformação no Olodum, de caráter musical, foi realizada por Antônio Luís Alves, o Neguinho do Samba, mestre da bateria também dissidente do Ilê (GUERREIRO, 2000, p. 62). Neguinho foi um dos formadores do Ilê, onde foi mestre de bateria até 1983, quando optou pelo Olodum empreendendo uma bem-sucedida modificação nas estruturas rítmicas do bloco. Partindo da formação de novos ritmistas a partir de um projeto de educação musical (Prakatum), o Olodum tornou-se o bloco com a bateria de maior destaque, onde Neguinho do Samba e Mestre Jackson declaravam sua opção pelo samba-*reggae*. Com isso, Neguinho tornou-se o maior nome entre os mestres de bateria dos blocos e o projeto social do Olodum conferiu notoriedade ao grupo e gerou convites para participar de gravações com dois artistas norte-americanos, Paul Simon (1990) e Michael Jackson (1996).

2.2. Samba-reggae

Dada a força da pluralidade rítmica do repertório afro-brasileiro, elencar e transcrever os ritmos tocados pelos blocos não é uma tarefa fácil de realizar. No início do Ilê Aiyê, as músicas do bloco correspondiam basicamente ao ritmo conhecido como "samba duro". O ijexá era outro ritmo muito presente, devido ao candomblé. Ao longo dos anos 1980, contudo, os blocos foram incorporando, em caráter experimental, novos ritmos, influenciados sobretudo pelo instrumental caribenho – em um hibridismo em que os mestres dos blocos tiveram participação especial. Desse processo de adaptações e experimentações surgiu o ritmo que ficou conhecido como *samba-reggae*.

Os blocos afros de Salvador tiveram no *samba-reggae* um elemento de grande importância midiática nos anos 1980. O estilo foi sintetizado em meio às práticas musicais desses coletivos, por meio das pesquisas rítmicas dos percussionistas que atuavam à frente das baterias. No entanto, várias dúvidas pairam em torno da história do gênero.

Não creio ser possível determinar quem ou que bloco teria sido o responsável pela criação do estilo; tampouco se poderia afirmar que sua origem seja inteiramente coletiva. Parece mais razoável que tenha ocorrido um processo de interseção rítmica entre as músicas jamaicana e soteropolitana. Conforme assinala Guerreiro (2000, p. 58), no entanto, foi o Olodum que, devido à atuação de Neguinho, ficou marcado como o bloco criador do *samba-reggae*.

Cambria (2002) salienta que, em sua pesquisa junto ao bloco Dilazenze, o *samba-reggae* não parece ser objeto de uma definição comum para os músicos da bateria, mas um "guarda-chuva" de ritmos, que corresponderia mais a um estilo que a um ritmo específico. Muitos dos ritmos descritos por Cambria em seu trabalho recebem, no NegrArte, outros nomes. No entanto, assim como Cambria viu no Dilazenze, observo que o repique (instrumento que eu tocava no grupo) é o grande responsável pela definição de que ritmo está sendo tocado; talvez por isso a troca de ritmo se dê a partir de uma chamada do mestre a esse instrumento.

2.3. A relação entre a indústria fonográfica e os blocos afro

Se no início a música dos blocos afro era transmitida oralmente, o sucesso dos blocos se intensificou a partir da gravação dos discos. Tonho Matéria, cantor e compositor que atuou no Ara Ketu, afirma que o sucesso das canções se dava por meio das pessoas que, nos finais de semana, ia aos ensaios dos blocos e saía cantando as músicas (TVE/BAHIA, 2010, 16:02).

Mas na segunda metade da década de 1980, porém, o sucesso nacional do samba-*reggae* ajudou a disseminar a estética afro dos blocos no país inteiro. O sucesso foi possibilitado, principalmente, pelo encontro da indústria fonográfica com a música dos blocos. Tal incorporação se deu basicamente de duas maneiras: (1) os próprios blocos, por meio de grupos reduzidos (mais tarde conhecidos como "bandas-*show*") gravavam suas canções; (2) bandas e artistas em carreira solo (tais como Daniela Mercury, Margareth Menezes, Banda Reflexu's) adotaram o repertório e/ou o instrumental dos blocos, ajudando a dar visibilidade à sua música.

Em 1984, o bloco Ilê Aiyê gravou pela Poligram o disco *Canto Negro*, título que o acompanharia ainda em para outros trabalhos; com produção de Gilberto Gil e Liminha, dois expoentes da MPB, e com o patrocínio da construtora Odebrecht. Em 1987, Olodum e Ara Ketu também gravaram discos, ambos pela Continental.

No mesmo período, muitas canções compostas para o carnaval dos blocos foram gravadas por bandas baianas. Isto fez com que essas canções fossem tocadas durante o ano inteiro e para o país inteiro, superando o carnaval de Salvador.

Um elemento fundamental na consolidação dessas gravações foi o desenvolvimento técnico que possibilitou a gravação do corpo percussivo dos blocos em estúdio. Buk Jones, um dos primeiros integrantes da Banda Mel, recorda que a presença da bateria dos blocos foi uma novidade inclusive para os técnicos de som dos estúdios, que precisaram desenvolver uma equalização que captasse adequadamente tantos instrumentos de percussão (TVE/BAHIA, 2010, terceiro bloco, 5:50).

O primeiro disco desse grupo, *Força Interior*, de 1987, trazia diversas canções originalmente compostas para os blocos, tais como "Faraó, Divindade do Egito" (Olodum) e "África do Sul" (Ilê Aiyê); para gravá-las, a banda contou com a participação da Banda *Reggae Olodum*²⁴. Além da Banda Mel, a Banda Reflexu's foi outra que mesclou seus instrumentos eletrônicos a um conjunto reduzido da bateria dos blocos.

Esse destacamento de músicos dos blocos que iam para os estúdios foi constituindo um corpo independente e passou a ser chamado de bandas-*show*. Dentre estas, a que mais destaque ganhou na indústria musical do país foi o Ara Ketu. Criado em agosto de 1989, sua carreira consolidou uma mudança importante na cultura dos blocos afro.

²⁴ Na ficha técnica contida no encarte do CD "Força Interior", de 1987, consta a Banda *Reggae Olodum* como "coro", ao lado da própria Banda Mel, bem como sua "participação especial" da Banda *Reggae Olodum* (nas faixas "Faraó Divindade do Egito" e "Vinheta do Olodum"). (BANDA MEL, 1987.)

O encontro da indústria musical com a música dos blocos afro exerceu profunda influência na produção musical desses grupos. Aos poucos, as músicas-tema (canções baseadas em um enredo histórico e produzidas no contexto da temática do carnaval de cada bloco) foram perdendo espaço nos discos para músicas-poesia (canções versando principalmente sobre o amor, sobre a alegria do carnaval ou sobre o pertencimento a um bloco específico).

A mudança foi bastante visível na discografia do Ara Ketu, cujos dois primeiros discos, de 1987 e 1988, produzidos pela gravadora Columbia, trazem canções como "Uma história de Ifã", "Encontro dos Orixás", "Contos de Benin" e "Reino de Daomé". Rey Zulu e Tonho Matéria, também vocalista do grupo, foram dois dos principais compositores responsáveis pela linguagem desses discos.

O álbum de 1992, gravado pelo selo britânico Seven Gates, representou uma mudança importante na linguagem do grupo. Se nos dois primeiros discos Tonho Matéria era o principal nome entre os compositores gravados, no disco de 1992 contará com apenas uma faixa: um *pot-pourri* de três canções, das quais duas já tinha sido gravadas anteriormente pelo grupo. O álbum contém ainda duas regravações de artistas da MPB: "Mão da Limpeza", de Gilberto Gil, e "Óculos", de Herbert Vianna. No entanto, a canção mais representativa dessa transição do Ara Ketu é a que abre o disco, "Sacode Ioiô", composta por Tatau (que, assim como Matéria, era um dos cantores do grupo):

Tem festa na cidade
 O afro Ara Ketu sacode iô iô
 Sacode iô iô
 Balancei, balancei, balançou
 Balançou sacudiu
 Na quadra subiu poeira
 Oi, oi, iô, iô
 Não tem ninguém mais de bobeira
 Tem festa na cidade
 O afro Ara Ketu sacode iô iô
 Sacode iô iô
 Balancei, balancei, balancei
 Mito negro de uma cultura
 Epidermia, etnia, miscigenação
 Liberdade é direito de todos
 Mas tem cabeça que é uma prisão
 (ARA KETU, 1992)

Observe-se que, dos dezesseis versos, apenas os quatro últimos tratam de maneira incisiva da questão do movimento negro. Os demais utilizam uma linguagem simples e vocábulos repetitivos, característica inversa à das canções-tema gravadas nos discos

anteriores, que traziam uma poesia com certa complexidade vocabular. Um exemplo disso pode ser encontrado em um trecho de "Reino de Daomé", de Tonho Matéria:

É Daomé
 Primazia coletiva da união
 Deslumbra Ara Ketu pra sempre
 A fonte divina sem sofreguidão
 Na integridade deleita
 A forma de um povo que tanto lutou
 E o idealismo se espalha
 Do reino sagrado que o sol entoou
 (ARA KETU, 1988)

De Periperi (EMI), de 1993, ainda apresentava canções com temáticas afro, mas não se encontram mais músicas-tema. Os discos seguintes, "Bom demais" (1994) e "Ara Ketu 10" (1995), ambos gravados pela Columbia, marcam a transição artística definitiva do grupo. Não à toa, "Dividindo Alegria" (1996), pela mesma gravadora, atingiu a marca de 250 mil cópias vendidas. O álbum seguinte, "Pra lá de bom" (1997), trouxe o *single* "Pipoca", assinado por Alain Tavares, Clóvis Cruz e Gilberto Timbaleiro, um exemplo da nova linguagem do grupo:

O fogo é fogo! Esquenta!
 Esquenta nosso amor
 O fogo é fogo! Esquenta!
 Esquenta que o Ara chegou...
 O Ara Ketu, o Ara Ketu quando toca
 Deixa todo mundo pulando que nem pipoca...
 Eu vejo o povo cantar, eu vejo o povo dançar
 Na melodia da canção.
 Vamos dançar no compasso
 Que eu vou seguindo o teu passo
 Abra o teu coração.
 Vamos dançar no compasso
 Que eu vou seguindo o teu passo
 A galera sai do chão!
 (ARA KETU, 1997)

Com o álbum "Ara Ketu Ao Vivo" (Columbia, 1998), a banda vendeu mais de um milhão de cópias e se tornou um dos grupos baianos de maior destaque midiático naquele momento. Apesar da repercussão internacional do trabalho do Olodum e da tradição do Ilê, foi o Ara Ketu que mais gerou receita para suas gravadoras – o que pode ser diretamente associado ao processo de simplificação das mensagens das letras das canções. A massificação da música do Ara Ketu – e o grande número de cópias vendidas em consequência – talvez não tivesse se dado sem a pressão da indústria fonográfica. Em outras palavras, para ingressar no

mercado e gerar as receitas que gerou, o Ara Ketu teve de domesticar o discurso politicamente engajado da música que produzia na década de 1980.

2.3.1 Os blocos de trio

Outro tipo de grupo musical relacionado à música baiana são os blocos de trio, que representavam, no início dos anos 1990, os principais antagonistas dos blocos afros. A proposta musical dos trios elétricos é massificar suas músicas e utilizá-las para "animar" suas apresentações. Os temas das canções não são necessariamente ligados à cultura negra; ao contrário, a maior parte das letras trata de situações amorosas ou da diversão proporcionada pelo carnaval. Essa divergência entre trios e blocos afros é descrita por Cambria:

A música dos blocos afro foi primeiro apropriada pelas "bandas de trio" e tocada em seus "blocos" (que representaram, no passado, um dos motivos do surgimento dos blocos afro como alternativa), para ser depois englobada sob uma etiqueta, "axé music", tão genérica e, poder-se-ia dizer, "inofensiva", que projeta (e contribui a criar) essa idéia estereotipada de "baianidade" da qual fala Bacelar. As potencialidades de contestação, provocação e de afirmação de uma consciência étnica são, dessa forma, fortemente redimensionadas. A imagem de alegria, festa, ritmo, sensualidade, despreocupação, etc. que a categoria "axé music" reflete (que compreende um pouco de tudo, de "Olodum" a Daniela Mercury, de "Chiclete com Banana" a "É o Tchan") acabou ocultando os objetivos e os significados originários desses grupos. (CAMBRIA, 2002, p. 23)

O sucesso de bandas de trio como "Chiclete com Banana" e "Asa de Águia" renovou o conceito das "micaretas", evento historicamente conhecido como "carnaval fora de época". Ao longo do século XX, esse tipo de evento passou por diversas transformações, até assumir sua forma atual (GAUDIN, 2000); hoje, a micareta é um formato de festa popular que conta com um trio elétrico e na qual os foliões são divididos por uma corda com base no uso dos "abadás", camisetas que identificam quem do público pode ser incluído na festa.

A domesticação da linguagem musical dos blocos afro – empreendida, sobretudo, a partir da associação desses grupos com a indústria fonográfica – levou, por um lado, alguns desses conjuntos a assumir um formato semelhante ao das micaretas. Por outro, acarretou a emergência a definição mercadológica "axé music", que compreende tanto os blocos afro quanto os de trio e, até mesmo, os cantores solos.

2.4. O mundo dos blocos afro no Rio de Janeiro

O contexto cultural em que o NegrArte se insere é, por definição, complexo. O "mundo afro" de Salvador se estendeu também para o Rio de Janeiro – cidade onde, de acordo com Luís, atualmente existem por volta de vinte blocos afros. Há inclusive uma federação que

organiza os blocos, da qual o NegrArte não faz parte. É interessante também notar o ritmo desse trânsito cultural: o afoxé Filhos de Gandhi tinha uma sede no Rio de Janeiro já na década de 1950, enquanto ainda havia escolas de samba, nos moldes das cariocas, em Salvador.

Durante minha pesquisa, tive contato com três blocos afro além do NegrArte: o Meninas do Rio, o Orunmilá e o Ojuobá Axé. Observei que todos eram atravessados por forças sociais em comum, tais como o mercado e o poder público; porém, apesar de apresentarem origens diversas, se mostram interconectados por uma teia de influências, o que explica compartilharem problemas semelhantes.

Middleton (1990) critica as abordagens exclusivamente sociológicas da música popular, pois, segundo o autor, nenhum grupo social pode "conter" uma prática musical – o que se percebe na circularidade e nas múltiplas influências em músicas que, mesmo quando criadas para uma cultura específica, encontram espaços nos ambientes mais distintos. Esse aparente "despauamento", ao contrário do que critica Mário de Andrade, pode trazer elementos significativamente novos para a música afro, tal como cita Cambria (2002):

Analisar a realidade de um bloco afro num contexto diferente daquele da cidade de Salvador pode trazer questões interessantes para refletir sobre os mecanismos de negociação da identidade negra e as diferentes estratégias envolvidas neste processo. (CAMBRIA, 2002, p. 24).

2.5. Resumo

Os blocos afro compartilham com os afoxés a ligação com o candomblé. Dos blocos de índio trouxeram a preocupação com o "embalo", isto é, com a força da massificação na performance do bloco. Das escolas de samba, adotaram grande parte do instrumental, bem como a prática de criar enredos. Do movimento *black power*, absorveram o posicionamento político – que não é nem o "integracionismo" dos Filhos de Gandhi, nem o enfrentamento violento dos blocos de índio. A partir do encontro com o *reggae* jamaicano, mediante a influência da ideologia de artistas como Bob Marley, viram despontar em seu meio o samba-*reggae*, estilo musical responsável pelo sucesso da música afro baiana por ocasião da incorporação do ritmo de Salvador pela indústria fonográfica, nos anos 1980. No rastro desse sucesso, as bandas-*show* surgidas como um desdobramento dos blocos afro introduziram um novo discurso no mundo da música negra – e, assim como os blocos de trio, se afastaram das temáticas que marcaram o início de sua trajetória.

CAPÍTULO 3: PESSOAS, LUGARES E HISTÓRIAS

Incumbido de produzir a historiografia do NegrArte, comecei a conversar com os membros da banda a fim de tentar obter informações sobre os principais acontecimentos que deram origem ao grupo. Todos os músicos responderam com total disponibilidade e contaram com muita alegria como tinham chegado ao grupo.

Nessas conversas, percebi que quatro membros teriam mais a contribuir para compor essa história: Júlio, Luís, Veronica e Juliana. Cheguei até seus nomes não só pelo papel que tinham no grupo naquele momento, mas também por sua relação com as circunstâncias históricas que possibilitaram a existência do NegrArte.

3.1. As entrevistas no NegrArte

As entrevistas tiveram, no início, um formato que possibilitasse ao entrevistado se posicionar dentro de um espaço de reflexão, mas com liberdade. Entretanto, observei que cada entrevistado lidava de maneira diferente com o espaço de diálogo. Alguns se mostraram mais à vontade respondendo perguntas. Outros elaboraram um relato que abrangesse o máximo de itens possível. Essas diferenças, que a meu ver passam pela psicologia individual de cada um, fizeram das entrevistas um espaço de encontro onde a história do NegrArte acabou sendo, na verdade, o pano de fundo para uma reflexão sobre as visões de mundo dos entrevistados.

As conversas aconteceram entre outubro de 2014 e outubro de 2015. A primeira entrevista que realizei com cada um deles foi gravada. Quando percebi que o gravador podia ser um elemento perturbador, podendo tanto inibir um entrevistado quanto coagi-lo a responder de forma impessoal, decidi ouvi-los mais uma vez sem o aparelho. Assim, todos foram entrevistados mais de uma vez. Essa duplicidade possibilitou aos próprios músicos rever algumas das suas posições.

O gravador ajuda a revelar os lugares de interdição no discurso dos músicos. Por isso, muitas vezes os entrevistados se sentiram à vontade para editar, junto comigo e no transcorrer da própria entrevista, a história que estava sendo contada. Quando expressões como "isso aí você não escreve" ou "na hora de escrever você dá um jeito" apareciam, eu já sabia que estávamos transitando em caminhos delicados. Além disto, é importante levar em

consideração que a seletividade e o processo de enquadramento da memória tal como descritos por Pollock, principalmente em se tratando de entrevistas que enfocam relatos de histórias pessoais.

Tudo isso ajuda a reconhecer o limite desse método. A entrevista tem por princípio o contato entre duas pessoas. Nessa interação, por mais íntimos que sejam os que estão conversando, relações de poder se manifestam. As perspectivas em jogo durante a conversa tornam as conclusões imprecisas, como diz Salgado et al. (2014):

Ao mesmo tempo em que se reconhece esse potencial, é importante reconhecer os limites da interlocução como fonte de construção epistêmica. (...) A cada situação de encontro e interlocução, há limites e possibilidades colocados pelas relações de poder – concretas e simbólicas, ostensivas ou tácitas, em parte preestabelecidas mas também criadas circunstancialmente entre os sujeitos. Para interpretar a produção dos discursos, importa reconhecer diferenças de posição social e de estilo ao expressar o que pensamos, conforme a situação, conforme quem é o outro, e como está diante de nós. (SALGADO et al., 2014, p. 95)

A entrevista de Júlio é focada na sua biografia. Ele relata especialmente sua trajetória na música afro, intercalando acontecimentos da sua carreira com opiniões acerca de temas relativos ao movimento negro. Luís, por sua vez, é mais direto. Sua entrevista é menos biográfica e mais focada nas suas opiniões acerca do mercado de trabalho do músico dos blocos afro. Ele fala ainda sobre o financiamento dos blocos e sobre as dificuldades em manter o NegrArte. Veronica, assim como Júlio, fala bastante sobre sua história de vida. Por ser estrangeira, é-lhe muito cara a experiência de adaptação pela qual passou quando resolveu, seguindo sua paixão pela cultura afrobrasileira, vir morar no Rio de Janeiro. Juliana trata apenas da história do NegrArte. Por ter sido uma das fundadoras, sua entrevista compõe o que seria a estrutura básica da história do grupo.

As entrevistas funcionam como fio condutor de reflexões acerca da relação entre as principais ideias dos entrevistados e o drama do NegrArte. Desta forma, cada trecho transcrito que evidencia um aspecto do drama será relacionado com um conceito. Assim, combinando citações das entrevistas e com as de determinados autores, componho não uma historiografia, mas uma análise do que representa para esses membros a história do NegrArte.

3.2. Julinho e o *habitus* do "negão"

Júlio Leite (ou Julinho, como é chamado) é uma das figuras centrais desta pesquisa. Pude acompanhá-lo como cantor do NegrArte até julho de 2015, quando ele saiu da banda em razão de divergências na orientação do grupo. Sua saída suscitou em mim muitas reflexões,

principalmente porque ele era o membro do grupo que mais conhecia o movimento afro. Entrevistá-lo foi uma experiência formidável de imersão na história não só do NegrArte, mas do movimento afro como um todo.

29 de outubro de 2014. Já havíamos conversado brevemente sobre a possibilidade de uma entrevista, mas até aquele dia não tínhamos marcado nada. O pretexto era, agora, a escrita da história da banda que seria usada no projeto que concorreria à bolsa da Funarte. Em determinado momento do ensaio, Luís decidiu se dedicar a uma convenção que a banda parecia estar errando. Julinho então veio até mim e perguntou sobre o projeto que eu desenvolvia. Respondi dizendo que precisaríamos nos encontrar para ele me contar a sua história. Então ele me chamou para fora do IPDH e perguntou o que eu queria saber. Tirei o gravador da mochila ali mesmo, embaixo dos arcos da Lapa. Eram oito e quarenta e cinco da noite quando começamos a conversar.

Assim que liguei o gravador, fomos abordados por um mendigo. O diálogo entre ele e Julinho são os primeiros sons da gravação.

MENDIGO: Você tem um isqueiro?

JULINHO: Tenho não, cara, graças a Deus eu parei de fumar. (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

Ter sido esse o primeiro diálogo da entrevista ajuda a identificar o espaço social em que se inscreve a história desse personagem. Coincidência ou não, estávamos debaixo dos arcos da Lapa, o que tinha tudo a ver com o livre trânsito cultural que marca o movimento afro e sua música.

PEDRO: Vai, manda ver.

JULINHO: A história é a seguinte...

PEDRO: Ahn?

JULINHO: Esse personagem é um personagem que existe...

PEDRO: Uhm...

JULINHO: Né? E o nome dele é Julinho.

PEDRO: Ahn.

JULINHO: Ele foi um dos negros fundadores do movimento negro contemporâneo de Salvador. Ele... esse personagem ele tem... ele tinha quinze anos... Olha a história desse homem! Ele tinha quinze anos e resolveu ser negro, um branco que resolveu ser negro.

PEDRO: Caraca.

JULINHO: Então como ele nasceu num lugar bem pobre lá de Salvador, chamado Curuzu, que é o berço do Ilê Aiyê...

PEDRO: É uma favela né?

JULINHO: É. Uma favela pesadona até hoje.

PEDRO: Ah, tá.

JULINHO: E os negros lá, nós, não tinham muita oportunidade de escola, tanto que esse personagem, ele é tão interessante, que ele até hoje ele dá palestra e não tem estudo.

PEDRO: Caraca. (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

O debate sobre a classificação da raça/cor da pele no Brasil é extenso e intenso. Diversos foram os métodos já utilizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – para isto, só para citar uma instituição de pesquisa oficial²⁵.

Mas, no nosso caso, Julinho, ao se identificar como “negão”, está assumindo uma identidade que está para além da cor de sua pele, já que, na sua própria classificação, ele não se considera sua pele como negra. Já aí percebemos que os elementos que levam Julinho se identificar com o “perfil azeviche” são de natureza cultural e particular.²⁶

Em "Negro, uma identidade em construção", Conceição Corrêa das Chagas (1996) relata sua experiência como mulher negra e empreende uma pesquisa visando a compreender mecanismos de construção de identidade da população negra. Ao longo da pesquisa, ela percebe uma determinante influência dos coletivos na consolidação da identidade negra. Sobre a importância da inserção dos indivíduos negros numa coletividade "afro", a autora afirma:

A dificuldade na construção da identidade de um povo marginalizado, marcado por preconceitos, acaba por determinar sua automarginalização, fato verificado em muitos dos relatos. Os contatos com pessoas negras nos Encontros já citados, no entanto, demonstraram que, em um ambiente favorável, juntamente com os seus pares, o negro experimenta o sentimento de pertença, partilha sua história de vida e começa a despertar para uma nova visão de si. (CORRÊA DAS CHAGAS, 1996, p. 73)

Julinho fala sobre si na terceira pessoa. Ele relata sua história como um enredo, onde ele próprio é o personagem principal. Na prática, a jornada de tornar-se “negão” significou para ele ser aceito pelos participantes do movimento afro de Salvador como um igual. Durante esse caminho, sua reflexão sobre o que é ser “negão” vai se aprofundando. A fim de tentar compreender a busca de Julinho por aceitação nesse contexto social, recorri ao conceito de *habitus*, de Pierre Bourdieu.

²⁵ Ao fazer isto, ele está reiterando a maneira pela qual se trabalha o conceito “Cor ou Raça” pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): “característica declarada pelas pessoas de acordo com as seguintes opções: branca, preta, amarela, parda ou indígena”. Cf.: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaoodevida/indicadoresminimos/conceitos.shtm>. Acesso: 13fev2017, 19:47.

²⁶ Expressão retirada da canção "O negrume da noite", de Paulinho do Reco, tocada pelo bloco afro Ilê Aiyê (ILÊ AIYÊ, 2015c).

3.2.1. O *habitus*

Até chegar à obra de Pierre Bourdieu, sociólogo francês da segunda metade do século XX, o conceito de *habitus* atravessou um longo percurso. Sua origem remonta ao termo *hexis*, utilizado por Platão no diálogo "Teeteto", no qual Sócrates sustenta que o conhecimento não é efêmero, mas retido de maneira intencional. Aristóteles também utiliza o termo *hexis* para designar uma disposição prática, um estado ou uma constituição que fossem relativamente duráveis, tal como a saúde. Para o filósofo, *hexis* contrastaria com outras disposições por ser adquirida por algum tipo de formação ou atuação causal (*habitus*). Tomás de Aquino se apropria do conceito de Aristóteles e define *habitus* como um conjunto de ações da mesma espécie que, por serem inconscientes, revelariam o aspecto "automático" de um costume.

Após um longo período adormecido, o termo retorna ao vocabulário das ciências humanas com Durkheim (em "L'évolution Pédagogique en France", 1904), Mauss (em "As técnicas do corpo", 1934) e Merleau-Ponty (em "Fenomenologia da percepção", 1947). Contudo, foi Nibert Elias quem mais influenciou a abordagem de Bourdieu.

No ensaio "O processo civilizador" (1937) e em diversas outras obras, Elias utiliza o termo para se referir a uma mudança nas regras de comportamento das sociedades europeias ao longo dos séculos XVIII e XIX. O conceito influenciou sobremaneira os estudiosos das ciências humanas que vêm pesquisando, nos últimos cinquenta anos, a constituição das estruturas sociais — e em especial, Pierre Bourdieu.

Apesar de ser um dos elementos centrais da obra de Bourdieu, o autor não dedica nenhum trabalho especificamente à elaboração de uma definição para o conceito de *habitus*, embora o empregue em vários textos. Assim, sua definição encontra-se espalhada e em processo de elaboração ao longo da sua obra. Se por um lado se demonstra aí a natureza prática da ideia, por outro dificulta uma síntese sistemática do pensamento do autor.

A primeira abordagem significativa de Bourdieu ao conceito encontra-se no posfácio da tradução francesa da obra de Irwin Panofsky, publicada em 1967. Com o título de "Estrutura, *Habitus* e Prática", Bourdieu aponta que as "afinidades culturais" entre obras arquitetônicas tradicionalmente classificadas como pertencentes a um mesmo estilo surgem a partir do *habitus*, uma estrutura estruturante presente não em um estilo artístico ou em uma obra em si, mas na interação social entre os artistas. O sociólogo afirma que Panofsky teria optado por uma explicação mais simples para a questão dos estilos, uma vez que

(...) numa sociedade em que a transmissão da cultura é monopolizada por uma escola, as afinidades profundas que unem as obras humanas (e, evidentemente, as condutas e os pensamentos) têm seu princípio na instituição escolar investida da

função de transmitir conscientemente e em certa medida inconscientemente ou, de modo mais preciso, de produzir indivíduos dotados do sistema de esquemas inconscientes (ou profundamente internalizados), o qual constitui sua cultura, ou melhor, seu *habitus*, ou seja, em suma, de transformar a herança coletiva em inconsciente individual e comum (...). (BOURDIEU, 2013, p. 346).

Com essa definição, Bourdieu associa a transmissão inconsciente da cultura a indivíduos formados em “instituições escolares investidas”, isto é, em instituições socialmente competentes que determinam de forma tácita a legitimidade de uma obra, de um artista ou de um estilo. Em outro texto, Bourdieu define *habitus* como sendo

(...) um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas. (BOURDIEU, 1983, p. 65).

O *habitus* corresponderia então a um sistema de disposições formadas e mantidas socialmente, cujas propriedades dependem dos lugares ocupados pelos seus indivíduos e de sua relação com essas posições. Tais disposições se estruturam no interior das práticas sociais de forma que, segundo o próprio autor, "tudo funciona como uma orquestra sem maestro". (BOURDIEU, 1983, p. 101).

Outra característica do *habitus* é seu processo de incorporação pelos sujeitos. Em "A Dominação Masculina" (2002), o autor explica como o devir masculino é assimilado tacitamente pelos homens como uma disposição que, segundo as práticas sociais dominantes, "é evidente por si mesma". Assim, os sujeitos assumem esse conjunto de crenças, normas, valores, meios de julgarem-se uns aos outros e a si mesmos, formas de pensar e de escolher; tudo isso os identifica socialmente como seres humanos do sexo masculino. A aceitação desse conjunto é indiscutível, principalmente por estar dissimulada nas relações sociais. Embora o processo de incorporação do *habitus* seja uma prática individual, é orientado coletivamente.

Finalmente, Bourdieu entende que o *habitus* poderia ser evidenciado por meio da identificação do conjunto de

motivações, atitudes, discursos e crenças que posicionam um sujeito socialmente, sendo por ele incorporado de forma consciente até que passe a agir de forma inconsciente. Desta forma, ao mesmo tempo em que o *habitus* é uma estrutura social, orientando e direcionando as práticas e crenças coletivas que são incorporadas pelos sujeitos, é também estruturado por esses mesmos sujeitos, uma vez que estes respondem de diferentes formas às mudanças relativas aos seus espaços específicos. Portanto, o objetivo da incorporação do

habitus é levar o indivíduo a obter um posicionamento social específico, agenciando-o para atender a um interesse específico. O que nos faz retornar à história de Julinho.

3.2.2. A origem do "negão"

O cantor inicia sua história afirmando seu lugar de origem: uma periferia "pesadona". Segundo ele, sua escolarização deficiente é compensada por sua intensa experiência de vida, que o levou a ser um palestrante mesmo sem estudo.

Ele não tem o ensino fundamental. Ele tem a 7ª série do 1º grau, do ginásio. Então esse, esse, esse Julinho ele foi um... a história nova, contemporânea, conta sobre ele, com muita firmeza, que ele tinha quinze anos ele participou do festival do maior bloco afro do mundo. E até atualmente é o maior bloco afro do mundo hoje, chamado Ilê Aiyê. Foi fundado em 1974 por um grupo de negros que foram barrados no bloco de branco então os caras resolveram ir pra rua protestar e fundaram esse bloco chamado Ilê Aiyê. Esse Ilê Aiyê era em cima, era na Senzala do Barro Preto, era o quintal dessa casa que esse Julinho morava com seus cinco irmãos, que é o Bu, o Neném – esse Neném é Luís, que hoje é Mestre Luís aqui do NegrArte. Ele é meu irmão e essa história toda é contada. Então esse Julinho, rapaz, ele começou, aí ele trocou a, ele tinha a .. era 15 amigos. Então todos não tiveram a oportunidade de conhecer a música, a poesia. (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

Se proximidade com a música afro era física, pois a casa de Julinho e Luís era vizinha da sede do Ilê, somente depois de certo tempo é que a arte (“música e poesia”) o impulsionou à sua descoberta como “negão”.

3.2.3. O princípio da jornada

Então ele começou a escrever músicas de protesto. Em 1985, o Ilê Aiyê desfilou, no décimo primeiro ano do Ilê Aiyê, o tema foi Daomé. É, hoje é chamada República Popular do Benin. E esse jovem, com 14 para 15 anos (com 15 anos, é, 85 ele tinha 15 anos incompletos) ele pegou o tema do Ilê Aiyê, pegou o pap. ..., o, a sinopse do Ilê Aiyê, foi para a Biblioteca da Liberdade, que é o bairro dele, e escreveu uma das maiores histórias de Daomé, que até o presidente do Daomé, na época, da República Popular do Benin, parabenizou ele. Ele ganhou um prêmio no Daomé, no Benin. Olha que história interessante. Ele foi quinto colocado num bloco aonde ele não podia entrar por dois motivos: ele não era negro e ele não era maior de idade. O juizado de menor foi tirar ele de cima do palco. Por duas ou três vezes, duas vezes confirmadas. Aí ele tirou quinto lugar em 536 músicas. Aí ele botou, vestiu a camisa, virou negão. E começou a participar desse Ilê Aiyê, começou a viajar para a Serra da Barriga e a estudar profundamente o movimento negro. E ninguém sabia no que ia dar. A gente achava que aquele momento era o, hoje eu chamo de "só por hoje". Ninguém imaginava a proporção... na verdade era só essência. Não tinha, a gente não tinha compromisso com evolução, não tinha compromisso... com nada. A gente queria viver aquele momento, aquele momento *hippie*. Então esse Julinho, em 1986, ele amadureceu 300 anos. (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

Mesmo identificado com o movimento negro e buscando conhecer mais sobre a história dos africanos escravizados, Julinho encontra resistência em alguns membros do Ilê Aiyê, pois naquele momento o bloco tinha restrições a pessoas de pele branca²⁷. Mas se vendo “negão” como os outros, a dedicação de Julinho à causa do movimento negro se intensificou a ponto de ele considerá-lo sua “essência”. A dificuldade em conciliar a concepção do Ilê Aiyê sobre ser negro com a experiência de vida que Julinho trazia fez surgir um drama no processo de tornar-se “negão”; em conflito com os próprios princípios do Ilê, a busca de Julinho punha automaticamente em questão a autoridade dos organizadores do bloco para definir quem era e quem não era “negão”. Por isso, Julinho busca legitimar sua negritude contando que sua história de vida se assemelha a dos “negões”, principalmente em relação às dificuldades que enfrentam na sociedade.

PEDRO: E tinha alguém, e tinha uma, uma, um personagem por trás disso? Alguém orientava? Algum...

JULINHO: Na verdade, o personagem atrás disso é porque...

PEDRO: Um mestre, alguma coisa assim?

JULINHO: Não, não tinha. O mestre, o meu mestre, o mestre do Julinho, no caso, era o seguinte...

PEDRO: Ahn.

JULINHO: Os pais deles era de samba. É... jovens... meu pai tocava no Ara Ketu, na bateria do Ara Ketu. Mas meus pais, eles eram... meu pai era tipo um muso, sabe? A gente adorava, mas não podia ter muito contato. Meu pai... nós fomos criados praticamente na rua. Porque meus... meu pai é alcoólatra, na época ele não sabia disso, até hoje ele acha que não é. Aí ele abandonou, deixava a gente lá e ia tocar... era mestre-sala de escola de samba. E nós temos irmãos pela Bahia toda. Nós somos filhos da pobreza cultural. E depois nós conhecemos um... nós abrimos um... como é que a gente fala? Um baú... como é que é, a arca do tesouro...

PEDRO: Aham.

JULINHO: Nós conhecemos a arca do tesouro. A arca do tesouro é a chamada riqueza que esse Julinho tem, que é chamada de experiência. Tô curtindo? O cara se ele ficar um mês nos Estados Unidos ele fala inglês. Ele foi pro Rio de Janeiro e ficou carioca, escreveu samba-enredo e cantou; ele foi pra São Paulo, ficou "meu". Cara, muito louco esse Julinho, esse Julinho.

PEDRO: Hehe. (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

Julinho afirma que a sua capacidade de adaptação, advinda da sua experimentação solitária do mundo, associadas à independência e certo autodidatismo, decorrente do abandono, são também marcas de um “negão”.

JULINHO: E a história dele, agora, recentemente, tem um lado muito, muito lúdico, muito bonito, que eu vou contar pra você. Então em 1986 ele voltou no Ilê Aiyê. Disputou o festival com mais de 380 músicas. E ele foi campeão do Ilê Aiyê com 16 anos, com 42 kg, e branco como a branca de neve em Salvador. Foi o maior escândalo que teve no movimento negro. E... aí ele, nessa brincadeira ele conheceu

²⁷ "Essa prática discriminatória tem sido admitida como estratégia de preservação das expressões culturais negras." (GUERREIRO, 2000, p. 29).

outros blocos. Ele foi pro Olodum e foi campe... e foi terceiro colocado no Olodum no ano de Madagascar. A... o valor do terceiro lugar do Olodum, hoje, é... o terceiro lugar do Olodum hoje seria cinco vezes campeão, a qualidade, ou mais, eu tô sendo generoso.

PEDRO: Caraca.

JULINHO: Se você ter ideia. Era ...ba... é... [cantando] "Iêê Sakalavas oná é²⁸". Era com essas músicas que a gente participava de festival. Só pancadão, globo de ouro, um milhão de cópia. Aí isso, ele tinha sido campeão no Olodum. Teve um ano que ele ganhou os quatro maiores blocos afro da Bahia.

PEDRO: Caraca! (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

A atuação de Julinho como cantor e compositor lhe conferiu prestígio entre os “negões” legítimos, o que o levou a conhecer outros blocos, como Olodum e Muzenza.

JULINHO: Esse jovem, Julinho. Foi pro Muzenza. Aí o irmão dele seguiu ele. Como o irmão dele não tinha talento pra escrever nem essas coisas, começou a tocar. Tinha uma semelhança danada. Cresceu, virou mestre. E o que, o legado que ficou disso aí, que esse personagem, esse Julio, esse menino agradece, é que ele não morreu por causa do negro. Ele não morreu...

PEDRO: Por causa...

JULINHO: Porque ele disse que era negro, ele era poeta negro, por isso que ele não morreu.

PEDRO: Por que senão ele tinha...

JULINHO: Se não ele ia morrer, ele ia virar bandido e ia morrer, pô. (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

Julinho credita sua “salvação” ao seu encontro com a música afro, pois, segundo ele, o engajamento no movimento negro foi capaz de mudar o destino que sua condição social lhe havia reservado.

3.2.4. O sucesso do “negão”

JULINHO: Então o que que aconteceu com ele? Depois disso, ele só curtiu o momento. Essa batucada que vocês curte aqui hoje, que vocês não sabe por que que vocês estão aqui, que vocês não ganham nada, a gente passou esse momento antes. E era muito, era uma felicidade, era um... era uma felicidade, era mais que uma euforia. Então a gente começava, pô, sábado, tem que chegar sábado que eu tenho que ir pro Ilê. Então a gente contava os dedos, nos dedos... pô, vou fazer a melhor música. Ele ganhou quatro vezes festival do Ilê Aiyê. E... foi, foi entregue troféu por Caetano Veloso, Jimmy Cliff, olha só o nível que o cara tava. Depois ele começou a gravar pros brancos. Aí gravou banda Reflexu's, ele gravou Banda Mel, ele gravou meio mundo na Bahia. Mas tudo isso aconteceu, e esse era um jovem ainda. Aconteceu que... aquela euforia que acontece hoje aqui no Rio, que é, é o que se, é... é o tema da nossa palestra sempre: é tomar cuidado. Porque o tempo passou e ele cresceu, virou pai, virou avô, hoje ele tem 45 anos e passou a viver de cinco anos pra cá (...) Aqui eu lamento muito isso, porque, essa cultura que a gente tá pregando aqui não funciona, funciona pra gente internamente, mas pra fora ele vem pra cá pra tomar caipirinha, ele vem pro Rio de Janeiro pra ver a bunda das mulatas e nós temos que mudar esse cenário. Mudar mesmo, eu não posso aceitar isso. (...) A

²⁸ Refrão da canção "Madagaskar Olodum".

minha militância hoje é baseada nisso. Pra tomar cuidado. (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

Julinho revê o que ele chama de “euforia” do movimento negro e a utiliza para criticar a postura dos frequentadores dos blocos afros. Ludibriados por uma alegria fácil, os negros se “desviam” do propósito inicial do movimento por não conhecerem a origem e a história de seus antepassados.

JULINHO: Porque a... se fala muito, principalmente aqui no Sul, no Sudeste... é, não tem uma identidade negra aqui. O negro aqui não conhece. Você pega o negro passando aqui, carioca, pergunta pra ele, "meu irmão, quem foi Cartola?" — ele não sabe te dizer. Meu amigo, pega um intelectual lá da tua faculdade, agora, e pergunta pra ele pra ele te contar a história de Madame Satã. Que se você tiver cem, se um te disser que sabe, eu dou um braço meu, sem medo de errar, eu dou um braço todo, não é um dedo não. Pra me contar a história de Madame... isso que já teve filme aí tá.

PEDRO: É.

JULINHO: Imagina se não tivesse. Entendeu?

PEDRO: É... e daqui né?

JULINHO: Daqui! Daqui da Lapa. Os caras não sabem a história da Lapa, só sabe que a coisa é... aqui me seduz. Porque aqui é um lugar onde eu, eu tô respirando aqui boemia, cara. A Lapa é a, porra, a Lapa é o sinal da boemia. É o Sol, é o calor. Entendeu? É vida fácil. A Lapa não te diz que amanhã você tem que estudar. E fazer, e chegar na tua faculdade tal hora e estudar tantas horas. A Lapa não te diz que você tem que trabalhar, tem que...

PEDRO: É.

JULINHO: Bater seu ponto. Ela diz que é possível você ser porra nenhuma e dar certo.

PEDRO: Hehe.

JULINHO: É... e dá certo. Você pode olhar, olha lá dentro do grupo, quero ver. Vê o que que aquele povo... não, não tô criticando não, porque eu também sou um deles e gosto e curto isso. Mas a realidade é outra, pô. É outra. Dá sim, dá pra gente curtir a Lapa. Mas é obrigação de cada um de nós sabermos o, a nossa origem. Você sabe de onde você veio? Bom... [Apontando para um passante que era negro.] Esse negro aqui sabe de onde ele veio? (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

Para Julinho, conhecer a história de seus ancestrais africanos escravizados pelo branco europeu e trazidos à força para o Brasil é uma forma de empoderamento. Contudo, essa história não é “oficial”, pois a academia, branca e intelectual, não a conhece de maneira experiencial, somente teórica. Essa não é só uma questão de passado: Julinho liga a história dos africanos escravizados às dos negros que se destacaram nos tempos recentes (como Madame Satã), pois, a seu ver, a história da escravidão negra se estende até a contemporaneidade. E, quando fala da Lapa e sua vida boêmia, Julinho assume que também é “um deles”. Essa fala talvez sintetize a conclusão positiva de sua busca: Julinho, enfim, pode se considerar um “negão”.

3.2.5. Campo, *doxa*, ortodoxia e heterodoxia

Bourdieu não vê a sociedade como um corpo equilibrado e orgânico, mas como um sistema desigual, palco de diversas disputas entre diferentes personagens em instâncias variadas, que compartilham o objetivo de sobreviver simbolicamente, defender as posições que ocupam e galgar colocações mais distintas. Uma especificidade da teoria bourdiana sobre as disputas em curso no tecido social é que estas não se resumem apenas à dicotomia entre a classe burguesa e a proletária, embora tal embate esteja diretamente relacionado às demais lutas. Com efeito, uma vez que os agentes sociais se dispersam em diversas funções, as disputas também assumem características diversas. A versão marxista da luta de classes seria, segundo o autor, um resultado proximal do somatório de diversas outras lutas dadas em diversos espaços ou campo, visto que "a estrutura das relações de classe é que se obtém ao fixar, por um corte sincrônico, um estado, mais ou menos estável, do terreno das lutas entre as classes". (BOURDIEU, 2007, p. 230).

Na constituição da sociedade brasileira, a cultura da população afrodescendente nunca ocupou as posições de maior destaque. Por isso, uma música que promove o empoderamento dessa classe por meio da valorização da cultura negra se torna um poderoso aliado para os movimentos que lutam por mudanças, uma vez que nos campos de produção da música brasileira os discursos de afirmação negra têm um espaço cirurgicamente controlado. Assim, a simples existência de grupos como Ilê Aiyê simboliza a força revolucionária da cultura musical negra.

No entanto, a partir da história de Julinho, pode-se inferir que a organização desses coletivos segue, de certa maneira, a mesma lógica da distribuição do poder dos espaços sociais que os discriminaram. Por isso Julinho foi discriminado por sua condição mestiça. Para compreender essa dinâmica, utilizamos outros dois conceitos presentes na teoria social de Bourdieu, a saber, "campo" e "*doxa*".

A partir da organização social de determinados sujeitos que partilham intenções, atuações e capitais, Bourdieu trabalha com o conceito de "campo", a fim de evidenciar as disposições específicas de alguns grupos. Campos são "espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes" (BOURDIEU, 1983, p. 119). Trata-se da delimitação dos conjuntos compostos por sujeitos que compartilham uma função e/ou atividade específica e que, necessariamente, estão em disputa por posições dentro desse espaço.

A constituição das lutas no campo está intimamente relacionada ao *habitus* dos agentes desse campo. Ao mesmo tempo em que *habitus* é a condição de funcionamento de um campo, ele é produzido pela atividade dos agentes.

Um *habitus* de filólogo é ao mesmo tempo um "ofício", um capital de técnicas, de referências, um conjunto de "crenças", como a propensão a dar tanta importância às notas quanto ao texto, propriedades que se atêm à história (nacional e internacional) da disciplina, à sua posição (intermediária) na hierarquia das disciplinas, e que são ao mesmo tempo a condição de funcionamento do campo e o produto deste funcionamento (mas não integralmente: um campo pode se contentar em acolher e em consagrar um certo tipo de *habitus* já mais ou menos integralmente construído). (BOURDIEU, 1983, p. 120)

Por essa perspectiva, a busca de Julinho por tornar-se "negão" é, na verdade, a busca pelos elementos que compõem o *habitus* do "negão legítimo": determinados elementos biográficos, como a origem pobre e a desassistência social, o conhecimento da história da escravidão negra, o enfrentamento em situações de discriminações. Podemos dizer que esses elementos são parte de um capital específico, que serve para que Julinho se posicione como um "negão legítimo" no campo dos blocos afro.

Além disso, inscrito nesse campo, há o subcampo dos compositores de música afro. Nesse espaço, mais restrito, a disputa não visa apenas à legitimação dos agentes como compositores afro, mas da legitimação da sua produção musical como música afro. Uma das formas de buscar essa legitimação é seguir o estilo próprio das canções já legitimadas, que envolve o uso da linguagem erudita nas letras das canções, o uso de termos de línguas africanas, como o iorubá, e o uso de uma melodia de âmbito estreito e inscrita numa harmonia simples, quase sempre modal. Bourdieu chama esses elementos estilísticos de "capitais simbólicos", uma vez que eles são utilizados para negociar a legitimação dessa produção cultural.

Em todos esses espaços, Julinho disputa posições. Bourdieu afirma em que todo campo existe uma luta entre os que nele estão posicionados e os que forçam sua entrada neste espaço. Mais ainda,

para que um campo funcione, é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de *habitus* que impliquem no conhecimento e no reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas, etc. (BOURDIEU, 1983, p. 120).

A definição dessas posições se dá pela relação de força entre elas e por seu domínio na produção e reprodução subterrânea da "*doxa*". A *doxa* é um produto de natureza discursiva que, inscrito implicitamente no campo, age no sentido de restabelecer, a todo instante, a

necessidade de se manter as regras do jogo tal qual estão estabelecidas. Será ao mesmo tempo uma estrutura de manutenção do campo e um produto dele, orientada a partir de um acordo dos setores ortodoxos, visando manter suas posições de comando no campo. Uma vez estabelecida, a *doxa* se rarefaz — e aqueles que estão nas posições de comando do campo a sustentam como uma regra evidente, legítima e incontestável.

Para Bourdieu, as posições do campo se dividem em duas naturezas: "ortodoxia" e "heterodoxia" (ou "heresia"). A ortodoxia é a posição de domínio do campo que defende a manutenção do *status quo*:

Os que, num estado determinado da relação de força, monopolizam (mais ou menos completamente) o capital específico, fundamento do poder ou da autoridade específica característica de um campo, inclinam-se para estratégias de conservação — as que, nos campos de produção de bens culturais, tendem para a defesa da ortodoxia —, ao passo que os menos providos de capital (que são também muitas vezes os recém-chegados e, portanto, as mais das vezes, o mais jovens) inclinam-se para as estratégias de subversão — as da heresia. É a heresia, a heterodoxia, como ruptura crítica, muitas vezes ligada à crise, com a *doxa*, que faz sair os dominantes do silêncio e que lhes impõe que produzam o discurso defensivo da ortodoxia, pensamento direito e de direita visando restaurar o equivalente da adesão silenciosa da *doxa*. (BOURDIEU, 2003, p. 121).

Segundo a *doxa* consolidada no campo dos blocos afro, Julinho, enquanto mestiço (ou pardo), não fazia parte do movimento negro. Mas, ao incorporar o *habitus* do "negão" e utilizar capitais simbólicos específicos, ele é legitimado no campo dos blocos afro. Apesar de essas disputas poderem se manifestar através de combates físicos, a dinâmica de legitimação, incorporação e aceitação se dá através de discriminações no plano simbólico. Por isso, a própria disputa pode, por vezes, acontecer no subterrâneo das práticas.

3.2.6. A posição histórica e social do “negão”

JULINHO: Eu vou dizer de onde eles vieram. Eles vieram... D. João VI — olha que história fácil, isso aqui qualquer um tem que saber. D. João VI, fugindo, um covarde, um prego, um cagão, fugindo de Napoleão queria ir pra Santa Catarina, pegou os “negão” lá na Bahia, todos pra defender ele, porque o negro era forte, era os bantos congolês, os homens que vem do Congo, de Angola, do Senegal, os negros fortes, articulados. E porque que os negros estavam lá na Bahia? Porque eles tinham perdido a guerra, eles tinham... nego, essa época, lá na África, você tinha o seguinte: nós vamos fazer uma guerra de tribo, de aldeias. Se a sua aldeia perder, você tem que pegar todo para ser vendido como troféu pra o vencedor. O vencedor pegava todo mundo e “ah, então vamos vender esses cara aí. Eles perderam, vamos ganhar um dinheiro.” Era a prática da época.

PEDRO: Entendi.

JULINHO: Entendeu? Então os negros chegaram aqui, chegaram revoltados porque perderam muitas batalhas injustamente. O... é... tinham muita força mas tinham, não usavam sua inteligência... Eles perderam cara, ele chegaram aqui, foram lá pra Bahia, aprenderam nosso idioma, obrigado, e então... vem esse “negão”: “ah, que

aqui é a tua ter...”, terra não, os caras tiraram, foram tirados debaixo da cama. Eles não escolheram vir pra cá pro Brasil não, pô. Não escolheram. Então acontece o seguinte: a porra do... desculpa, eu falou... os órgãos, a... a essa educação de merda que tem aqui, quer expli... quer ensinar pra você, é... física quântica. Física quântica é o caralho! Tem que explicar pra ele que ele veio da África, que a geografia se ele olhar do outro lado de Salvador, que é minha terra, minha referência, minha bússola, lá dá em Luanda, dá em Angola! Ninguém sabe disso. Então cara, eu tô, eu quero participar disso pra você é até um desabafo, eu tava doido pra falar isso com alguém que entendesse, que quisesse entender. Busca direitinho a história... busca direitinho a história do Maciel Pelourinho que você vai saber que que é, que que é ser negro. Ser negro não é só ter a pele escura não, ser negro é... é uma condição sub-humana. (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

Julinho atualiza a história negra em forma de, como ele diz, um desabafo sobre o drama de *ser negro*. A condição sub-humana que marca a pele escura é a motivação para Julinho, mesmo longe da sua "bússola" (Salvador), continuar se identificando com o movimento negro.

JULINHO: Hoje, a... o... você estuda esse negócio de política aí... de disso e daquilo... tudo filha da puta... entendeu? Mas hoje nós temos uma condição muito melhor. Mas não é graças a político nenhum não. É, foi a evolução mesmo. Entendeu?

PEDRO: Foi porrada também né?

JULINHO: É. Entendeu? Vai lá na construção civil que você vai ver: 95,8% é de negro, 0,1% é de branco, formado, que eles são os engenheiros e os gerentes. O resto é tudo peão, nordestino. Entendeu? Agora eles tão, 'cê vê que agora eles estão perdendo a linha. Eles tão falando da... do... dos nordestinos, dos negros. Antes era só uma piada, agora eles tão defendendo bandeira "Não, esses nordestinos". Que porra é essa? E o "negão"... o "negão" é a vergonha da nação. Esse país é negro, é nosso. E nós não queremos estudar pra tomar ele não, eles quer que os outros entreguem isso pra gente. O... "Ai, reparação histórica, entendeu? Que eu sou coitadinho." Coitadinho é o caralho! Tem que ter cota nem porra nenhuma, tem que ir pra escola pública estudar. E o pai e vai pra obra. É geração que vai acertando. Se tá ruim, cara, tem que fazer alguma coisa pra melhorar... o efeito não tá garantido que você vai fazer o certo e vai dar certo agora não. É a sua... por exemplo, ó, olha só, voltando pra música. Em 1985, eu fiz uma música chamada "Contos do Benin",²⁹ que é o refrão — é Daomé e região — olha como evoluiu: Todos de pé no chão, falava do "negão". Hoje, com a evolução toda, esse "negão" que a, uma novidade, hoje o "negão" tá, tá aqui, tá com a internet dizendo tudo pra ele, mas ele não quer não, ele só quer o Facebook. Os cara tão dizendo: "cara, os caras tão querendo te drogar pra te fuder pra você continuar mais escravo do que o, do que antes porque..." acontece isso né, cara... é uma escravidão forte, pesada.

PEDRO: Forte.

JULINHO: Aqui ó, isso aqui tá fechado (apontando para um prédio que tem atividades negras). Nós temos um grupo ali, nós queremos mostrar nosso trabalho, mas a gente tá cheio de multa lá dentro. Porque o governo não deixa, mas não deixa não é porque o governo tá errado não. Tem procedimentos. Mas nós não sabemos nem como começar. E "cê não sabe não, então deixa quieto". Não, não deixa quieto, vamos saber então.

PEDRO: É. (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

²⁹ "Contos do Benin" (ARA KETU, 1988), de Julinho, é a música que abre o disco de mesmo nome, o segundo gravado pelo grupo Ara Ketu (1988).

Aqui precisamos contextualizar alguns comentários. Quando Julinho diz "eles tão falando dos nordestinos, dos negros", está se referindo a um discurso preconceituoso, disseminado principalmente nas redes sociais (sobretudo o Facebook), por ocasião das eleições presidenciais no ano de 2014 — que haviam se realizado naquela semana, em 26 de outubro (domingo anterior à entrevista). À vitória da candidata do PT, Dilma Rousseff, seguiram-se análises políticas sustentando que a reeleição da presidenta havia se devido à sua expressiva votação na região Nordeste. “Eles”, na fala de Julinho, eram os opositores à reeleição de Dilma que disseminaram comentários ofensivos aos nordestinos.

Outro ponto chama a atenção na fala de Julinho: ele se diz contra a política de cotas. A reparação histórica que serviria para equilibrar condições de oportunidade da população negra em relação à branca vem se mostrando um ganho significativo para esse segmento, injustamente alijado das posições sociais de maior destaque. A pergunta que se coloca é: por que, mesmo se posicionando como “negão”, Julinho se diz contrário a políticas de afirmação racial, tais como cotas para afrodescendentes nas universidades públicas? Para tentar entender esse posicionamento, buscamos outro conceito trabalhado por Bourdieu: a “violência simbólica”.

3.2.7. Violência simbólica

O domínio da violência física, elemento-chave para a compreensão das antigas relações sociais baseadas no modelo "servo e senhor", não será inteiramente proscrito com a consolidação das sociedades capitalistas, mas, por apresentar limitações substanciais, será relegado aos raros mecanismos de dominação direta. Um novo método, mais eficiente e adequado, entra em cena: o da "violência simbólica".

A violência simbólica tem lugar quando os agentes dominados assumem a doxa como seu discurso, almejando posições centrais do campo, mas crendo que seus *habitus* não colaboram para tal ascensão. Ao optarem por abandonar seu *habitus* original e incorporar um *habitus* diferente, tais agentes creem que com isso mudarão de posição no campo – quando tal *habitus* tem por função justamente reforçar sua condição de dominados.

Ao pensar os processos de violência simbólica em curso nas relações sociais estruturadas no espaço escolar, Bourdieu aponta os elementos indicativos dessa manipulação de natureza ideológica.

Tal reconhecimento prático assume, muitas vezes, a forma da emoção corporal (vergonha, timidez, ansiedade, culpabilidade), em geral associada à impressão de uma regressão a relações arcaicas, aquelas características da infância e do universo

familiar. Tal emoção se revela por manifestações visíveis, como enrubescer, o embaraço verbal, o desajeitamento, o tremor, diversas maneiras de se submeter, mesmo contra a vontade e a contragosto, ao juízo dominante, ou de sentir, por vezes em pleno conflito interior e na "fratura do eu", a cumplicidade subterrânea mantida entre um corpo capaz de desguiar das diretrizes da consciência e da vontade e a violência das censuras inerentes às estruturas sociais (BOURDIEU, 2001, p. 205).

Todo esse mecanismo de dominação está na base das relações dos campos e estrutura em si o "poder simbólico", que, tal como o poder físico, impele os dominados a realizar o que lhes impõem os dominantes. Diz Bourdieu que

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos "*habitus*" e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. (BOURDIEU, 2002, p. 24)

Dessa forma, podemos encarar o discurso de Julinho em defesa de uma pretensa meritocracia que possibilitaria aos negros conquistar um lugar melhor na sociedade como uma tentativa de incorporação do *habitus* da classe dominante, mesmo o cantor não pertencendo a ela. Em outras palavras, a boca é de Julinho, mas a fala vem de alguém que considera prejudicial a mudança do *status quo* do negro. Todavia, uma vez que esse processo encontra-se, segundo Bourdieu, "aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade", ao se posicionar contra a política de cotas, Julinho se crê defendendo a "honra" do povo negro ao recusar receber "de graça" benfeitorias das mãos dos brancos.

3.2.8. O "negão" burguês

JULINHO: Então essa história desse personagem aí, o nome dele é Julinho, você pesquisa ele, ele é compositor de, ele é compositor da música baiana. Um cara muito, muito querido lá. Agora... e era cantor da Raízes do Pelô, e hoje ele tá aqui no NegrArte. Infelizmente, tem que falar isso, que... e outra coisa, que fique muito claro... essa sua tese vai falar de que? De negro?

PEDRO: Vai falar do grupo.

JULINHO: Do grupo NegrArte?

PEDRO: É.

JULINHO: O NegrArte, então vamos... esse, esse, esse começo todo pra falar do NegrArte. Esse NegrArte é igual a Raízes... é uma dissidência que... é igual o processo negro em todo lugar do mundo. O "negão", ele funda um grupo filantrópico sem fins lucrativo e bota, e começa a falar do negro. Depois ele começa a arrumar um apoio financeiro da fundação tal, fundação tal e fundação tal.

PEDRO: Cresce o olho.

JULINHO: Cresce o... aí ele deixa de ser "negão". Ele já fica o "negão" burguês.

PEDRO: O "negão" burguês!

JULINHO: É, o "negão" burguês. Aí, que que ele faz...? Ele pega tudo pra ele só, que ele é o presidente, e deixa os cara sem nada. Aí os cara se emputece e funda

outro grupo do lado. Foi o que aconteceu aqui com o NegrArte, o NegrArte é oriundo de O. [bloco de cuja dissidência surgiu o NegrArte].

PEDRO: Do O.

JULINHO: O. não tem intenção nenhuma em levar cultura pra lugar nenhum. A Lapa é uma moda, os caras querem botar um tambor pra tocar. E o menino saiu de lá, e hoje nós temos essa dificuldade de levar.

PEDRO: Tu chegou aqui já pra, pro, pro...

JULINHO: Pro grupo, o grupo do meu irmão né, cara. Mas eu... eu moro aqui no Rio de Janeiro há 28 anos. Entendeu? Esse O. já me chamou 10 vezes, eu já até vim participar do O., já participei. Mas quando eles começou eu digo "Meu filho, olha bem. O que cê tá fazendo aí já vi João Jorge fazer no Olodum, já vi Vovô fazer no Ilê Aiyê, Dona Vera fazer no Ara Ketu... eu tô na tua frente 25 anos de, de afrologia. Eu já sei que o – não, eu não tava puxando pra mim a responsabilidade da sabedoria não.

PEDRO: Certo.

JULINHO: E sim a experiência que eu tinha passado. Os caras fizeram a mesma coisa!

PEDRO: Ahn.

JULINHO: O Olodum falou que era um bloco de negros que lutava pela igualdade racial.

PEDRO: Ahn.

JULINHO: Pela minoria negra, que nós negros sofríamos. Hoje o Olodum tá em Londres e quem ganha dinheiro do Olodum é meia dúzia. É aqueles negro... o negro do Olodum hoje, se for pro ensaio do Olodum tem que pagar 80 reais pra entrar.

PEDRO: Caraca!

JULINHO: O ensaio, aquele que cê vai de graça aqui, é 80 conto! Ele é revistado igual um bicho, igual um ladrão. O negro do Olodum hoje pra sair no Olodum ele tem que pagar 400 reais, um abadá. Se ele levar 390 os caras não entregam a fantasia dele não, o abadá dele não.

PEDRO: Caraca.

JULINHO: Do "negão"! E nós fizemos aquilo, eu também sou um fundador deles. Nós fomos presos juntos, porque a gente dizia que era negro, que abaixo a, abaixo a, ao preconceito, abaixo ao racismo. E a polícia metia o pau "E é o monte de maconheiro, toma! Pá, pá!" Aí depois que deu tudo certo, os caras "Ó, vamos pegar três bons aqui. Ó... Pedro, olha bem... não dá pra você não que você não toca bem não. Ó, ô, você também não dá" – Ahn, mas dava antes! "Ó, nós temos que ir pros Estados Unidos..." Aconteceu uma coisa aqui com o, com esse Julinho, ele veio com a banda Raízes do Pelô, que a banda é dele. Banda Raízes do Pelô, que foi a maior banda de percussão do Brasil. Fomos dissidentes do Olodum e formamos essa banda. E nós tocamos um ano aqui com a Gal Costa aqui no Canecão, um ano. O Waly Salomão, que o demônio tenha ele lá no inferno, esse cão... e ele fez o seguinte... nós ía no festival de Montreaux, lá na Suíça. Ele tirou o passaporte de todos os percussionistas, e deixou eu, Beto Jamaica, Valmir Brito e Suca. Isso a gente nem sabia, os cara já tinham embarcado e a gente nem sabia.

PEDRO: Caraca.

JULINHO: Nós acabamos a banda por causa disso. Eles, ele comprou os caras "não, não, não, deixa esse aí que a gente não precisa de cantor lá não, vai só vocês". Pra você ver como o "negão" é. Se vendeu pela primeira moeda. Os caras nem pro... Aí, quando eles voltaram, "foi mal". "Foi mal" é o caralho, rapá. "Foi mal" é sua falta de personalidade. (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

O termo "negão burguês" representa uma fissura conceitual importante. Para Julinho, a condição de "negão" está associada, de alguma forma, a pertença às camadas mais baixas da sociedade. Bourdieu diria que o *habitus* do "negão" possui marcas da classe proletária. Entretanto, o êxito da venda de discos dos grupos afro deu lucro para gravadoras e artistas.

Para obter tal sucesso, os músicos precisaram adaptar seu estilo, modificar seu "capital simbólico", e aceitar alterações no seu *habitus*.

O "negão burguês" é, segundo essa perspectiva, a condição daqueles que adaptaram seus discursos e/ou práticas seguindo a lógica do mercado, abrindo mão do engajamento independente de outrora. Segundo Julinho, essa sedução atingiu lideranças importantes do movimento negro, o que acabou por comprometer grupos inteiros.

Julinho vê o surgimento do NegrArte como uma dissidência positiva. O grupo O. e seu diretor, C., "traíram" o movimento negro ao seguir o exemplo de diretores de outros grupos da Bahia, que se tornaram "negões burgueses". Para Julinho, o fato de seu irmão sair de O. e fundar o próprio grupo representa um movimento de busca da essência do "negão". E ele, com sua experiência, vai tentar auxiliar Luís.

3.2.9. Tambor, o instrumento do "negão"

JULINHO: Por isso aqui é o que tem que botar é o seguinte: o tambor dá uma euforia danada. É muito gostoso tocar. Mas aquilo tem um significado, aquilo é uma comunicação, aquilo é uma mensagem. Enquanto você não entender isso, sai disso. Sai disso que você vai tá... vai tá ofendendo a música.

PEDRO: Não é só o som, né?

JULINHO: Não é só o som, é uma atitude, é uma mensagem... entendeu? É uma mensagem, uma mensagem que fica, fica, fica perpetuada na minha cabeça. Tanto isso que eu era criança meu primeiro brinquedo foi um tambor, cara. E os caras me disseram lá, em estudo, que o tambor era a internet da época. O que tinha de mais avançado era o toque do tambor de uma tribo pra outra. E os caras trocavam em ritmo, e conversavam; e os caras paqueravam uma mulher, de cima de uma baobá, eles tinham um tambor que eles pá-pá-pá. E... o cara tinha o dom de tocar. E as pessoas, tinham pessoas especiais, especialistas, que tinham o dom de entender. O tambor não é só uma caipirinha, uma cerveja gelada e se prostituir não porque pô... depois você vai, a onda do "negão", as gringas vem tudo atrás do "negão".

PEDRO: É.

JULINHO: Aí começou a prostituição. Aí fudeu foi tudo! Tá bom? Ou quer mais...?

PEDRO: Tá ótimo! Porra! Espetacular! (Entrevista concedida ao autor em outubro de 2014.)

No final da conversa, Julinho conecta a ideia do "tambor" com o personagem "negão". Esses dois elementos se justificam: o tambor é o instrumento do "negão", está intimamente conectado com a identidade negra. Tocá-lo sem consciência disso é um ato leviano, utilizá-lo para fins que destoam do movimento afro é irresponsabilidade. Conscientemente ou não, Julinho está, dessa forma, defendendo a preservação do uso ritualístico do tambor.

3.3. Luís

O mestre do NegrArte, Luís Celso, nasceu em Salvador em outubro de 1972 e é irmão mais novo de Julinho. Ao contrário do cantor, porém, Luís não fala muito em entrevistas. Nossa conversa seguiu uma dinâmica quase jornalística de perguntas e respostas objetivas. Essa forma direta de responder pode revelar tanto certa timidez do mestre quanto uma preocupação em dar respostas "adequadas" quando de uma entrevista gravada. Como já dito, evidentemente, minha posição de entrevistador, pesquisador e acadêmico pode ter influenciado a forma de o mestre responder. No entanto, felizmente, foi no contato informal com Luís, em outros momentos, que ele falou mais abertamente sobre sua história.

A primeira coisa que chama atenção na entrevista de Luís é sua devoção ao mundo dos blocos afro. Ele atuou como percussionista e mestre dos principais blocos de Salvador, mas hoje trabalha em uma empresa de construção civil. Essa transição é uma marca importante do seu drama pessoal: sua profissionalização como músico não se sustentou depois de sua chegada ao Rio de Janeiro.

Hoje, à frente do NegrArte, Luís parece compreender que são pequenas as chances de recuperar o sucesso conquistado quando fazia parte dos blocos de Salvador – sobretudo porque, em solo carioca, a música afrobaiana não goza de tanta popularidade.

3.3.1. Infância ou início da carreira: questões da profissionalização precoce

PEDRO: Mestre Luís, onde e quando você nasceu?

LUÍS: Eu nasci em 23 do 10 de 72, em Salvador, Bahia, bairro da Liberdade, rua do Curuzu, número 48.

PEDRO: E como começou na música?

LUÍS: A música pra mim apareceu na minha vida quando eu tinha seis pra oito anos, quando eu ouvi o barulho dos tambores ao lado da minha casa, e sempre tive vontade de conhecer. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

Luís iniciou na música ainda muito cedo porque, quando criança, morava ao lado da Senzala do Barro Preto, sede do Ilê Aiyê. Aos oito anos, se tornou aluno de percussão de Mestre Prego, por quem nutre admiração até hoje.

PEDRO: Quais foram suas influências?

LUÍS: Minha influência foi um colega do meu pai que era mestre de bateria do Ilê Aiyê e uma, eu admirava muito, eu tinha vontade de ser ele um dia. Chama-se Mestre Prego³⁰. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

³⁰ Válder Aragão França (1944-2010), o Mestre Prego, foi um importante mestre de percussão dos grupos Ilê Aiyê e Olodum, onde ajudou a criar a escola de percussão. Desde 1986 coordenava o projeto "Meninos do Pelô".

Apenas dois anos depois de começar a tocar no bloco, Luís ganhou um prêmio de melhor repique solo, pela Federação Baiana dos Blocos Carnavalescos. Aos onze anos, fez sua primeira apresentação remunerada – o que, a seu ver, marcou o início da sua vida de músico profissional.

O trabalho infantil é proibido por lei no Brasil e em vários países³¹, além de ser socialmente condenado. No entanto, a atividade profissional de crianças artistas é permitida pelo artigo 8, item 1, da Convenção 138 da Organização Internacional do Trabalho, da qual o Brasil é signatário:

Artigo 8º: 1. A autoridade competente poderá conceder, mediante prévia consulta às organizações interessadas de empregadores e de trabalhadores, quando tais organizações existirem, por meio de permissões individuais, exceções à proibição de ser admitido ao emprego ou de trabalhar, que prevê o artigo 2 da presente Convenção, no caso de finalidades tais como as de participar em representações artísticas. (OIT, 1973)

Além desse dispositivo, e talvez justificando sua presença, existe uma compreensão social de que a atuação artística seria inofensiva para a criança (PERES e ROBORTELLA, 2013) conquanto seja autorizada por autoridades legais competentes, tal como consta nas leis que regem essas atividades. No entanto, o crescimento dos chamados "projetos sociais" trouxe novos elementos para essa discussão.

O dilema se impõe quando percebemos que a origem assistencialista-salvacionista dos discursos sobre como a música (assim como o esporte³²) pode tirar a "criança carente" de um mundo de drogas e ilícitos. Esses discursos ajudam a construir, no ideário popular, tanto a imagem do "menor abandonado" (a criança moradora das periferias urbanas, predominantemente negra ou parda, sempre ávida por caridade e necessitada de salvação) quanto o senso comum de que o engajamento em um trabalho artístico é suficiente para uma mudança social. Assim, o trabalho artístico infantil deixa de ser um elemento em diálogo com a formação da criança, perde sua função pedagógica e passa a significar a esperança de melhoria de toda sua família. Dois paradigmas principais estão por trás dessa crença:

(a) O trabalho artístico não seria, efetivamente, uma atividade laboriosa, sendo, portanto, próprio para crianças e adolescentes;

³¹ Constituição Federal Brasileira, 1988, Art. 7, XXXIII; Estatuto da Criança e do Adolescente, Art. 149; Constituição 138 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), 1973.

³² Sobre a construção midiática da visão salvacionista do esportes, cf. RODRIGUES, 2008.

Segundo Oliveira (2009, p. 2), "o enfoque que se costuma dar ao aspecto econômico e 'útil' do trabalho tem levado algumas pessoas a negarem ser o trabalho artístico um verdadeiro trabalho". Essa crença sustenta projetos sociais e políticos que visam, como já dito, "salvar" crianças e adolescentes carentes mediante sua introdução, como atrações, em determinado mundo de espetáculos. Pelo menos desde Mozart, a precocidade das habilidades musicais da criança artista tem um alto valor de exotismo. Hoje, o uso político e econômico da imagem de crianças artistas formadas em projetos sociais mostra sua transformação em capital simbólico.

O atual contexto cultural brasileiro sobre a exploração do trabalho infantil conduz à falsa ideia de que as formas em que este complexo fenômeno ocorre são continuamente as mesmas, ou seja, de que o trabalho infantil é explorado principalmente nas atividades descritas na Convenção nº. 182 da Organização Internacional do Trabalho que trata das chamadas piores formas de trabalho infantil. Contudo, há a presença no cotidiano da frequente exposição de uma forma de exploração ao trabalho infantil tolerada, ou melhor, considerada às vezes como "não-trabalho": o trabalho infantil em atividades artísticas. Nesse sentido, percebe-se a sombra de um outro mito envolvendo o trabalho infantil. (COSTA et al., 2010.)

(b) O trabalho dignifica o homem.

A origem controversa dessa expressão não evitou que ela se propagasse pela sociedade contemporânea, dissimulando intenções exploratórias. Em seu núcleo se encontra a visão do trabalho como um processo de dignificação de um ser humano "naturalmente" indigno. Assim se entende por que, indiretamente, o senso comum considera bem-vindo o trabalho artístico para um segmento social privado de dignidade. No entanto, a expressão não permite que se relacione tal situação de carência às imposições do modelo econômico produtor de desigualdades sociais.

Luís descobriu a música afro em 1980. Esse ano, seguinte à criação do Olodum, marcou o início da expansão dos blocos afro em Salvador (o Ara Ketu desfilou pela primeira vez em 1981). A profissionalização de Luís, aos onze anos, se deu já em 1983. Foi nesse contexto que Luís tornou-se percussionista profissional e mestre.³³

3.3.2. Luís torna-se Mestre

Além de Mestre Prego, Mestre Robertinho foi outra influência importante no início da sua carreira. Foi ele quem fez de Luís um mestre, passando-lhe o cajado quando ele tinha

³³ Com o advento de reflexões críticas como essa, assistiu-se, nos últimos anos, a mudanças importantes nos projetos sociais dos blocos afro. A institucionalização desses projetos permitiu que o salvacionismo desse lugar a políticas sociais verdadeiramente engajadas, como são hoje os projetos do Olodum e do Ilê Aiyê. Ambos já contam com um projeto político-pedagógico inclusivo e culturalmente orientado. O uso político da imagem da criança artista encontra, nesses projetos, restrições importantes. Os blocos afro encontraram um caminho de conciliação entre o interesse econômico da população carente e a não-exploração do trabalho artístico infantil.

quatorze anos. Segundo Luís, "o caxado é uma maneira que tem de gradação de mestre e contramestre na cultura afro na Bahia" (entrevista concedida ao autor em setembro de 2015).³⁴

A função de liderança musical dos blocos afro exercida pelos mestres de bateria se comunica diretamente com outras funções de liderança das práticas musicais afrobrasileiras. Mestres de outros tipos de banda de percussão, como o mestre de bateria nas escolas de samba, atuam de forma bastante parecida. As habilidades dos regentes das baterias de blocos afros passam pelo ensino e transmissão musical, composição, condução de ensaios e de apresentações e performance instrumental.

A história de Luís mostra que não parece haver espaços formais destinados à formação de mestres de blocos afros. A formação desses líderes ocorre, muitas vezes, a partir do tutorado do candidato por um mestre já consagrado. Para o pretendente, conta muito ter experiência como ritmista de grupos de percussão afro.

Os mestres dos blocos afro são os principais transmissores da música em seu contexto cultural, sendo também os responsáveis pelo ensino dos ritmos dos instrumentos que compõem os grupos musicais. A condução musical do grupo percussivo nos ensaios e nas apresentações é prerrogativa do mestre, que, além de sinalizar o início e o fim das músicas, corrige eventuais erros nas frases dos instrumentos. Nas apresentações, ele é responsável por manter um diálogo musical constante entre os cantores e a banda, a fim de garantir o andamento e a dinâmica adequados à boa execução das canções. No início de uma canção, o mestre realiza a "chamada", uma introdução breve em forma de solo, que serve para lembrar os percussionistas das suas frases segundo o ritmo da canção que se inicia. O mestre também indica à banda o final de uma canção.

Os mestres dos grupos percussivos podem atuar de forma criativa. Devem elaborar as "convenções" (chamadas de "bossas" nas escolas de samba) que são variações percussivas estilizadas em um ritmo específico com o objetivo de marcar trechos de transição nas canções. Ao longo da música, o mestre intervém nos ostinatos por meio de gestos desencadeando as convenções.

Em uma entrevista, a cantora Daniela Mercury descreve as habilidades musicais de Neguinho do Samba que a levavam a percebê-lo como um maestro:

Continuamente eu estava tentando fazer com as pessoas entendessem o valor do samba-*reggae* e continuamente dando crédito a Neguinho, porque eu vi Neguinho fazer mágica com aquela baqueta na mão. Via Neguinho conseguir pegar uma banda

³⁴ Não seria de todo impreciso sustentar que tal evento guarda, com as devidas proporções, traços simbólicos dos ritos de iniciação na vida adulta.

com trinta, quarenta músicos percussionistas e com gestos, com aqueles timbales na mão, fazia arranjo no meio das canções, arranjos espontâneos, arranjos improvisados. Só que ele conseguia reger aqueles surdos... Imagine, você pode ter onze surdos, desenhos de sete, desenhos diferentes de surdos. Você tem as caixas, você tem os repiques. Os repiques também fazendo desenhos diferentes também para construírem aquela massa percussiva, e ele na frente, conseguia parar repique, voltar repique, fazer os repiques fazerem "tatatatata", fazer os meninos fazerem desenhos interessantíssimos. Ele tinha uma... Um grande maestro, realmente, da percussão. (TVE/BAHIA, 2010, segundo bloco, 8:20.)

Luís afirma que a paciência e sua percepção musical, que ele chama de "ouvido" ("tem que ter muito ouvido pra ver as coisas que tá certo e tá errado perante o desenvolvimento das aulas" [entrevista concedida ao autor em setembro de 2015]), são seus pontos fortes como músico. Por outro lado, a ansiedade, manifestada em "tentar conquistar as coisas com muita pressa" (entrevista concedida ao autor em setembro de 2015) seria o que mais o atrapalha.

3.3.3. Ara Ketu e sucesso nacional

Luís esteve no Ilê Aiyê por seis anos. Aos 13, entrou para o bloco afro Muzenza, tendo sido mestre de bateria lá por oito anos. Aos 21, retornou para o Ilê Aiyê, onde atuou como segundo mestre de banda. Nessa época, Luís já trabalhava como músico autônomo, tendo tocado, ao longo de sua carreira, com grupos e artistas como Psirico, Banda de Maçã, Amelinha, Gal Costa, Martinho da Vila, Margareth Menezes, Jimmy Cliff, Cid Guerreiro, Banda Mel e Banda Reflexu's.

Entretanto, seu ápice como músico profissional se deu tocando com a banda Ara Ketu. No início do grupo, conta Luís, os músicos carregavam seus próprios instrumentos e tocavam na frente de estabelecimentos comerciais em troca de algum apoio. Depois, nos anos 90, com o advento do sucesso, foi nesse grupo que ele "ganhou respeito como músico":

Ara Ketu foi uma, uma, uma escola de vida muito importante porque eu conheci vários lugares, conheci pessoas boas e no Ara Ketu eu vi realmente o que é ter uma família fora da família. Foi onde eu fui respeitado... eu acho que o único lugar que eu fui respeitado como músico profissional. Assim, cheguei ao topo, à elite da música baiana, foi através do Ara Ketu. E as portas se abriram muito pra mim, e até hoje se abrem. Só não se abrem mais porque eu estou fora de Salvador. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

No Ara Ketu, Luís conheceu a fama. Desde o CD *Bom demais*, de 1994, o grupo de Periperi vinha chamando a atenção da mídia. O grande sucesso veio em 1998, já com a participação de Luís, quando o grupo ganhou o disco de diamante com o CD *Ara Ketu Ao Vivo* (mais de um milhão de cópias vendidas). O CD trazia hits como "Mal acostumado", "Ara Ketu bom demais", "Avisa a vizinha" e "Tá na cara". Graças ao sucesso do grupo, Luís

ingressou na companhia musical *Oba Oba*, atuando também com capoeira, além da percussão, e com ela excursionou pela Jamaica, Guiana Francesa, Argentina e Espanha. Na França, Luís aceitou um convite para montar uma escola de samba em Marselha; por conta disso, abriu mão de sua vaga no Ara Ketu. Quando, um ano depois, resolveu voltar ao Brasil, já não tinha mais espaço no grupo.

3.3.4. Retorno ao Brasil

Retornando ao Brasil, Luís atuou como percussionista do Grupo *Axé Bahia*, que tocava no Hotel Transamérica (*resort* na Ilha de Comandatuba, pertencente ao município de Una, no sul da Bahia), por quatro anos. Voltou a Salvador em 2007 e assumiu a liderança da banda afro *Os Negões*, com a qual ganhou os prêmios de "melhor mestre revelação" e "melhor banda afro revelação", ambos concedidos pela Bahiatursa (Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia).

Quando veio para o Rio de Janeiro, em 2008, seu irmão Julinho já morava aqui há mais de vinte anos. Logo ao chegar, Luís se tornou mestre da banda afro O., com a qual permaneceu por quatro anos. Em 2013, deixou o posto e fundou o Grupo Afro Cultural NegrArte.

Apesar de ter a música como profissão principal, Luís foi obrigado a atuar em outras áreas. Ele conta que seu emprego atual na construtora Odebrecht é seu primeiro trabalho de carteira assinada, pois sempre atuou como músico. Por causa disso, enfrenta críticas de sua família quanto à sua carreira.

Sabe, eu acho que a única pessoa que influencia muito na minha vida profissional na questão da música acho que sou eu mesmo. Acho que muita gente acha que, que eu já tô na... por exemplo a minha família acha que eu já, já tô numa idade que eu não tô mais pra tocar mas eu não me vejo assim... eu vou, acho que eu vou ficar velhinho tocando. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

Acompanhando as performances do grupo NegrArte, noto que uma dor no ombro acomete constantemente o mestre enquanto ele toca. Quando lhe pergunto se já teve algum problema físico por causa da música, ele revela que tem bursite por causa do repique. Lembro-me ainda de que, no início da pesquisa, Luís havia comentado que seu problema no ombro estava se agravando pelo uso da britadeira.

3.3.5. Criação

O trabalho do mestre se desenvolve, principalmente, por meio do ensino dos instrumentos e da criação das convenções. Sobre seu processo de criação, Luís afirma que a inspiração vem da sua vivência sonora no cotidiano.

A inspiração vem no ônibus, vem na minha sala lá no trabalho, vem na discussão com minha mulher... Tudo é inspiração. Uma batida que ela dá no meu braço já é um movimento que eu insiro no ritmo. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

O processo de criação de umas das convenções de Luís parece ter saído de um dos capítulos de *O ouvido pensante*, de Murray Schafer. Numa noite de sexta-feira, enquanto conversávamos antes de uma apresentação no IPDH, perguntei ao Luís se ele lembrava como tinha criado as convenções que o NegrArte tocava. O mestre disse que muitas ele trouxe da Bahia, mas algumas foram criadas aqui. Dentre as compostas já no Rio de Janeiro estava uma chamada de "30 segundos", ou "Se vira nos trinta", que abre todas as apresentações. Luís conta que, na época, ele ainda era mestre do grupo O., que foi convidado para participar do quadro "Se vira nos trinta" do programa dominical do Faustão, na TV Globo. Em função disso, Luís montou uma compilação de diversas convenções, com a duração de trinta segundos. O mestre relata ainda que a inspiração para criar a sessão final dessa convenção lhe veio quando, certa vez, vinha para a Lapa de moto: "parei num sinal e batiquei no peito da moto 'tchum tchum tchum'. Cheguei aqui e pus logo os músicos para fazerem" (entrevista concedida ao autor em setembro de 2015). Thaiane, que acompanhava o mestre nessas lembranças por também haver atuado com ele em O., percutia na mesa diversas convenções antigas criadas por Luís e que não eram utilizadas mais no NegrArte.

3.3.6. Os "bam-bam-bans" do mundo afro

Para o mestre Luís, a cultura afro enfrenta um momento ruim. A seu ver, existem "falsos representantes do movimento afro que, em vez de cuidar da cultura, fazem dela um comércio". Além disso, diz, "depois que nós lutamos pela igualdade, as coisas pioraram muito" porque a "discriminação de negros contra negros aumentou" (entrevista concedida ao autor em setembro de 2015). Ao contrário da entrevista de Julinho, essa fala de Luís não revela necessariamente um processo de violência simbólica em curso. Deve-se contextualizar historicamente essa afirmação.

Segundo Luís, a hierarquia no movimento está baseada no poder financeiro:

Hoje é a lei de quem tem mais. Hoje não é mais a questão de respeito à cultura, hoje é o respeito a quem tem dinheiro. Quem tem dinheiro é o bam-bam-bam do movimento afro. Quem não tem, mesmo que tenha conhecimento vasto, mesmo que seja o cara mais sábio da história da cultura afro, mas se ele não tem dinheiro, ele não é nada. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

O que o mestre quer dizer é que, com a criação e sucesso dos blocos afro, o poder público passou a dar atenção à cultura afro, até então esquecida. A seu ver, na Bahia o público se sensibiliza com as mensagens de protesto presentes nas canções; já no Rio de Janeiro, isso não acontece.

Quando Luís diz que "depois da luta pela igualdade as coisas pioraram muito", está se referindo ao processo de elitização dos blocos afro decorrente do encontro da música dos blocos com a indústria fonográfica, no final da década de 1980. Tal encontro gerou receitas muito lucrativas para os empresários e sucesso nacional para os músicos, haja vista a quantidade enorme de artistas e bandas produzidas com o título de *axé music* naquele período; o próprio Luís conheceu de perto parte desse sucesso, quando atuava no Ara Ketu.

No entanto, o preço de tamanho êxito foi, como já dito, a adaptação do discurso dos blocos, ou melhor, uma mudança nas canções que conferiam identidade aos coletivos. Se, nos anos 1970 e 1980, suas principais canções tratavam da identidade afrobrasileira e da história das etnias escravizadas, a partir dos anos 1990 as principais letras veiculadas pela mídia falariam sobre a alegria do carnaval e sobre amor. Essa mudança corresponde ao surgimento do "negão burguês", que Julinho tanto se dedica a denunciar.

Pode-se, portanto, apontar a associação com a mídia e a indústria cultural como o principal mecanismo responsável pelo "apaziguamento" do discurso político que fervia nas canções dos blocos; assim distanciados da motivação inicial de dar voz à historicamente silenciada população afrodescendente, os blocos foram conformados às demandas do mercado.³⁵ A partir dos relatos de Julinho e Luís, podemos apontar um processo de elitização dos blocos afro ao longo dos anos 1990, e mesmo de certo aparelhamento das instâncias deliberativas desses grupos.

Contando com patrocínio tanto público quanto privado, o sucesso da *axé music* transformou o carnaval de Salvador em um dos mais lucrativos do país, tendo os blocos como um dos principais agentes. Essa associação está marcada na fala de Luís: "quem tem dinheiro é o bam-bam-bam do movimento afro".

³⁵ Foge ao escopo desta pesquisa analisar o processo de consolidação do sucesso da *axé music*, uma vez que os dados de que dispomos são insuficientes para um trabalho de tal dimensão. Essa análise deveria contemplar a atuação da mídia não apenas como reflexo da demanda popular, mas, principalmente, como peça fundamental na criação dessa mesma demanda.

Risério, no entanto, oferece outra leitura da capitalização da música dos blocos:

É fato que, de lá para cá, o carnaval negromestiço foi devidamente disciplinado e assimilado pelos poderes públicos e principalmente pela indústria turística e cultural. Hoje, o carnaval baiano é impensável, do ponto de vista empresarial, sem os seus vistosos marcos negros. Ou essa indústria teria um tremendo prejuízo. Mas esta assimilação não é sinal de uma derrota. Os blocos afro, antes combatidos e acusados de racistas, conseguiram se impor, transformando, com o apoio de intelectuais e artistas, o ambiente sociocultural. E isto a um ponto interessante. Embora não sejam os donos da indústria cultural baiana, dos meios de produção e veiculação dessa indústria, os negromestiços ocupam quase todo o espaço e quase todo o tempo dos *mass media*. Suas manifestações e seus produtos estéticos reinam de forma praticamente absoluta. De modo que, usando livremente os conhecidos conceitos de Gramsci, podemos afirmar tranquilamente que, na Bahia de hoje, a cultura negromestiça não é dominante, mas é, certamente, hegemônica. (RISÉRIO, 1995, p. 106)

O autor vê pontos muito positivos na assimilação da música dos blocos pela indústria fonográfica e sua conseqüente visibilidade midiática, tais como a consolidação dos blocos no cenário da música baiana, o apoio de intelectuais e artistas consagrados e, decerto, o protagonismo da população afrodescendente na mídia.

No entanto, em uma entrevista, Bourdieu fala sobre as instâncias onde verdadeiramente se dão os jogos de poder e como elas não são tão facilmente afetadas:

A meu ver, existem mercados superiores, lugares em que o código dominante continua absolutamente eficiente; e é nesses lugares que se jogam as partidas principais. (...) Superestima-se a capacidade de essas coisas novas modificarem a estrutura da distribuição do capital simbólico. Exagerar a extensão da mudança é, em certo sentido, uma forma de populismo. As pessoas são iludidas quando se diz a elas: "Olhe, o *rap* é sensacional". A pergunta é: será que essa música realmente altera a estrutura da cultura? Acho ótimo dizer que o *rap* é sensacional e, em certo sentido, isso é melhor do que ser etnocêntrico e sugerir que essa música não tem valor; mas, na verdade, uma maneira de ser etnocêntrico é esquecer o que continua a ser a forma dominante, e esquecer que ainda não se podem extrair lucros simbólicos do *rap* nos grandes jogos sociais. É claro que acho que devemos prestar atenção a essas coisas, mas há um perigo político e científico em superestimar sua eficácia social. Dependendo do lugar de onde eu fale, posso estar de um lado ou do outro. (BOURDIEU, 1996, p. 274)

Ou seja, se por um lado o encontro entre a música dos blocos e a indústria fonográfica deu visibilidade ao movimento afro, por outro foi o mote para a adaptação e modificação do seu discurso. A hegemonia da estética afro no carnaval de Salvador, para Risério, é uma conquista do movimento e sinal de empoderamento dessa população. Bourdieu, no entanto, tende a desconfiar que essas manifestações culturais sejam aceitas na medida em que não alteram a estrutura da economia dos bens culturais. Prova disso é o surgimento do "negão burguês" (nas palavras de Julinho), que é considerado o "bam-bam-bam do movimento afro" por "ter dinheiro" (no entendimento de Luís). Bourdieu diria que esse agente, sofrendo

violência simbólica, por acreditar ser possuidor de capital simbólico dentro deste campo de disputa, irá adaptar-se à doxa inconscientemente, assumindo o *habitus* adequado à sua nova posição.

3.4. Veronica

14 de fevereiro, sábado de Carnaval, meio-dia. Em direção à Caxias, o trânsito era intenso. Muitos dormiam, apesar do calor sufocante e do ar condicionado insuficiente do veículo. Peço a Veronica, uma das únicas acordadas como eu, que conte um pouco sobre sua trajetória com a banda.

Quando assisti ao NegrArte tocar pela primeira vez, Veronica foi quem mais me chamou atenção. Sua entrega ao instrumento e à música do grupo refletem seu amor à cultura afro. Quem a vê tocar, não imagina que ela não seja brasileira, mas argentina.

Quando ainda morava em Buenos Aires, Veronica vivia culturalmente afastada dos seus conterrâneos. "Sentia que aquele não era meu lugar", ela diz. Por muito tempo, trabalhou com dança e percussão afro na capital portenha. Até hoje, quando as pessoas a veem falar espanhol fluentemente, não acreditam quando ela diz que é da Argentina – "por causa da cor da minha pele, da maneira como me visto".

Veronica se diz tão apaixonada pela cultura afrobrasileira que, quando volta à Argentina para rever os amigos, não consegue ficar mais do que uma semana: "sinto falta de gente negra". Quando a van entra em Caxias, ela se emociona ao lembrar do início difícil no Rio de Janeiro. Assim começou um diálogo que, entre pausas e recomeços, durou mais de uma semana.

No dia 20, sexta-feira, por volta das 23h, gravei uma entrevista com ela. Sentamo-nos ao lado de uma barraca de bebidas, na calçada que divide a Avenida Mem de Sá, bem em frente aos arcos da Lapa. Aguardávamos a hora para tocarmos com o NegrArte. Pedi para ela contar como foi sua chegada ao Brasil.

Bom, na realidade a minha chegada aqui no Brasil tem tudo e absolutamente tudo a ver com... com... com o movimento afro porque... eu descobri essa cultura na Argentina, onde eu nasci, e... eu descobri essa cultura eu tinha 18, 19 anos, tinha acabado de terminar o 2º grau. Aí eu descobri por acaso e... comecei a me apaixonar, e era uma coisa que tudo que fazia a respeito disso saía naturalmente, seja música, seja dança, seja... saía tudo naturalmente. Aí eu fui conhecendo os lugares, comecei a conhecer as pessoas do movimento... é... da cultura brasileira e da cultura negra lá na Argentina. (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

Logo de início, chama atenção o uso que ela faz da palavra "naturalmente". Na sua fala, tal "naturalidade" se apresentaria relacionada a uma essência específica que, no seu caso, é muito diferente daquela dos que a cercam. O termo se associaria a outro, de significado paralelo, mas não igual: "normalidade". Para Veronica, a "normalidade" dos argentinos não correspondia às suas características "naturais". O padrão "normal" de seus compatriotas não comporta sua "natureza" diferente.

Essa relação dicotômica entre o que ela vê como "natural" e o que é socialmente tido como "normal" implica em peculiaridades do seu projeto de vida. Esses projetos são mecanismos de individualização nas sociedades complexas. Evidentemente, cada indivíduo cria para si um projeto equilibrando tanto suas características "naturais" quanto a "normalidade" social. Ainda que tais projetos sejam múltiplos, sempre poderemos identificar padrões socialmente considerados "aceitáveis". Nas sociedades complexas, os indivíduos cujos projetos individuais destoam do "normal" normalmente sofrem mecanismos de exclusão que servem, em última análise, para reforçar as identidades coletivas. As ciências humanas vêm analisando esses sujeitos por meio de categorias como "*outsiders*" (Howard Becker e Norman Elias) ou "desviantes" (Gilberto Velho).

Becker (2008) encara esses desvios como forças geradoras de agrupamento, capazes de consolidar identidades e formar grupos sociais com conceitos e regras próprios. Assim, a busca de Veronica por um projeto que se adeque à sua "natureza" vai encaminhá-la, a princípio ainda na própria Argentina, para espaços que valorizassem a cultura brasileira.

PEDRO: Mas lá tem?

VERONICA: Tem, tem...

PEDRO: Caramba.

VERONICA: Assim... não é uma coisa que...

PEDRO: Uhum...

VERONICA: Você tem que procurar...

PEDRO: Sim.

VERONICA: Se você vai fazer um curso, alguém vem de fora, e vinham, sei lá, professores da Bahia, da FUNCEB, eu ia lá fazer aula, também era caro, mas... tudo pra mim era prazer e um investimento pra mim porque eu, eu amo, então pra mim era... era tocar o céu com as mãos. Aí, final de semana só ia pro pagode, eu só ia pra... pra... pra boate. Aí... é... (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

A informalidade, a leveza e a acessibilidade das relações interpessoais eram ideias que Veronica trazia sobre o povo brasileiro. Na formal Argentina, essas características eram, segundo ela, mal vistas. Sua aproximação da cultura afrobrasileira se deu de maneira gradual e integral.

PEDRO: Carnaval... tem Carnaval na Argentina?

VERONICA: Na Argentina tem, só que... não, não tem como aqui. É diferente. Lá o Carnaval é um ritmo que se cham... é percussão...

PEDRO: Aham.

VERONICA: É percussivo, mas nunca me chamou atenção. É um ritmo que se chama de Murga.

PEDRO: Aham...

VERONICA: E é um... é um toque... eu acho que eu não gosto porque é muito chato, é monótono... é... tuchidudu (cantarola o ritmo)... e não sai disso. Nunca me chamou atenção...

PEDRO: Entendi.

VERONICA: É, e... muito diferente... sei lá, nunca me chamou atenção. (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

A produção dessa "normalidade" associou-se também a símbolos de comportamento. Ao descobrir sua "natureza", Veronica buscou elementos simbólicos que a identificassem publicamente como *outsider*.

VERONICA: Aí eu comecei a conhecer as pessoas, comecei a conhecer os lugares, só ia pra boate brasileira final de semana, só ia pro pagode, já não sabia o que era uma boate com música argentina... aí eu já comecei a fazer capoeira, maculelê, o que vinha pela frente... dança de orixás... eu fazia. Aí eu comecei a me vestir diferente, porque lá na Argentina todo mundo se veste muito sério, muito... é... é preto, cinza, marrom, todas as cores escuras...

PEDRO: Cores neutras né...

VERONICA: Aí eu comecei... quando eu conheci a... a onda, assim, brasileira, eu comecei a desenhar roupa também de capoeira. Então eu só andava com modelos exclusivos...

PEDRO: Hahaha... (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

No entanto, ao mesmo tempo em que Veronica vai descobrindo sua "natureza" desviante, e a partir dessa descoberta montando um projeto de vida igualmente desviante, vai também descobrindo que terá que lidar com as consequências sociais desse projeto. Nesse momento, o grupo de indivíduos desviantes, formado pela aproximação de indivíduos com gostos e projetos de vida similares, passa a ter um papel de proteção e consolo para os sofrimentos experimentados pelos *outsiders*.

VERONICA: Com cores assim, verde, amarelo, azul, vermelho, que não sei que... aí, é... as pessoas, assim, me olhavam, e eu sempre fui uma pessoa muito alegre, tipo de sair, colocar meu fone sair pela rua cantando, escutando minha música, esperar um ônibus... cantando... que aqui é uma coisa normal, isso se eu falo pra você não é nada de mais, pra você, porque você é brasileiro. Mas lá... tipo... tcs... é meio chocante o que eu vou te falar, mas assim... uma pessoa que tá cantando e com roupas alegres... as pessoas te olham torto, assim, dizendo "e essa maluca?" — tipo, "Porque ela tá cantando? Porque ela tá vestida assim?" Assim, tipo, é... eu me sentia realmente um bicho raro lá. Sempre me senti. Quando eu comecei a conhecer a cultura, brasileiros ou filhos de brasileiros, e toda... todo esse ambiente eu me senti um... antes eu me sentia um peixe fora d'água. Eu tinha conhecido, meio que... um oceano... não sei se um oceano, mas uma piscina olímpica...

PEDRO: Haha.

VERONICA: Eu já tava mais à vontade. (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

O caso de Veronica é ainda mais representativo dos projetos desviantes nas sociedades complexas porque ela não tem qualquer ligação familiar com o Brasil. Essa peculiaridade permite que ela identifique em sua história certo grau de vanguardismo.

PEDRO: Seu pai é brasileiro?

VERONICA: Não, não...

PEDRO: Não tem um...

VERONICA: Não.

PEDRO: Não tem ninguém na família...

VERONICA: Eu não tenho nada, nada, nada, nada...

PEDRO: Caramba...

VERONICA: Até porque... Meu pai, tipo, ele é português, nasceu em Portugal e foi pra Argentina muito pequeno. E meu pai não sabe falar português assim, tipo... meu pai perdeu, ele fala espanhol, ele fala tudo misturado...

PEDRO: Uhum.

VERONICA: E... meu pai já tem 76 anos, e sempre foi uma pessoa muito conservadora, que quando comecei a fazer capoeira – engraçado... – quando eu comecei a fazer capoeira, como era tudo de branco, né...

PEDRO: Sim.

VERONICA: Era de branco, com, com... eu tinha um berimbau, que não sei o que... meu pai um dia sentou comigo e disse "filha, vamos conversar", não sei o quê. Que meu pai pensava que eu tava numa seita...

PEDRO: Ahn...

VERONICA: Que eu tava de branco. E ele pensava que o berimbau era uma pipa que eu fumava, não sei o que, sei lá, enfim. Essas coisas que tipo, porque realmente a cultura brasileira não chega, na época que eu comecei a fazer eu fui uma meio que das pioneiras daquilo. Hoje em dia tá um pouco mais visto é... a cap. .. hoje já sabe o que é capoeira, porque depois ficou moda fazer nas boates show de capoeira.

PEDRO: Aham...

VERONICA: De acrobacia nas boates, enfim, show de axé. Mas no início eu meio que fui... entrei no início dessa... quando começou...

PEDRO: Essa onda... (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

Tudo isso ganhou sentido quando ela saiu da Argentina. No entanto, sua relação com o pai era ainda uma ligação com esse mundo deixado para trás, com aquela "normalidade" tão "antinatural".

VERONICA: Aí... questão que comecei a ficar próxima dessa cultura, próxima, próxima, próxima, até que eu decidi ir embora pra Bahia, que foi minha primeira viagem aqui pro Brasil. Disse, "vou morar na Bahia", que era meu sonho. Aí fui conhecer, só que meu pai... eu acho que eu não soube preparar meu pai psicologicamente pra isso, que eu sou filha única, já não tenho minha mãe há vários anos... e meu pai ficou doente, ficou, é... sentindo muita falta, começou a... a se sentir mal, a ficar doente e aí eu tive que voltar. E o mercado de trabalho lá não era muito bom, então voltei. Quando... voltei, mas eu... depois de voltar da Bahia fiquei, quase um ano... não era depressão mas assim, era todo dia pensar que eu queria estar aqui no Brasil.

PEDRO: Você chegou a morar na Bahia...

VERONICA: Sim. Alguns meses. Só por causa do meu pai que voltei.

PEDRO: Aham. Mas você veio, tipo, como, com amigos, com alguma...?

VERONICA: Não, na cara e na coragem.

PEDRO: É mesmo?

VERONICA: De novo. É. Aí quando decidi dessa vez disse "eu vou vender minhas coisas, eu vendo tudo e eu vou pra lá. Vou correr atrás do meu sonho". Só que eu preparei meu pai...

PEDRO: Melhor, né?

VERONICA: Melhor, psicologicamente. Então, falei: "Pai", eu disse, "só peço que o senhor tenha paciência e espere que eu faça meu pé de meia, pra eu poder ter um lugar pra receber o senhor, pra o senhor vir morar comigo... eu vou mandar trazer o senhor, só que não pode ser, não vai ser de um dia pro outro. O senhor vai ter que esperar eu conseguir as coisas lá". Aí, é... meu pai me entendeu e esperou... aí eu vim pra cá, mas eu vim pra cá na cara e na coragem, não conhecia ninguém.

PEDRO: Meu Deus... (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

Sua condição de imigrante a fez experimentar realidades difíceis. Se na Argentina sua experiência com a cultura afrobrasileira era um tanto superficial, no Brasil ela mergulhou nessa cultura de forma intensa. E foi aí que demonstrou sua ligação afetiva com os símbolos da cultura afrobrasileira, uma vez que se submeteu a muitas dificuldades para viver seu projeto.

VERONICA: Sem trabalho, sem nada. Não conhecia Rio de Janeiro também, não conhecia. Mas eu...

PEDRO: Você tinha pelo menos um lugar onde morar, não?

VERONICA: Não, não, não! Não... é...

PEDRO: Chegou na...

VERONICA: No início, quando eu cheguei, foi através da... olha, a ex-patroa da... da mulher do meu pai que me recebeu no início. Aí estive em Copacabana... a gente não tinha muito dinheiro, mas eu queria ir embora... aí, depois, eu me mudei... eu vim, e me mudei aqui pra Lapa. Meu... o primeiro lugar que eu morei foi aqui na Lapa, na escadaria. Morava com uma senhora. E... e meu primeiro contato, quando eu comecei a vir na Lapa, era do lado, er... de baixo do "Tá na Rua", na parte de baixo, que hoje em dia não tem nada. Ali tinha uma boate latina, que... onde trabalhava a Márcia. A Márcia, que era uruguaia, que fica ali no banheiro.

PEDRO: Aham.

VERONICA: Ela trabalhava lá. E eu, eu... comecei a frequentar ali na boate. Mais como frequentadora, e conhecia, conversava com alguém em espanhol.

PEDRO: Aham.

VERONICA: Aí, meu primeiro trabalho foi em Caxias, aonde a gente foi fazer o trabalho na ONG...

PEDRO: No Ojuobá³⁶...

VERONICA: Então eu saía daqui da Lapa e ia and... porque naquela época eu ganhava 500 reais...

PEDRO: Nossa...

VERONICA: E não me pagavam... não paga, não pagava, er... passagem nem nada. Então saía andando daqui da Lapa, ia até a Central, pegava o trem, descia na estação e eu ia andando da estação até o Ojuobá, que é mais distante do que daqui até a Central.

PEDRO: Aham.

VERONICA: Todo dia eu fazia isso, eu trabalhava de segunda a quinta. Como o dinheiro começou a não a... eu tava sobrevivendo, não tava alcançando o dinheiro. Então eu disse, er... a Márcia, quando ficou sabendo que eu sabia vários idiomas,

³⁶ A atuação do Ojuobá é descrita no Capítulo 4.

porque o meu foco era fazer a minha papelada e depois começar a trabalhar com meus idiomas aqui.

PEDRO: Aham.

VERONICA: A Márcia comentou com o patrão dela... o dono, o Cigano, o dono da boate... aí eu comecei a trabalhar quinta, sexta, sábado e domingo à noite, na boate. Então trabalhava de segunda a segunda naquela época, que eu tinha que tirar minha papelada pra poder tirar minha carteira de trabalho, pra poder trabalhar de carteira assinada. Enfim, no início foi assim, o perrengue foi grande.

PEDRO: Uau. (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

Veronica, então, conheceu Luís, no grupo O. A princípio, ela participava da oficina de dança; porém, em pouco tempo seria levada para as alas de cantores e de percussionistas. Essa multifuncionalidade fez Luís pedir-lhe que optasse por apenas uma atividade. Tendo seguido o mestre quando este deixou O., Veronica contribuiu decisivamente para a formação do NegrArte.

A banda funcionava como o espaço de realização para Veronica, o lugar onde ela se sentia confortável e "falava a mesma língua" — literalmente, já que fala muito bem o português. Por isso, ela não teve dúvidas na hora de aceitar o convite do mestre para montar um novo grupo.

VERONICA: (...) portanto, assim que a banda sempre foi minha segunda casa. E depois... por essas questões, que foram meramente pessoais, eu me afastei. Aí depois eu fiquei sabendo – encontrei com a Ingrid, a Ingrid me falou que o mestre tinha saído e que ele... er... ia formar uma banda nova só dele, e que ele... bom... e disse, "poxa, quer você", disse, "tudo bem". Estávamos perto até do, do... ia começar um Carnaval, assim, a alguns meses antes. Disse, "Não, eu, agora... dia de ensaio?" – "segunda, quarta e sexta". "Beleza", disse, "por enquanto quarta não vou poder. Eu posso ir segunda e sexta, se ele topa, eu vou, porque quarta-feira tem Salgueiro, enfim". Aí ele falou: "não, vem, que não sei o que." Bom, aí eu comecei aqui o... comecei a NegrArte, e... e... na realidade continuei o que a gente sempre tinha feito, porque, mais... er... praticamente metade da nossa banda que pertencia a... ao local anterior, estava, todo mundo, quase todo mundo tinha fechado com o mestre.

PEDRO: Entendi.

VERONICA: Então, foi uma continuação do trabalho. Com novas perspectivas, querendo mudar coisas que não, assim, do lance do maltrato, e essas coisas, e er...

PEDRO: Que não agradavam as pessoas antigamente.

VERONICA: Exatamente. Então, e assim a gente, na realidade, eu tô... então é como se fosse, assim, uma evolução do que a gente vinha fazendo. E... e bom, comecei, comecei... coloquei... er... toda a minha vontade e, e... o que eu podia dar pro grupo nas costas e a gente saiu andando e a gente tá aqui, aos trancos e barrancos, mas segurando a peteca. Mas... meio que resumindo foi assim. (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

Veronica revela sua ligação emocional com os integrantes do NegrArte que, como ela, haviam deixado O. Sua frustração com o antigo espaço estava ligada ao fato de lá ter sido discriminada por "não ser brasileira". Esse tipo de discriminação talvez fosse pior do que a sofrida na Argentina: se lá ela sofria com a "normalidade" que não condizia com a sua

"natureza", como se sentiria sendo rejeitada aqui, onde sua "natureza" enfim se encontrava "normalizada"? Isso se refletiu também no valor que ela dava ao trabalho de Luís e do NegrArte, aos quais chamava de seu "porto seguro". O NegrArte cumpria o papel de comunidade, era a família onde Veronica, por se encontrar identificada, se sentia amada:

Mas foi, e assim... e muitas vezes eu tive uma coisa... muitas vezes, não foram poucas. Muitas vezes eu, que venho de outro país, que no início eu não tinha ninguém, e... assim, muitas vezes, muitas vezes não foram poucas. Assim, meu porto seguro, er... sempre foi a banda, minha segunda casa, minha segunda família, que sempre... falei isso, foi a banda. Porque meus aniversários eram com a banda, o... se eu tava passando por alguma coisa quem sabia era o pessoal da banda, e quem sempre estava do meu lado era o pessoal da banda, então, er... representa muita coisa, muita coisa pra mim. Não é... er... às vezes, assim, eu sou muito coração e levo as coisas muito, sei lá, a sério, er... a respeito de coisas não se..., e às vezes, er... sei lá, er... alguém pode pensar que: "ah... que não sei o que... poxa, mas é uma coisa tão boba". Pra mim não é, não... não é bobo, assim, não é. Pra mim é coisa muito, muito séria. (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

Sua gratidão em relação a Luís devia-se ao fato de ele a ter valorizado em situações de discriminação, quando ainda estavam em O.

VERONICA: Porque, assim eu... o Luís, er... a gente... tcs, engraçado quando a gente tava no outro lugar a gente quase ... não, não, não era, não era muito próximo. Mas, é... ele sempre me defendeu frente a muita coisa, às vezes injustiças, pelo fato de, de eu ser discriminada ... é... não ver meu trabalho, entendeu? É, não... As pessoas às vezes não se importavam se eu tava fazendo... tava legal ou não, mas se importavam mais com o fato de... de me discriminar pelo fato de eu ser de outro país.

PEDRO: Você sentia isso das pessoas?

VERONICA: Não, mas... não, nas pessoas não, especificamente com a cabeça do grupo. Mas, assim, mas era... er... foi uma... um, um... a, a ... muitas vezes os ataques eram diretos e eu fiquei sabendo depois, a gente nem sequer era amigo e apesar disso... er... ele sempre me defendeu. Me defendeu de, de... dessas coisas e, e... e depois com o tempo ele foi me contando que muitas vezes ele brigou e bateu a cabeça porque ele sempre defendeu meu trabalho, ele gostava. Ele se empolgava quando eu cantava, e... ele queria meu repertório, queria que eu... que eu cantasse. É... ele queria que eu cantasse... e ele queria... e... e sempre me defendeu. Então, é... Mas eu vim saber isso depois, quando a gente começou esse novo trabalho, quando a gente ficou muito próximo. (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

Durante a entrevista, Veronica se emociona ao reafirmar sua dedicação e fidelidade ao mestre e ao grupo.

VERONICA: Porque eu não estou aqui por causa de dinheiro, eu não estou aqui por causa de... eu... se ainda estou do lado dele, é porque admiro ele pra caralho. Não tem outra palavra! Hehe... Eu admiro ele muito, e eu sei da luta dele, e eu vou comprar sempre o barulho dele aonde for, entendeu? E... só isso. Estamos aqui, juntos.

PEDRO: Ah!

VERONICA: Ai... você vai me fazer chorar!

PEDRO: Haha!

VERONICA: É isso... (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

A história de Veronica reflete a busca que ela empreende para conciliar sua identidade cultural com as possibilidades objetivas da sociedade na qual se insere. Isso a fez construir um projeto de vida de certa forma "desviante", que em determinado momento produziu uma alienação e a fez vir para o Brasil, onde seus valores culturais ganharam sentido. No Brasil, ela encontrou uma realidade desafiadora, que veio testar sua fidelidade ao projeto que havia traçado para si. Determinada, Veronica defende os espaços e os grupos em que se sente emocionalmente aceita e inclusa. A compra de instrumentos para o NegrArte é a marca dessa determinação pessoal, uma luta para preservar a casa que ela escolheu para si. Na história de Veronica, vemos um exemplo da fluidez das fronteiras culturais nas sociedades contemporâneas.

Gilberto Velho (2013) afirma que a divisão social do trabalho e a heterogeneidade cultural, características das sociedades contemporâneas, se relacionam às categorias sociais proletariado e burguesia. No entanto, uma vez que os limites geográficos e étnicos não são capazes de explicar a formação de grupos nessa contemporaneidade, o autor relaciona a afirmação das identidades com o contexto das fronteiras simbólicas.

O problema, mais uma vez, é verificar o peso relativo dessa experiência em confronto com outras como a identidade étnica, a origem regional, a crença religiosa e a ideologia política. Uma questão interessante em antropologia é, justamente, a procura de localizar experiências suficientemente significativas para criar *fronteiras simbólicas*. (VELHO, 2013, p. 88. Grifo do autor).

As fronteiras simbólicas, segundo o mesmo autor, são produções dos próprios nativos. Desta forma, não é tão simples definir quem ou o que seja uma "outra cultura".

Quando e como podemos fixar os limites entre as diferentes experiências e tradições de grupos determinados? Mais uma vez, essa separação pode ser feita com maior facilidade se em termos físicos e geográficos pudermos, às vezes visualmente, distinguir um grupo de outro. Nem sempre isso é possível e a distância física, espacial, pode ser enganadora, especialmente no mundo contemporâneo. Outros aspectos, dimensões, traços, podem ser as fronteiras mais significativas – a religião, a identidade étnica, a ideologia política etc. Fundamental para o antropólogo é perceber quais são as distinções importantes para o nativo que podem ser surpreendentemente diferentes das de sua cultura de origem. (VELHO, 2013, p. 90).

A identificação de Veronica com a cultura afrobrasileira se deu no contexto das sociedades complexas globalizadas e multiculturais. O acesso a elementos da cultura brasileira ainda na Argentina, exemplo dessa troca cultural tão característica da

contemporaneidade, foi determinante na sua trajetória. A história de Veronica junto ao NegrArte pode ser o ponto de partida para que se questione tanto a ideia de uma "normalidade" social quanto de uma "natureza" individual.

3.5. A história do NegrArte

A banda NegrArte foi fundada em 2013, mas as condições que possibilitaram sua criação se delinearão ao longo de anos. Para compor a história do NegrArte, utilizei muitos relatos. Conversas informais com os músicos, entrevistas e mesmo registros antigos da banda (vídeos, fotos). Contudo, o fio condutor da história do grupo foi dado por Juliana, numa entrevista realizada em novembro de 2014. A essas informações, fui adicionando elementos das entrevistas com os outros músicos.

Luís era mestre de bateria no grupo afro O., onde se sentia desconfortável por uma série de desavenças com a organização. Em 23 de abril de 2011, dia de São Jorge, depois de uma apresentação em Madureira, Luís deixou o grupo, e somente após dois anos decidiu iniciar um novo trabalho. Ao ser perguntado como e porque o NegrArte foi criado, Luís respondeu:

O NegrArte foi fundado porque eu fazia parte de um outro grupo que eu não... não me adequei, não queria mais... er... compartilhar com aquilo e eu senti a necessidade de continuar tocando, que eu não consigo ficar sem tocar, então veio a ideia de criar, eu e meus parceiros, meus colegas. E aí veio a ideia de criar o NegrArte. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

Sobre o primeiro apoio recebido na nova empreitada, disse ele:

Eu tenho em primeiro lugar, a mentora, a que me apo... a mentora não, que o mentor foi eu, mas pessoa que mais me apoiou, no primeiro momento na criação do grupo, que abraçou a ideia chama-se Juliana. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

Segundo Juliana, às sete horas da manhã do dia 23 de abril de 2013, exatamente dois anos depois de Luís sair de O. (ela deixou isso bem marcado na sua fala), o mestre bateu à porta de sua casa dizendo que precisavam criar uma banda, pois "não aguentava mais ficar sem tocar" (Luís se refere à situação usando a expressão "abstinência musical"). Juliana concordou com a criação de uma nova banda, e os dois se puseram a procurar nomes para o novo grupo. Nesse momento, os únicos integrantes eram Juliana, Bruno (seu marido) e Luís.

Depois de muitas alternativas ("Tambores Afro", "Negra Cor", entre outros), optou-se pelo nome "Negra Arte". Foi Juliana quem sugeriu a simplificação para "NegrArte", que seria, segundo ela, melhor para escrever e pronunciar.

Nessa época, Luís trabalhava para um restaurante localizado perto do Sambódromo, entregando quentinhas com seu próprio carro, que Juliana descreve como "um golzinho azul, velhinho, mas bonitinho". Uma semana depois da decisão de criar a banda, o grupo se reuniu pela primeira vez no restaurante onde Luís trabalhava. Nesse dia, uma nova integrante se juntou ao grupo: Laíse. O grupo conversou sobre possíveis regras da banda, a estrutura mínima necessária à sua criação e quem seria chamado para compor o grupo (segundo Juliana, quando Luís deixou O. vários integrantes disseram que seguiriam o mestre "onde ele estivesse"). Discutiui-se também como angariar recursos para a compra dos instrumentos.

Dias depois, Luís voltou à casa de Juliana para contar que um conhecido havia lhe oferecido um espaço na Lapa para abrigar a nova banda — o IPDH. O espaço precisava ser movimentado porque o edifício havia sofrido um incêndio e não era utilizado desde então. Juliana relutou, mas acabou concordando porque, segundo ela, a banda realmente precisava de um lugar para ensaiar e não dispunha de meios para pagar um aluguel alto.

O prédio vinha servindo de sede do IPDH (Instituto Palmares de Direitos Humanos) com nome Casa Brasil-Nigéria³⁷ até que um incêndio, em 10 de julho de 2010, danificou aproximadamente 60% do imóvel e destruiu o acervo bibliográfico do instituto. O telhado e o terceiro andar foram completamente destruídos; até hoje, são lonas que protegem o interior do imóvel da chuva.

Juliana lembra que houve outras três reuniões antes de o NegrArte começar a tocar, já no IPDH. Na última delas, Veronica foi incorporada ao grupo. Já haviam se passado dois meses desde que a banda fora formada, teoricamente. A partir daí, foram realizadas algumas melhorias no espaço, que estava muito abandonado.

Quando o NegrArte passou a colaborar com a manutenção do imóvel, o prédio se encontrava em estado de semi-abandono. Os músicos se cotizaram para pagar as contas de luz

³⁷ "Fiel às tradições Palmarinas, o IPDH é um espaço aberto à comunidade em sintonia com sua missão. Através do convênio de intercâmbio cultural realizado com o Governo da Nigéria, a casa de número 39 foi totalmente reformada visando abrigar projetos de educação e cultura. Realizada por arquitetos contratados pela Embaixada da Nigéria em Brasília, a obra teve um custo total de U\$ 130.000,00. Em 2006, um convênio firmado com a Petrobrás possibilitou a reforma no telhado e fachada, que incluiu a casa ao lado, administrada pela Federação de Blocos Afro do Rio de Janeiro (FEBARJ). No segundo semestre de 2010, o IPDH está desenvolvendo um ciclo de atividades para captar recursos para a reconstrução e aprimoramento do espaço, que sofreu um incêndio em julho de 2010 e tem servido com um berço de ideias eficazes de promoção da Justiça Social e Desenvolvimento Sustentável, replicadas internacionalmente". Disponível em: <<http://ipdh.blogspot.com.br/2010/07/casa-brasil-nigeria.html>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

em atraso a fim de restabelecer o fornecimento de eletricidade; porém, até outubro de 2015, quando chegou ao fim meu acompanhamento do grupo, ainda não havia água no IPDH.

Juliana contou como foi o início das atividades musicais da banda:

Como nós ainda não tínhamos verba e não tínhamos nenhum tipo de ajuda, como não temos até hoje, a gente começou tocando... com a ideia de tocar com instrumentos emprestados (...) Que também só durou um ou dois ensaios isso. (Entrevista concedida ao autor em novembro de 2014.)

Veronica havia ido à Argentina quando soube da proposta de parceria entre Luís e outro usuário do IPDH, que possuía instrumentos de blocos afro:

VERONICA: (...) meio que tudo iniciou quando eu estava na... quando eu voltei na Argentina, que eu tive que voltar por duas semanas pra resolver umas coisas lá. E ele tava aqui... a gente tinha conseguido espaço. Aí ia fazer parceria com uma outra banda. Aí disse "não, vamos ceder o espaço pra eles, pra que eles... eles vão emprestar os instrumentos", e eu senti que isso não ia dar certo.

PEDRO: Uhum.

VERONICA: Aí eu peguei o tel... o Nextel. Aí eu liguei pro Nextel dele, passei um rádio pra ele. Eu falei: "você não precisa fazer parceria com ninguém". Eu disse: "espera eu chegar que a gente dá um jeito. Eu compro os instrumentos. Relaxa. A gente dá um jeito, depois a gente vê, depois a gente se vira, depois..." E... e eu tomei essa decisão estando lá na Argentina porque... conheço que ele é... o coração dele é enorme, então... Assim, eu alguma coisa, minha intuição me falou que alguma coisa não ia dar certo. E que depois com um tempo acabou confirmando o que eu falei. Mas ele já tinha falado, então ele já tinha dado a palavra, então, enfim... Mas eu cheguei e saímos, disse: "Vamos, vamos comprar os instrumentos agora. A gente dá um jeito". "Mas", e ele todo desesperado, "como é que eu vou fazer? Como é que... como é que eu vou te...". Disse "eu não", disse: "Eu não tô preocupada com isso, eu quero... eu estou preocupada em a gente começar o nosso trabalho e não ter que depender de ninguém. Então vamos meter as caras e depois a gente vê". (Entrevista concedida ao autor em fevereiro de 2015.)

Segundo Luís, Veronica "foi quem fez tudo acontecer", se referindo à compra dos instrumentos. Juliana recordou a estreia da banda:

Logo depois a Veronica emprestou a verba pra que a gente pudesse comprar os instrumentos e compramos, graças a Deus, tudo que a gente tem de... da parte de instrumental hoje. E com isso a gente já começou a fazer uns ensaios mais... mais pegados mesmo, mais puxados, mais frequentes. E logo depois a gente teve nosso primeiro baile, que foi, tipo, o dia da apresentação da banda pro grande público, que foi um dia muito complicado porque choveu, tudo que tinha que acontecer de errado, aconteceu, mas a gente conseguiu se apresentar muito, muito, muito bem e na época a banda tava com, creio que uns dez integrantes, dez ou quinze integrantes. E foi muito legal, assim, tirando todos os problemas, foi muito bom porque era uma galera da... que já se conhecia há muito tempo, uma galera da antiga que seguiu o Luís e resolveu tocar junto e a gente viu que ainda tinha química entre as pessoas porque a gente nem precisou de taaaantos ensaios assim pra poder dar certo. A gente... a banda começou, a banda foi fundada no dia 23 de abril, esse show foi, se não me falha a memória, no final de julho, final de junho, uma coisa assim. (Entrevista concedida ao autor em novembro de 2014.)

Depois disso, segundo Juliana, o grupo iniciou a oficina, agregando vários membros à banda, brasileiros e estrangeiros. O grupo já tocava em diversos eventos e continuava com os bailes do IPDH, sua principal fonte de renda.

Apesar de certa volatilidade dos integrantes, para Juliana "a base" do NegrArte é composta por ela, Bruno, Luís, Veronica e Laíse. Ela diz que outros instrumentos já fizeram parte do grupo: "já teve um francês tocando sax, já teve um americano tocando violão, já teve argentinos, colombianos, italianos, e por aí vai". De fato, ao chegar ao IPDH reparei em um número grande de estrangeiros. Indagado por que tantos estrangeiros vêm tocar no NegrArte, Luís disse que

Isso é, eu acho que é a... o... o ritmo contagia a todos, todas as raças, não tem essa... É... O ritmo do NegrArte, o ritmo baiano, ele não tem fronteiras, ela agrega a todos e... acho que é assim como os estrangeiros, como os brasileiros, como os cariocas todos ele se contagia com o ritmo e... de repente passa a frequentar e passa a fazer parte do grupo. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

Outro segmento de destaque entre os membros do NegrArte são as lésbicas. O próprio mestre disse ouvir pessoas se referindo à banda como "A Sapataria do Luís". Sobre o grande número de lésbicas, Luís disse:

Não sei, é... eu acho que... é... é a decorrência do, do... é que isso... não tem é, o NegrArte é aberto pra todos os público alvo, não tem... [Bárbara complementa: "raças, crenças, religiões"] crenças, religiões, tudo a gente abraça e todo mundo é bem vindo, independente de opção sexual e religiosa. Enfim, quem tiver a fim de fazer parte do NegrArte pode vim. Até... aleijado, qualquer coisa! Qualquer pessoa pode vim que o NegrArte está de portas abertas. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

Perguntado sobre quais foram as maiores dificuldades enfrentadas pelo NegrArte, e como o grupo as superou, Luís respondeu:

A dificuldade maior foi... por eu ter... eu, eu ser um, um... bloco afro novo, e que algumas entidades afro acham que o NegrArte veio pra prejudicar, aí veio atrapalhando o andamento do NegrArte. Essa parte superou. Outra parte é a parte financeira que o governo não apoia nada, não apoia ninguém. Mas a gente vai conseguindo levar o barco assim mesmo. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

E Juliana concluiu:

E agora o NegrArte já tem dois anos e... dois anos e meio, aproximadamente. Nós estamos ainda na luta porque ainda tem uma grande questão de problemas de... problemas financeiros, mas acho que a gente junto consegue sair dessa. (Entrevista concedida ao autor em novembro de 2014.)

3.5.1. NegrArte no gueto

É interessante, no entanto, notar que o IPDH dista poucos metros de diversos outros locais que se encontram em condições radicalmente opostas. Se deixarmos o espaço do NegrArte e caminharmos poucos metros para a direita, encontramos, na mesma calçada, a Sala Cecília Meirelles – cuja reforma, recentemente, foi orçada em mais de R\$ 36 milhões. A pequena distância física entre os espaços é inversamente proporcional à grande distância social. Algo semelhante ocorre na Rua Mem de Sá, onde travestis em situação de prostituição não ultrapassam a suja esquina da Rua Gomes Freire, preservando os restaurantes e bares do início da rua, onde a clientela é composta, em sua maioria, por turistas.

Tal ordenação revela a existência de uma distribuição organizada da sujeira e das condições insalubres nos estabelecimentos da Lapa. Nesse contexto urbano, é visível que suas condições físicas correspondem à diferenciação de sua função social. Por isso, o lugar que NegrArte ocupa é comparável a um "gueto", tal como definido por Wacquant:

é um dispositivo socioespacial que permite a um grupo estatutário, dominante em um quadro urbano, desterrar e explorar um grupo dominado portador de um capital simbólico negativo, isto é, uma propriedade corporal percebida como fator capaz de tornar qualquer contato com ele degradante, em virtude daquilo que Max Weber chama de "estimação social negativa da honra". Em outros termos, um gueto é uma relação etnoracial de controle e de fechamento composta de quatro elementos: estigma, coação, confinamento territorial e segregação institucional. (WACQUANT, 2003, pp. 116-117).

No contexto da organização cultural da Lapa, o NegrArte dispõe de um capital cultural duplamente impróprio. Primeiro, por ser de origem popular, o que entra em conflito direto com a especialização e a "eruditização" dos concertos da Sala Cecília Meirelles ou da Escola de Música da UFRJ. Segundo, porque, por fazer música de origem baiana, NegrArte sequer pode ser explorado comercialmente como música popular carioca. Daí ser vedado ao NegrArte reclamar o espaço sujo que ocupa. Deve contentar-se com seu gueto.

Para Wacquant, o gueto, nas sociedades contemporâneas, tem função similar à da prisão.

(...) o gueto é um modo de "prisão social", enquanto a prisão funciona à maneira de um "gueto judiciário". Todos os dois têm por missão confinar uma população estigmatizada de maneira a neutralizar a ameaça material e /ou simbólica que ela faz pesar sobre a sociedade da qual foi extirpada. (WACQUANT, 2003, p. 108)

O confinamento territorial das populações ocupantes dos guetos reflete as restrições impostas aos seus direitos. Entretanto, esse processo só se estabelece perfeitamente no tecido social quando combinado a uma violência simbólica de função especial, que se verifica

quando a população restrita ao gueto assume seu papel de dominada e reconhece aquele espaço como seu lugar devido. Isto é, o dominado aceita e mesmo defende a própria dominação.

No entanto, no caso do NegrArte, não encontramos nenhum desses elementos (estigma, a coação, o confinamento territorial e a segregação institucional) presentes na fala dos músicos, ao refletir sobre o lugar que ocupam. O que vemos é, antes, a existência de um mecanismo discursivo de *domesticação*, responsável por manter longe o perigo de uma revolta que questione a maneira como se ocupam os espaços urbanos. Wacquant aponta as vantagens, para o grupo, de assumir o gueto como seu lugar:

A conjugação destes quatro elementos resulta em um espaço distinto, contendo uma população etnicamente homogênea que se vê obrigada a desenvolver no interior deste perímetro um conjunto de instituições que duplicam o quadro organizacional da sociedade circundante na qual tal grupo é banido e que fornece ao mesmo tempo o esqueleto para a construção de seu "estilo de vida" e de suas estratégias sociais próprias. Esta trama institucional paralela oferece ao grupo dominado um certo grau de proteção, de autonomia e de dignidade, mas em contrapartida o encerra em uma relação estrutural de subordinação e dependência. (WACQUANT, 2003, p. 117)

Assim, o NegrArte vê vantagens em permanecer nesse espaço pela liberdade parcial que aí encontra, e em consequência não questiona sua condição subalterna no contexto sociocultural da cidade.

Apesar do engajamento da banda na luta pela restauração do prédio, a relação do NegrArte com a administração do IPDH não era das melhores. O Instituto é administrado por uma comissão que delibera sobre o uso do imóvel, decidindo quais atividades acontecerão lá e em quais dias. Vários eventos já foram promovidos com o objetivo de arrecadar verbas para a restauração do prédio. Enquanto estive no NegrArte, acompanhei a participação do grupo em um deles: uma feijoada (em novembro de 2014). A banda não só tocou como também produziu o caldo verde que foi comercializado, além de ter arcado com o aluguel de um banheiro químico.

Apenas Luís e Lytho participam da reunião que a comissão administrativa do IPDH realiza com os que atuam no prédio. É costume que eles passem para a banda o que foi deliberado no ensaio seguinte a essas reuniões. Ainda em 2014, em diversas ocasiões Julinho e Luís entraram em conflito com os outros usuários do imóvel – mantendo vivas questões acerca da pertença do NegrArte ao IPDH. Juliana diz que, apesar de ter à época concordado com o uso do espaço do IPDH, "sempre soube" que não iria dar certo. Segundo ela, um dos responsáveis pela manutenção do prédio apresenta comportamentos misóginos, tratando as

integrantes femininas do grupo de forma desrespeitosa. Luís afirma que esse tipo de atitude é próprio da cultura dele, que tem origem africana. Juliana recorda que, ainda no início da banda, esse homem expulsou do IPDH a namorada de uma das integrantes do NegrArte, numa atitude explicitamente lesbofóbica.

Apesar das dificuldades, todos os que contaram a história do NegrArte se diziam orgulhosos do que o grupo já tinha conquistado, ao mesmo tempo em que se mostravam esperançosos em relação ao futuro. Sobre sua experiência com o grupo NegrArte, Luís disse:

Você chegar num lugar que você não conhece ninguém e conseguir o que eu consegui: botar pessoas que nunca, nunca conheciam aquele ritmo, nunca conheceram aqueles instrumentos e hoje estão tocando a nível de profissional, a nível de *show*, foi muito... a adaptação foi muito legal. Uma experiência muito boa pra mim. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

A história do NegrArte reflete o percurso de um grupo musical cuja atuação põe em questão os limites entre o profissional e o amador – pois se, por um lado, a produção musical é de excelência, por outro o grupo não consegue ser remunerado de acordo. A dedicação dos músicos à autoprodução do grupo é um diferencial, mas nem por isso se deixa de confiar a Luís o papel de tomar decisões.

Ao final deste capítulo, percebo que o grupo luta para se manter em atividade. Suas dificuldades são de diversas ordens, algumas de natureza individual, outras de natureza coletiva. Mais uma vez, a fronteira dessas questões não é clara, pois muitos problemas individuais são vividos coletivamente, e mesmo os problemas de ordem coletiva são experimentados de forma diferente por cada músico. Cabe, portanto, ressaltar que, numa análise sobre os problemas enfrentados pelo NegrArte, não se pode excluir nenhuma dessas características; pelo contrário, há que apresentá-las tal como elas emergem no dia-a-dia do grupo, isto é, às vezes de maneira concomitante, às vezes de forma particular.

A partir dessas histórias, percebi que a análise etnográfica de maior utilidade para o NegrArte seria aquela que se debruçasse sobre as dificuldades do grupo. Às demandas que o grupo precisa atender, para continuar em atuação, dei o nome de "drama". A partir das entrevistas, o "drama" do NegrArte parece ter alguns pilares fundamentais. O primeiro se refere aos processos de legitimação dos indivíduos no grupo e, paralelamente, do grupo no conjunto dos blocos afro. Para analisar esse mecanismo de legitimação social, continuarei utilizando o conceito de "*habitus*". O segundo pilar do drama do NegrArte diz respeito à "violência simbólica" sofrida na busca por profissionalização e financiamento. O terceiro

refere-se à relação (similaridades e diferenças) entre o espaço físico em que NegrArte faz sua música e o lugar social ocupado pelo grupo, aqui analisada a partir do conceito de "gueto".

Nos capítulos que se seguem, pretendo analisar esses três elementos do drama do grupo NegrArte a partir do relato das experiências vivenciadas junto com a banda.

CAPÍTULO 4: NEGRARTE NO CARNAVAL

Com as entrevistas realizadas e o histórico do grupo pronto, conseguimos concluir o projeto a tempo de entrar no concurso da Funarte. A proposta foi inscrita com o nome de "NegrArte nas ruas" e visava captar recursos para o grupo se apresentar de forma itinerante nas praças da cidade. Julinho ficou como proponente. Mas esse não foi o único resultado das minhas conversas com os músicos.

Depois das entrevistas, minha relação com o NegrArte mudou por completo, na medida em que as reflexões sobre o drama da banda que haviam surgido nas conversas com os músicos tornaram-se mais e mais presentes. A partir daí, entendi esse drama como sendo composto por quatro elementos centrais: (a) o *habitus* do "negão", que funciona como um capital no processo de legitimação tanto dos integrantes no grupo quanto do próprio NegrArte em seu campo de atuação, isto é, o mundo dos blocos afro; (b) os mecanismos de violência simbólica na profissionalização e financiamento do grupo; (c) as implicações do projeto de vida dos músicos para o dia-a-dia da banda; e (d) o processo de ordenamento geográfico que determina, também por mecanismos de violência simbólica, o próprio lugar que o NegrArte pode e deve ocupar no mundo social.

Neste capítulo, vou me aprofundar na compreensão desses quatro elementos, tendo como pano de fundo as atividades da banda durante o carnaval de 2015.³⁸

4.1. Carnaval: a festa mais esperada

A aproximação do carnaval mudou completamente o cotidiano não só da cidade mas, sobretudo, da banda. No mundo dos blocos afro, essa é a principal festa, de onde tudo provém e para a qual tudo converge. Sua organização mobiliza pessoas e instituições, cria empregos temporários e oportunidades de renda para alguns, a partir, principalmente, do turismo. Durante os dias de festa, cresce muito o consumo de determinados itens, como bebidas alcoólicas – o que acarreta o aumento do número de vendedores ambulantes, que trazem seus isopores com bebidas para comercializar durante os cortejos dos blocos. Em consequência, aumenta muito também o volume de lixo espalhado pela cidade. Entretanto, como sugere DaMatta (1997), diferente do Dia da Pátria e outros feriados que exaltam identidades como família e nação, o carnaval acontece no domínio público: a rua é seu espaço por excelência.

³⁸ O folheto com a programação do NegrArte no carnaval de 2015 encontra-se no Anexo 4.

Por isso, o que mais chama atenção durante os dias de festa é maior número de pessoas transitando pelas ruas.

Faltando semanas para a festa, Luís começou a convocar membros da banda que não vinham frequentando o grupo. Assim, os ensaios passaram a se encher e, com frequência, quase constituíam apresentações, pois a quantidade de pessoas assistindo era enorme.

Conversando sobre a importância do carnaval, perguntei a Luís como ele via a festa e qual a relação entre ela e o trabalho da banda.

LUÍS: O carnaval é uma maneira que nós temos de expressar as nossas dificuldades. E carnaval é um momento que todos os músicos, principalmente negros, da cultura afro, ficam esperando como se fossem uma Copa do Mundo pro jogador de futebol. Referente ao carnaval do Rio é porque... a Escola de Samba também é uma cultura afro. O carnaval carioca é mais voltado para a Escolas de Samba e o carnaval baiano é mais voltado pra questão dos blocos afro, que são... duas vertentes do mesmo segmento, entendeu? Não tem muita diferença. O valor que o governo carioca dá pra Escola de Samba é o valor que o governo dá pros blocos afro na Bahia.

PEDRO: Que coisas mudaram no carnaval ao longo da sua vida?

LUÍS: No contexto afro mudou muito. Os últimos Carnavais que eu passei na minha vida foi no Rio de Janeiro, e vejo que no Rio de Janeiro... não sei na Bahia, porque eu estou afastado da Bahia esses anos todos... vejo que no Rio de Janeiro a cultura afro no carnaval não é respeitada como cultura, e sim uma maneira que os representantes da cultura negra têm de ganhar um dinheiro fácil, esquecendo as necessidades, as obrigações para com a cultura. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

Como o carnaval está no centro da cultura dos blocos afro, é nessa época que as canções desses grupos ganham destaque, uma vez que a festa está diretamente relacionada com a origem dos próprios blocos e de sua música.

Já que é incontestável a correlação entre a "música baiana" e o carnaval, o qual se apresenta como uma vitrine para os artistas e as novas músicas a serem veiculadas, é durante o carnaval baiano que os novos hits e danças permanentemente inventadas são lançados local e nacionalmente. (PEREIRA, 2010).

Para Bruhns (2000), a festa possuiria uma lógica própria, inscrita em suas práticas, que seria responsável por explicar a realidade à luz de uma ideologia também própria.

Em seu caráter sintético, consciente e repetitivo, essa manifestação confere uma capacidade reveladora dos conflitos permeadores das sociedades ou, em outras palavras, é um ritual no qual está inserida uma lógica simbólica e cultural, explicativa da realidade (ou de facetas dela). (BRUHNS, 2000, p. 92)

Mas essa lógica interna, tal como aponta Barth (2000) é, pelo menos no contexto das sociedades complexas moderno-contemporâneas, se não irreal, bastante fluida. E a relação do NegrArte com o carnaval evidencia a complexidade em curso.

Abordar essa áspera cacofonia de vozes autorizadas com a expectativa de que suas mensagens e ensinamentos sejam coerentes, qualquer que seja o sentido que se dê a essa palavra, seria característico de um antropólogo bastante dogmático. Não afirmo que o que é dito e feito não siga padrão algum; apenas que devemos esperar uma multiplicidade de padrões parciais, que interferem uns sobre os outros, e se estabelecem em diferentes graus nas diferentes localidades e nos diferentes campos (...). (BARTH, 2000, p. 120).

Pelo fato de a música dos blocos afro ter se originado no carnaval (GUERREIRO, 2000), essa é a festa que dá sentido ao fazer musical do NegrArte. No entanto, assim como os blocos da Bahia, o NegrArte atua durante todo o ano. Participar do NegrArte significa manter contato em tempo integral com o mundo do carnaval, seus personagens, suas maneiras, seus afetos (a ideia midiática de "carnaval fora de época" poderia se aplicar aqui). Como rito que transveste a realidade, além de ressaltar ações e individualizar personagens cotidianos (DAMATTA, 1997), o carnaval seria, portanto, uma estilização da realidade. A atividade do NegrArte, estreitamente vinculada ao carnaval, cria uma versão da realidade cotidiana.

Por outro lado, podemos, com Risério (1995), tratar não de um, mas de diversos carnavais. A leitura homogênea dessa festa reduziria, segundo o autor, o seu colorido.

Como se um caótico e colorido reino do ritmo, da exuberância erótica, do extravasamento generalizado, se estendesse uniformemente pelo país, com os mesmos tambores, as mesmas fantasias, os mesmos quadris em transe, numa incrível proliferação de bailes e desfiles diuturnos. Mas não é bem assim. (RISÉRIO, 1995, p. 90)

Além disto, Risério (1995, p. 95) se posiciona contra a transposição que antropólogos brasileiros realizam da leitura sobre o carnaval realizada por Bakhtin. Segundo ele, a ideia de um "momento" anual em que a inversão seja permitida não dá conta de explicar a subjetividade dos que fazem o carnaval de Salvador, uma vez que não apenas se invertem as relações entre brancos e negros, mas denuncia-se a inexistência de igualdade.

O carnaval é uma festa extremamente complexa e de difícil análise, tanto do ponto de vista cultural quanto musical. Os blocos afro, ao mesmo tempo em que fazem parte desse universo, têm seu próprio mundo carnavalesco particular. Exatamente por esse motivo que se dá o nome de "ensaio" às apresentações semanais dos blocos em suas sedes que acontecem o ano inteiro. Se no início esses eventos eram de fato "ensaios" para o carnaval, hoje, levando em conta a popularidade dos grupos, os "ensaios" são, na realidade, outras apresentações. Esses termos são usados da mesma forma em NegrArte e geraram certa confusão entre ensaios "reais", que aconteciam nas segundas e quartas, e os ensaios "apresentação", que aconteciam às sextas.

Diante de tantas possibilidades e inesgotáveis universos, parto das experiências que vivi ao lado desse grupo no carnaval de 2015 para aprofundar a reflexão sobre as estruturas conceituais que fundamentam o "drama" da banda NegrArte.

4.2. A situação de erro

A duas semanas do carnaval, a preocupação de Luís com a baixa frequência e com a qualidade do grupo era visível. Poucos integrantes estavam frequentando os ensaios e, para piorar, Julinho passaria o carnaval em Salvador. Na sexta-feira, 6 de fevereiro de 2015, a apresentação foi bastante desanimada. Luís demonstrava bastante insatisfação com os erros do grupo, brigando diversas vezes com a banda durante as canções. Por causa disso, ele próprio orientou os membros mais antigos a entrar em contato com os integrantes afastados, a fim de recompor a banda.

A apresentação de 6 de fevereiro, para muitos integrantes, não foi boa; a banda errou muito, e a aparelhagem de som estava especialmente ruim. A situação me permitiu relacionar o "erro musical" com o processo de legitimação dos integrantes do grupo NegrArte – revelando, assim, características do *habitus* dos membros da banda. Minha intenção aqui não é, absolutamente, produzir uma teoria sobre o "erro" na música; o que minhas observações me levaram a entender foi que, no grupo NegrArte, havia uma compreensão comum do que seria "certo" e "errado" em termos musicais.

Ao ingressar no grupo e começar a participar da prática instrumental da banda – a princípio, com o repique –, percebi um certo sentido de urgência no aprendizado musical. Uma vez que o que de fato se ensaia no NegrArte é a aplicação das levadas e convenções nas canções, cada ensaio, para um novo instrumentista, ainda não familiarizado com a execução dos ostinatos, é de grande dificuldade. Em outras palavras, aprende-se fazendo. Mesmo na oficina, que visava ao ensino, a tolerância com o erro não era muito maior do que nos ensaios.

Grosso modo, o erro se manifesta na falta de sincronia, resultado direto de um conflito entre o que a maior parte da banda toca e o que é tocado por um músico específico. Sua existência é indicada pela expressão "tá fora", usada pelo mestre ou mesmo por outro músico, de modo a assinalar a perversão do ritmo, seja ele ideal – isto é, preconcebido na memória musical do mestre ou dos músicos – ou já em execução. Significa que se está "fora" do padrão rítmico.

Entradas, convenções e finalizações são momentos com alta incidência de erro coletivo, visto que nem sempre se consegue sair adequadamente do ostinato, seja para um novo ostinato, seja para finalizar a canção. As convenções são particularmente complexas,

pois exigem que o músico consiga prever mentalmente como deverá executá-la enquanto ainda está tocando o ostinato – o que só é possível quando se consegue executar o mesmo "sem pensar". Para prever uma convenção, pode-se dizer, há que seguir dois pensamentos musicais: um que está em curso nas mãos, outro que é previsto na mente.

As entradas são menos complexas. Como se parte do silêncio, a função de previsão fica a cargo da memória do ostinato. Ocasionalmente, porém, Luís utiliza uma convenção para iniciar uma canção.

Para iniciar uma convenção, Luís faz gestos que funcionam como alerta preparatório para os músicos. Primeiro, indica com as mãos a convenção que pretende realizar, eventualmente realizando-a com a baqueta no ar ao mesmo tempo em que a articula com a boca, como se enunciasse a convenção com sílabas, como "tá" e "rá". A seguir, assinala com os dedos quantas vezes quer que a convenção seja realizada. Assim, mantém o braço erguido até chegar ao trecho oportuno, quando, abaixando o braço, a convenção é disparada. Pelo seu caráter surpreendente, as convenções exigem maior atenção dos músicos e são os elementos mais ensaiados.

Os finais das canções quase sempre vêm depois de uma convenção. Não é usual finalizar a música no meio de um ostinato, "do nada". Para tanto, Luís indica uma convenção; a seguir, eleva o braço e cerra o punho, no sentido de um "fechamento". O erro, no final, quase sempre está relacionado a alguém que "sobrou", isto é, não parou de tocar junto com o resto do grupo – o que faz com que o instrumentista toque sozinho e seja alvo, eventualmente, de uma investida verbal de Luís.

Luís corrige de imediato os erros individuais, sem necessidade de interromper a execução musical banda. Em geral, quando o erro se deve à incapacidade do integrante de realizar a levada básica, ele põe a mão da pele do seu instrumento, impedindo-o de tocar. Quando o músico apenas se enganou de levada, Luís realiza a levada certa em seu repique como forma de correção. Ao longo do trabalho, noto que o erro nas convenções e finais podem, às vezes, dever-se ao gestual de Luís (em algumas ocasiões, ele mesmo reconheceu o erro). Em determinados ensaios, os próprios músicos demandavam dele mais clareza em seus gestos (principalmente Juliana).

O reflexo de um músico a um erro individual é uma habilidade que revela sua familiaridade com a música do NegrArte. Com o tempo, fui adquirindo a prática de perceber um erro – o que, notei, é muito valorizado no grupo. Luís, por sua vez, é hábil em notar um evento musical errado mesmo com a banda inteira tocando. Na grande maioria das vezes, o erro é tratado como "falta de atenção" do músico. Não só Luís e Thaianne abordam o erro

como sinal de displicência do músico, como os próprios instrumentistas repetem essa visão. No entanto, uma situação em especial revelou um impasse entre a forma como coletivamente se lida com a situação de erro e a estratégia musical para solucioná-lo.

Em dada ocasião, estávamos ensaiando a entrada da banda no ritmo alujá. A dificuldade desse toque, já mencionada, reside na diferença de métrica entre os instrumentos. Enquanto fundo e frente realizam um desenho cuja divisão está em quaternário simples, o ostinato do meio está dividido em um binário composto, dificultando a entrada do fundo e da frente, que sucedem o meio no início do toque. O primeiro surdo é determinante na entrada desse conjunto. A insegurança do músico pode pôr a perder toda a execução. Naquele dia, quem fazia o surdo de primeira era Joan.

Após diversas tentativas, Luís acabou demonstrando irritação com o músico, que se via impotente diante do desafio. Joan tentava entender o que Luís queria dizer ao cantar os ritmos dos instrumentos que compunham o meio; o mestre demonstrava no seu instrumento como o ritmo devia soar, mas Joan continuava errando a cada tentativa.

O impasse só começou a se solucionar quando Joan pediu que Luís tocasse seu instrumento; o mestre deixou Thaiane tocando o repique e foi tocar o surdo. Enquanto Joan assistia, Veronica conversava com ele em espanhol. Depois disso, Joan pareceu compreender a linha melhor e acertou a entrada do ritmo. Observei que ele murmurava algo antes de sua entrada. Ao final do ensaio, perguntei a Veronica o que havia dito a Joan, e ela contou que tinha lhe explicado ser preciso aprender a "falar o ritmo". Segundo ela, para saber tocar, é necessário saber pronunciar o ritmo – tanto que só assim havia realmente aprendido a tocar seu instrumento, e foi exatamente o que permitiu a Joan aprender a entrada do alujá.

Naquele momento, a crença de que o erro não passava de uma falta de atenção e engajamento no espírito do grupo não pôde explicar por que Joan não conseguia executar o trecho. Percebendo isso, Veronica lançou mão de uma estratégia "cognitiva" diferente da do mestre para ajudá-lo a compreender musicalmente o que ele precisava executar. A partir disto, a meu ver, Veronica conseguiu perceber o objeto sonoro de forma abstrata, desconectando a execução de elementos comportamentais que pudessem estar impedindo a correção de Joan – um processo metodológico de características mais "científicas", mas que não a pôs em desacordo com a crença comum.

Tudo isso concorre para o processo de legitimação de um músico como integrante da "família NegrArte". Manifestar por meio de discurso a crença de que o erro musical reflete um baixo grau de adesão de um músico ao *ethos* do grupo, seria, segundo a análise de Bourdieu, um capital simbólico importante no processo de legitimação de um integrante, o

que se dá quando o integrante adere à visão do grupo (que, neste caso, funciona como *doxa*) segundo a qual o músico erra por estar desconectado do espírito da banda. Seria possível dizer, então, que tal crença compõe o *habitus* do músico do NegrArte.

A estratégia do mestre diante do erro é quase sempre a repetição exaustiva do trecho em questão, embora nem sempre esta tenha sentido musical para o aprendiz. O resultado é que determinados trechos não se solucionam e são executados mais vezes de forma errada do que certa nas execuções da banda. Não existe, portanto, um trabalho voltado para a compreensão musical por si. Encarar o erro como falta de atenção ou de vontade e o acerto, como garra e atitude positiva, impede que se trate do objeto sonoro como um elemento desvinculado de elementos comportamentais – o que mostra que, no NegrArte, o objeto sonoro não existe desvinculado de sua execução. Daí o atrelamento da compreensão musical, na visão do grupo, a atitudes e comportamentos do músico. O que determinaria o acerto ou o erro não seriam tanto competências de natureza técnica, mas o quanto o integrante estaria envolvido no espírito do grupo. Com o carnaval chegando, todos deveriam demonstrar garra e atitude positiva. No entendimento do grupo, se todos assim procedessem, a banda não erraria.

4.3. Ordem

Ao fim de um dos últimos ensaios antes do carnaval, reunimo-nos nos fundos do IPDH. Luís iniciou uma conversa dizendo estar muito preocupado com a banda, pois muitos integrantes estavam faltando com responsabilidade. Disse que não podia fazer tudo sozinho e que precisava de ajuda, pois não sabia como lidar com a parte "humana" do grupo. Por isso, me autorizou a estabelecer regras que seriam, segundo ele mesmo, para o bem do NegrArte, a fim de "pôr ordem no grupo". Por isso, designou-me para criar medidas disciplinares. Mas o que estava por trás dessa ideia de "organização"?

4.3.1. Eu e o NegrArte

Antes de abordar essa pergunta, cabe examinar o impasse que se estabeleceu na pesquisa. Eticamente, eu estaria impossibilitado de realizar tais intervenções, primeiro por não concordar com mecanismos desse tipo, e segundo porque esse nível de intervenção poria em risco a idoneidade da pesquisa em função do papel que eu desempenharia no grupo, uma vez que Luís me atribuiu uma tarefa de liderança. O fato de Luís ter me delegado a incumbência de estabelecer a "ordem" não me habilitaria a determinar completamente a sua percepção sobre mim, uma vez que, como diria Kisliuk (2008, p. 193), "um dos erros mais comuns nas etnografias convencionais é a tendência a generalizar uma teoria de certa situação

interpretativa baseado em experiências particulares"³⁹. Não obstante, algumas percepções podem surgir deste fato.

É imprescindível considerar que a relação estabelecida entre pesquisadores e nativos envolve pressupostos históricos *a priori*. Sáez (2013), afirma que o pesquisador "carrega" consigo a marca da sua origem cultural, o que é determinante para a maneira como o nativo o percebe.

Extraído da obra de um autor que, afinal, praticava a etnopsicanálise – seu trabalho mais importante deu-se num hospital psiquiátrico para índios nos Estados Unidos – esse método pode parecer válido apenas para aquele universo de questões habitualmente associadas à psicanálise. Mas revela sua agudeza tão logo o pesquisador abandona essa ilusão (muito mais persistente do que pode se acreditar) de que ele pode se tornar invisível, e deixar de ser um branco que pesquisa índios, um burguês que pesquisa favelados, um intelectual que pesquisa iletrados, um *nerd* que pesquisa surfistas, um cidadão que pesquisa camponeses, um careta que pesquisa descolados ou (para sair dessas assimetrias clássicas) um aprendiz de funcionário público que pesquisa empresários, uma mulher que pesquisa traficantes ou um tardo-*hippie* que pesquisa policiais. Os nativos estão, em geral, livres desse tipo de ilusão, e para eles a identidade de pesquisador não costuma servir de manto de invisibilidade sobre essas outras identidades. (SÁEZ, 2013, p. 152)

Portanto, é inevitável que a relação pesquisador-nativo seja influenciada pelas estruturas de poder antepostas no próprio tecido social. Clifford (1986) sugere que a figura do etnógrafo que pesquisa tribos está mais relacionada à visão tradicional de explorador, que dialoga com o interesse imperialista pelo exótico.

O trabalho etnográfico tem de fato sido vinculado a um mundo em que a desigualdade do poder ora se mantém, ora se modifica, e isto continua a ser considerado. Ele [o trabalho etnográfico] encena relações de poder. Mas sua função nessas relações é complexa, frequentemente ambivalente, potencialmente contra-hegemônica. (CLIFFORD, 1986, p. 9)⁴⁰

Pelisky (1997, p. 13), por sua vez, afirma que "o sujeito do discurso deve (...) identificar sua posição social e intelectual, a fim de pôr em evidência as relações de poder envolvidas em suas palavras"⁴¹. Dessa forma, percebo que o lugar que ocupo socialmente interfere na construção da minha relação com os membros do NegrArte, pois minha condição de homem branco de classe média, além de músico de formação acadêmica, marca a posição em que me encontro antes mesmo de ingressar no campo.

³⁹ "One of the most common errors in conventional ethnography is the tendency to generalize into theory based on experiences particular to a certain interpretive situation." (Tradução própria.)

⁴⁰ "Ethnographic work has indeed been enmeshed in a world of enduring and changing power inequalities, and it continues to be implicated. It enacts power relations. But its function within these relations is complex, often ambivalent, potentially counter-hegemonic." (Tradução própria.)

⁴¹ "El sujeto del discurso debe (...) identificar su posición social e intelectual para poner en evidencia las relaciones de poder involucradas en sus palabras." (Tradução própria.)

Diferentemente do encontro de culturas muito distintas em curso numa etnografia de tribos, por exemplo, ter o ambiente urbano como território comum entre pesquisador e nativos talvez possibilitasse uma redução dessas diferenciações; no entanto, não é isso que percebo ao lidar com o NegrArte.

De um modo geral, mas mais dramaticamente para quem estuda sua própria sociedade, coloca-se o problema de como o antropólogo vai enfrentar seus limites de homem de uma cultura ou de uma classe, segmento ou grupo social. Seja como participante do todo mais abrangente, seja como membro de uma de suas partes, sua visão de mundo estará marcada e, de alguma maneira, comprometida. Que tipo de trabalho é possível nestas condições? Quão confiável é o tipo de conhecimento obtido dentro deste quadro? (VELHO, 2013, p. 84).

Salgado et al. (2014) assinalam que tais relações de poder interferem ainda no processo de interlocução a partir do qual se estabelece o diálogo entre pesquisador e nativo.

A cada situação de encontro e interlocução, há limites e possibilidades colocados pelas relações de poder – concretas e simbólicas, ostensivas ou tácitas, em parte preestabelecidas, mas também criadas circunstancialmente entre os sujeitos. Para interpretar a produção dos discursos, importa reconhecer diferenças de posição social e de estilo ao expressar o que pensamos, conforme a situação, conforme quem é o outro, e como está diante de nós. (SALGADO et al., 2014, p. 95)

O tempo de convívio com o grupo⁴² foi essencial para diluir o distanciamento entre minha realidade cultural e a dos membros do NegrArte, colaborando para o surgimento de uma forte amizade entre nós. Ao tratar das idiossincrasias da pesquisa antropológica nas sociedades complexas, Velho (2013) aponta a possibilidade de encontro entre o pesquisador e esses lugares de exceção:

O fato é que dentro da grande metrópole, seja Nova York, Paris ou Rio de Janeiro, há descontinuidades vigorosas entre o "mundo" do pesquisador e outros mundos, fazendo com que ele, mesmo sendo nova-iorquino, parisiense ou carioca, possa ter experiência de estranheza, não reconhecimento ou até choque cultural comparável à de viagens a sociedades e regiões "exóticas". (...) Na sociedade complexa contemporânea existem tendências, áreas e domínios onde se evidencia a procura de contestar e redefinir hierarquias e a distribuição de poder. (...) Existe o dissenso em vários níveis, a possibilidade do conflito é permanente e a realidade está sempre sendo negociada entre atores que representam interesses divergentes. (VELHO, 2013, p. 73)

Se, por um lado, a ideia de eu ser um músico de formação acadêmica, com experiência em teoria musical e saberes legitimados como o verdadeiro "estudo da música" pode ter levado Luís a ver em mim uma figura de liderança e autoridade capaz de ajudar o grupo, por

⁴² "Time itself plays a role in shaping the field and the fieldworker", assinala Kisliuk (2008, p. 189).

outro minha participação no conjunto e a amizade construída ao longo da pesquisa havia levado as relações de poder antepostas a serem não apagadas, mas relativizadas. Assim, não há como definir se o que levou Luís a incumbir-me da "ordenação" do grupo foi minha formação musical ou nossa amizade, ou as duas coisas, ou uma terceira.

4.3.2. Ordem, disciplina e geografia

A disciplina procede em primeiro lugar à distribuição dos indivíduos no espaço. Para isso, utiliza diversas técnicas. 1. A disciplina às vezes exige a cerca, a especificação de um local heterogêneo a todos os outros e fechado em si mesmo. Local protegido da monotonia disciplinar. Houve o grande "encarceramento" dos vagabundos e dos miseráveis; houve outros mais discretos, mas insidiosos e eficientes. (FOUCAULT, 2013, p. 137)

Entre as muitas reflexões acerca dos espaços do mundo urbano e seus simbolismos que a perspectiva disciplinar de Foucault permitiu desenvolver, será a de Michel de Certeau em "A invenção do cotidiano" (2005) que auxiliará a reflexão acerca da relação entre o ordenamento geográfico do NegrArte e a demanda de ordenação do grupo⁴³.

Partindo da reflexão sobre uma arquitetura antropológica do urbano, Certeau pensa em lugares de maneira abstrata. Muito mais do que o simples local físico, o lugar é uma geografia potente organizada por relatos e regulada por narrativas. Neste sentido, a perspectiva do movimento está aqui estabelecida como um paradigma dessa narrativa: "Todo relato é um relato de viagem" (2005, p. 200). Ser um narrador é, portanto, estabelecer uma relação entre lugares, transitando entre espaços geográficos e simbólicos. O caminho que se define entre esses lugares e a maneira pela qual se viaja de um ponto a outro constituem, igualmente, esses lugares. Como analogia desse transporte, Certeau traz o simbolismo do termo grego "metáfora".

Na Atenas contemporânea, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Para ir para o trabalho ou para voltar para casa, toma-se uma metáfora – um ônibus ou um trem. Os relatos poderiam ter igualmente esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaço. (CERTEAU, 2005, p. 199)

Segundo Certeau, as narrativas também organizam o percurso entre os lugares, antecipando esse trajeto. Desta forma, postulam premissas estabelecidas antes mesmo do início da trajetória, definindo, de antemão, o que ainda não se vislumbrou.

⁴³ A influência do conceito foucaultiano de "disciplina" no trabalho de Certeau sobre espaços é atestado por Dosse (2004).

Certeau entende por lugar "uma configuração instantânea de posições" (2005, p. 201), enquanto o espaço seria o movimento que anima este lugar. O lugar tem a prerrogativa de "um próprio", como que definindo uma ordem de coisas e seus locais adequados. Ao ser realizado num contexto temporal, o lugar se converte em espaço, não mais compelido a "um próprio", mas em trânsito. É o homem, por meio dos relatos e narrativas, que transforma lugares em espaços (e vice versa). Ele dá corpo e movimento ao lugar, convertendo-o em espaço. Trata-se de um dinamismo: a conversão conceitual de um ambiente físico em um ambiente social.

Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito. (CERTEAU, 2005, p. 202)

Essa abordagem nos permite repensar o lugar do NegrArte – não apenas o IDPH e seu entorno, mas o conjunto de prédios, instituições, culturas e grupos que se inter-relacionam para produzir uma geografia simbólica na qual o grupo se posiciona. Nesse sentido, podemos identificar o espaço do NegrArte como uma intercessão entre o mundo dos blocos afro, o movimento negro, a Lapa e, circunstancialmente, o carnaval. Esses lugares se alinham a partir de narrativas, dentro das quais o grupo terá um papel ora ativo, ora passivo; a luta do NegrArte se dá também no sentido de escrever sua própria história, conduzindo a transformação de seu lugar em espaço.

Aqui se coloca uma dissensão importante. O *lugar* do NegrArte parece legítimo político e socialmente. O fato de o IDPH ser uma instituição financiada por recursos públicos representa o valor político dessa iniciativa, que é vista como de resistência cultural. O movimento negro, por sua vez, vive um momento bastante positivo; além do interesse da iniciativa privada no tema, políticas públicas recentes, tanto na esfera federal quanto na estadual e na municipal, vêm atendendo algumas das suas reivindicações históricas. Não só isso: na esteira do *boom* do movimento negro dos últimos anos, os blocos afro, especialmente na Bahia, passaram a ser financiados também por verbas públicas. Todos esses elementos colaboram para a legitimação política e social do lugar do NegrArte. Apesar disto tudo, o *espaço* do NegrArte, isto é, o seu lugar praticado, não goza dos mesmos benefícios do lugar da banda. Em outras palavras, os elementos positivos, os facilitadores e a legitimação política e social do *lugar* do NegrArte não contribuem para um *espaço* igualmente benéfico para o grupo. Pode-se dizer que, de certa forma, a hegemonia (política e econômica), por meio de

seu arbitrário cultural dominante, legitima o *lugar* do NegrArte ao mesmo tempo em que desqualifica seu *espaço*.

Por esse mecanismo o espaço do NegrArte se converte em "gueto". Ali não se pratica objetivamente uma segregação racial, como apontado por Wacquant (2004), mas percebe-se claramente a questão do "limite", apontado pelo mesmo autor como característica desse tipo de espaço. O limite que possibilita vermos o espaço do NegrArte como um gueto está no próprio processo de transformação do lugar em espaço. A não conservação, no processo desta transformação, dos benefícios políticos e sociais é definida pelo limite de inclusão social imposto pela hegemonia⁴⁴. Do ponto de vista da hegemonia cultural, Wacquant afirma que

O gueto é um meio sócio-organizacional que usa o espaço com o fim de conciliar dois objetivos antinômicos: maximizar os lucros materiais extraídos de um grupo visto como pervertido e perversor e minimizar o contato íntimo com seus membros, a fim de evitar a ameaça de corrosão simbólica e de contágio. (WACQUANT, 2004, p. 157)

Dessa forma, entende-se que o lugar do NegrArte é potencialmente benéfico para o grupo, mas que, ao transformar-se em espaço, torna-se um gueto. Pode-se dizer que este é fruto do processo de atuação de forças sociais reativas e limitantes, que se beneficiam ao prejudicar a transformação de lugares legítimos em espaços. Aqui se passa a justificar uma intervenção ordenadora da hegemonia que classifica e organiza o espaço.

A Lapa, o movimento negro, os blocos afro e até mesmo o carnaval sofrerão a intervenção da hegemonia, seja por meio da sua atuação nos organismos governamentais, seja pela orientação ideológica do mercado e da indústria cultural por ela controlados. Assim, aparelhos repressores do estado atuarão de forma a limitar e a discriminar grupos de atuação cultural para responder a demanda da "guetificação" imposta pela hegemonia. Choque de ordem, Polícia Militar, Guarda Municipal, CET-RIO são alguns dos organismos públicos que atuam respondendo de forma objetiva e violenta às implicações política e ideologicamente estabelecidas pela hegemonia política e econômica. Ao garantir que cada um ocupe o seu lugar devido, esses organismos garantem que não exista a possibilidade de se questionar porque o lugar que lhes era devido não se tornou o espaço devido.

Outra forma de reproduzir essa violência é tornando-a simbólica. Esse é o papel do mercado e da indústria cultural, que recompensa os grupos cujo discurso não destoe e não

⁴⁴ É importante considerar que não se trata aqui de uma hegemonia abstrata, mas de um grupo social bem identificado que, por dominar a propriedade privada dos meios de produção é capaz de estabelecer o referencial cultural de toda a sociedade. Trata-se, desta forma, do que poderíamos classificar como elite social e cultural, que determina, a partir do domínio do poder econômico e político, os espaços físicos e simbólicos dos sujeitos.

questione o *status quo*. Por isso, os grupos que aceitam ser limitados, organizados sob determinada égide e discriminados, tornam-se condescendentes com tal injustiça e são, por isso, recompensados. Essa violência altamente sofisticada aqui assume uma natureza geográfica e simbólica, mas é a mesma por trás da manipulação subterrânea do discurso dos blocos afro de Salvador ocorrido durante os anos 1990, conforme exposto no capítulo anterior.

Por isso, a necessidade de "ordenação" no NegrArte está, de alguma forma, vinculada à organização geográfica do espaço do NegrArte. Há uma cisão clara, postulada socialmente, que discrimina uma arte popular "legítima", que colabora para a visão folclórica da cultura após ser personalizada e "higienizada", de outra que corresponde a "aquilo que não deveria estar ali", uma arte popular de "má qualidade", que discorda do projeto folclórico por se propor temporal, viva e por aspirar a um espaço de qualidade na trama social. Por isso os blocos afro, segundo essa visão, deveriam estar apenas em Salvador, da mesma forma que as escolas de samba no Rio de Janeiro. Tal ordenamento geográfico se reflete, como já dito em outros capítulos, no espaço físico e social que os grupo "intrusos" ocupam nas sociedades – daí a condição de *outsiders* revelar uma fissura nesse projeto de poder.

Ao final da reunião, preferi mostrar a Luís que eu estaria ao seu lado para qualquer problema, mas que não me sentia bem na posição de realizar aquela tarefa. Luís então marcou uma reunião comigo para a segunda-feira, dia 9, às 18 horas. Minha reação inicial foi de dúvida quanto a se esse encontro realmente aconteceria, pois no dia 26 de janeiro eu já tinha ido ao IPDH para uma reunião marcada que acabou não se realizando. No entanto, Bárbara lembrou que ele teria de comparecer, nesse mesmo horário, a uma reunião na RIOTUR,⁴⁵ cuja pauta seria o desfile de carnaval dos blocos na Graça Aranha. Luís então me chamou para ir junto com ele, e aceitei. Marcamos de nos encontrar na Praça Pio X, na Candelária, onde se localiza a RIOTUR. Entretanto, uma pergunta se mantinha: o que o NegrArte entendia por organização?

4.4. Antagonismo

Na segunda, dia 9 de fevereiro, cheguei um pouco atrasado à Praça Pio X, devido ao trânsito. Deduzi que Luís já estivesse na reunião e, como o mestre não tinha celular na época, tratei de me encaminhar para lá sozinho. Chegando ao local, confirmei que Luís já se

⁴⁵ A Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro S.A. (RIOTUR) é uma empresa de economia mista criada pela Lei 2.079, em 14 de julho de 1972, sendo governador do então estado da Guanabara Antônio Chagas Freitas. Atualmente tem o status de Secretaria Municipal de Turismo, atuando na organização financeira de eventos vinculados à atividade de turismo na cidade, tais como as festividades de ano novo e o carnaval. (Fonte: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/riotur/conheca-a-secretaria>>. Acesso: 30 set. 2015.)

encontrava lá. Sentei-me ao seu lado e conversamos sobre o tema da reunião. Ele me explicou que, em 2014, o NegrArte havia desfilado na Avenida Rio Branco, experiência que queriam repetir naquele ano; contudo, devido às obras do VLT, os desfiles da Rio Branco seriam deslocados para a Avenida Graça Aranha. Antes de começarmos, Luís se dirigiu à mesa dos organizadores e conversou em particular com dois deles. Ao voltar, apontou-me uma pessoa sentada na primeira fileira: era C., presidente de um órgão que representa os blocos afro do Rio de Janeiro.

O organizador principal era um funcionário da RIOTUR, que abriu a reunião com o debate acerca da escala dos blocos que desfilariam na terça-feira de carnaval – segundo ele, o dia "mais complicado". Luís me disse que C. tentaria, assim como no ano anterior, tirar o NegrArte do desfile, alegando que o grupo não teria representatividade por não fazer parte da sua organização. Luís afirmou que os organizadores da reunião quiseram colocar o NegrArte no domingo de carnaval, mas ele argumentou que eles já iam tocar em outro lugar (àquela altura, eu ainda não tinha conhecimento de todos os nossos compromissos durante o carnaval).

O presidente da mesa perguntou a C. se às 15 horas os blocos afro estariam prontos e ele respondeu: "Nós nunca demos problema para você". Após os organizadores lerem o nome dos blocos que abririam a terça-feira, deram parecer favorável a Luís designando o NegrArte para desfilar nesse dia, às 20h. Diversos outros representantes de blocos estavam presentes e continuaram discutindo os demais dias e horários.

Ao sairmos da reunião, Luís mostrou-se bastante satisfeito e veio, ao longo do caminho, me contando sobre a difícil relação entre C. e ele. Disse que, quando era mestre de O., C., que acumula o cargo de liderança maior nesse coletivo, tinha atitudes muito negativas como presidente do grupo. O mestre então abandonou O. e, dois anos depois, fundou o NegrArte. "O destino quis que a gente achasse um espaço ao lado dele", comentou ele, enquanto caminhávamos de volta para a Lapa. Segundo Luís, foi sorte ter conseguido o IPDH – que, de fato, se localiza ao lado da sede de O.. A seu ver, C. ainda acredita, porém, que o mestre teria escolhido aquele lugar para afrontá-lo.

No carnaval de 2014, contou-me Luís, foi muito difícil desfilar, pois C. queria impedir o NegrArte de estar na Avenida. No entanto, Luís conseguiu que o grupo desfilasse contrariando a ordem estabelecida pela organização. Por isso era tão importante a participação de Luís na reunião da qual havíamos acabado de sair. Tudo foi ainda mais fácil para o mestre porque, ao chegar para a reunião, C. não o viu entrando. Quando a mesa organizadora mencionou o NegrArte, C. tentou dizer que o grupo não iria desfilar, mas Luís o interrompeu

e confirmou que o NegrArte iria, sim, para a avenida. No fim das contas, com o arranjo feito pelos organizadores, o desfile do NegrArte encerraria a parte dos blocos afro, posição sempre ocupada por O.. Luís imaginava que isso deve ter deixado C. ainda mais furioso.

Ao longo da pesquisa, notei uma certa intencionalidade no discurso acerca do antagonismo de O. e C. em relação ao NegrArte e a Luís. Muitas vezes, ao repreender a banda por alguma postura que considera inadequada, Luís adverte que "a gente não deve ficar parecidos com aquilo ali do lado", referindo-se a O.. Esse tipo de comentário talvez mostre que Luís define o que NegrArte não deve ser a partir do que O. é. Essa construção de antagonismo pode, eventualmente, criar ou reforçar laços entre os próprios membros do NegrArte, mediante a consolidação de um inimigo comum.

4.4.1. Rivalidade e identidade

Conforme já dito nos capítulos anteriores, o estudo de um grupo artístico numa sociedade complexa difere bastante, em termos objetivos, de uma análise cultural de grupos étnicos tradicionais (VELHO, 2013, p. 87). No entanto, a abordagem de Fredrik Barth sobre a diferenciação cultural entre grupos étnicos, no texto "Os grupos étnicos e suas fronteiras" (BARTH, 1989), pode auxiliar metodologicamente numa interpretação das relações de antagonismo entre Luís e o NegrArte e C. e O.. No texto, o autor sugere que se dê mais atenção à construção e manutenção dos limites culturais estabelecidos entre grupos étnicos, a fim de diferenciar-se de outros grupos. Para ele, as diferenciações são de duas ordens: de um lado, "sinais e signos manifestos", exibidos pelas pessoas de um grupo para afirmar sua identidade; de outro, "orientações valorativas básicas", padrões de moralidade que fornecerão a base para um julgamento das performances (BARTH, 1989, p. 32). Assim, se poderia afirmar que a manutenção da fronteira entre grupos étnicos dependeria da "contínua dicotomização entre membros e não-membros" (BARTH, 1989, p. 32).

Outro elemento importante na análise da diferenciação cultural são as dicotomias que o próprio nativo determina como relevantes; segundo Barth (1989, p. 33) trata-se não de características objetivas evidentes e implícitas, mas aspectos da ordem da organização social. Desse modo, o olhar do pesquisador deve concentrar-se não na diferenciação entre roupas, utensílios ou lendas de duas culturas distintas, mas na forma como a sociedade se estruturada – o que, segundo o autor, se manifesta no discurso dos nativos.

Antes de prosseguir, gostaria de apontar o porquê de me parecerem úteis, para a análise das práticas musicais do grupo NegrArte, as abordagens metodológicas supracitadas, originalmente destinadas ao estudo de grupos étnicos. Primeiramente, por irem ao encontro do

que se espera de uma análise etnomusicológica (AUBERT, 2007) – na medida em que consideram, como afirma Berger (2002, p. 70), que, "quando se faz análise musical, o objeto de estudo não é a peça ou performance, nem o som ou a estrutura musical, mas, ao invés disto, peças, performances, sons ou estruturas da experiência vivida das *personas* sociais"⁴⁶ (BERGER, 2008, p. 70). Além disso, essa metodologia considera o nativo como um “ouvinte qualificado”, lhe conferindo uma coparticipação na construção da análise ao levar em conta, como aponta Sáez (2013), o que o próprio informante aponta como relevante:

E o texto alberga outras reflexões além da sua própria [do pesquisador], que os nativos lhe participaram, tiradas seja de experiências anteriores desses nativos, seja das que surgiram pela interação com o pesquisador. (SÁEZ, 2013, p. 144).

Assim, pode-se compreender o antagonismo entre o NegrArte e O., estabelecido por Luís e seu grupo, como um mecanismo da afirmação da identidade. No discurso, isso se manifesta, sobretudo, no uso recorrente da dicotomia "nós" vs. "eles", ou na referência a "aqui" e "aí do lado". Todas essas marcas de diferenciação revelam as estruturas sociais em disputa, tais como a que presenciei na reunião da RIOTUR. O carnaval proporciona uma maior possibilidade de exposição aos dois grupos, que, por terem características musicais muito semelhantes, acabam disputando praticamente os mesmos espaços de atuação. Todavia, isso não passa do pano de fundo do antagonismo entre as duas bandas; o que de fato sustenta essa dicotomia é um trabalho constante que, a todo instante, visa a reafirmar o que o NegrArte é a partir do que o NegrArte não é.

4.4.2. Violência simbólica e conflitos

Para além das questões relacionadas à identidade baseada nesse antagonismo, podemos observar certo processo de violência em curso em toda essa situação. A rivalidade entre Luís e C. põe a perder qualquer benefício decorrente de uma eventual aliança entre os grupos. Tais benefícios, das mais diversas ordens (econômica, política etc.), estariam relacionados ao que Lukács (2003, p. 174) denomina de "consciência de classe", manifesta por meio da "maturidade do proletariado". Luís e C. não se consideram pertencentes a uma mesma classe, o que prejudica a ambos na luta por se estabelecer no espaço cultural da cidade.

⁴⁶ "First, when doing music analysis, the object of study is not a piece or performance; it is not music sound or music structure, but rather pieces, performances, sounds, or structures in the lived experience of social persons." (Tradução própria.)

Se, do ponto de vista antropológico, o antagonismo reforça a identidade do NegrArte, pela ótica sociológica ele é uma violência, responsável por separar dois grupos que poderiam estar lutando por melhores condições juntos.

4.5. Organização e Profissionalização

Quando Luís e eu chegamos ao IPDH, por volta das 20 horas, a maior parte do grupo já nos esperava. Percebi então que algumas das pessoas que eu via nas apresentações de sexta-feira eram na verdade integrantes da banda. Luís fez uma roda na parte da frente da casa e contou o que tinha acontecido na reunião da RIOTUR, descrevendo nos mínimos detalhes a situação com C.. Em seguida, voltou a falar sobre a organização da banda. Nesse momento, a discussão se ampliou, com a participação de todos. Fui tomando nota, então, das palavras e expressões mais recorrentes nas falas dos músicos: "profissionalização" e "profissional"; "financiamento", "verba", "captação de recursos" e "patrocínio"; "qualidade", "garra", "tocar bem", "ensaiar muito" e "ensaiar bem" – de maneira geral, termos que estabeleciam uma ligação entre qualidade musical e financiamento, por meio da profissionalização. De alguma forma, NegrArte entendia que a organização era um passo fundamental para a profissionalização.

Luís disse que eu tinha preparado algumas regras que todos deveriam seguir, para o bem da banda. Respondi que, na verdade, não me sentia à vontade para ditar regras, mas que poderia contribuir para a comunicação; acrescentei que me sentia muito feliz por fazer parte da banda e que estava sendo muito positivo para mim tocar com aquelas pessoas. Pedi ainda a Luís que qualquer decisão disciplinar fosse definida depois do carnaval, com o que ele concordou. Todavia, eu de fato trouxe uma sugestão que talvez pudesse contribuir para a organização do grupo.

Expliquei então minha ideia: visto que, com a volta dos integrantes que andavam afastados, o NegrArte contava agora com mais músicos que instrumentos, podíamos fazer uma escala, de maneira que ninguém ficasse sobrecarregado. Os integrantes abstiveram-se de maiores comentários; afinal, Luís tinha me dado carta branca. Comecei então a montar a escala no papel, colocando em uma tabela as apresentações que tínhamos e os instrumentos, e indaguei a cada um em quais dias estaria disponível para tocar. Para a minha surpresa, porém, todos os presentes afirmaram que poderiam tocar em todos, tornando a escala inútil. Limitei-me então a pedir que Juliana anotasse o nome de quem estava presente naquele dia.

Evidentemente, o fato de os dias de carnaval serem feriados possibilitou aos músicos participar em tempo integral das atividades da banda, sem prejuízos para suas respectivas

atividades profissionais. Por outro lado, apesar das alegações de desorganização, o NegrArte nunca deixou de tocar em uma sexta-feira por falta de músicos.

O que vimos acontecer naquela reunião, entretanto, foi completamente distinto do que vinha se passando nos meses anteriores. A dedicação das pessoas aos eventos carnavalescos mostrou que meu desejo de organizar formalmente uma escala ia de encontro à maneira própria do grupo de se organizar. Parecia que o carnaval dava sentido ao NegrArte e à sua música, como demonstrava o engajamento de todos. A organização antes ausente agora se mostrava desnecessária. Ao contrário do que havia afirmado a maioria dos membros, talvez existisse sim uma maneira própria do NegrArte de se organizar. A reunião terminou e levei adiante a questão da profissionalização, que apareceria muitas vezes ainda na pesquisa como um elemento importante do drama do NegrArte.

A literatura recente acerca da construção da profissão musical é vasta (COLI, 2003; SALGADO E SILVA, 2005; PICHONERI, 2006; VIEIRA, 2009; entre outros). O tema se ramifica para diversos campos do saber, justificando sua interdisciplinaridade. Uma possível síntese é que a distinção entre o músico amador e o profissional é determinada, antes de tudo, pelo campo de atuação. Alguns elementos parecem ser comuns à maioria desses campos, tais como a habilidade na execução de dada atividade musical ("a eficiência de realizar um trabalho", como diz Salgado, 2005, p. 225). Já o diploma como instrumento de legitimação é prescindível, tanto no campo de atuação da música erudita quanto no da música popular (PICHONERI, 2006). Em outras palavras, cada cultura musical determina suas regras para a profissionalização.

Como já dito, a profissionalização ganhou importância no contexto da música afro a partir do encontro dos blocos com a indústria fonográfica.

A ampliação do mercado é uma das mudanças mais importante do meio musical de Salvador nos anos 90, pois implica o fim da sazonalidade do consumo e a consolidação da *axé music* como estilo no mercado fonográfico local e nacional. O processo foi favorecido pela mestiçagem musical, que se cristalizou ao longo da década. Os blocos carnavalescos passam a estender as atividades de suas respectivas bandas e se transformam em produtoras com sedes próprias e expediente corrente, criando empregos diretos e indiretos durante todo o ano. (...) O capital que move esse mercado vem de todos os lados. A fonte mais conhecida são os blocos e seus associados, mas há também o patrocínio para trios e a publicidade veiculada nos caminhões-palco. (...) Com tudo isso, a posição do produto musical baiano no mercado fonográfico do país, independentemente da discussão da qualidade artística, ficou bastante confortável. (GUERREIRO, 2000, pp. 153-154).

Quando os músicos do NegrArte abordam a possibilidade de profissionalização, tocam todas essas nuances. Na fala do grupo, a distinção entre "amadores" e "profissionais" está

conectada à possibilidade de "financiamento" e à "qualidade musical" do grupo e de seus membros. Nesse sentido, a "organização", representada aqui pela obediência às regras que eu iria estabelecer, seria um dos itens necessários para que o NegrArte atingisse a "profissionalização". De maneira direta ou indireta, os músicos acreditavam que essa organização seria uma "exigência do mercado", ao qual tinham de se submeter para se estabelecerem artisticamente. Por isso, há que salientar que a "profissionalização", aqui, está diretamente ligada à obtenção de financiamento de alguma iniciativa privada, quer para fins da comercialização do produto artístico da banda (por parte de produtoras e gravadoras) ou "apenas" para patrocínio do grupo.

No decorrer da pesquisa, fui percebendo que o debate em torno da profissionalização não se resumia à organização da banda, mas passava também por questões como escolha de repertório, indumentária e até comportamento dos músicos nas situações de apresentação. Tamanha padronização permite considerar a busca pela profissionalização como um processo de enquadramento da música, e, em consequência, de corpos, comportamentos e visões artísticas.

A preocupação em adaptar-se às demandas desse mercado para alcançar a tão sonhada profissionalização não permite que os músicos do NegrArte considerem, por exemplo, que a banda já possuía uma organização própria, talvez não ordenada, mas pautada por uma certa "informalidade".

O processo de abandonar esse *modus operandi* e optar por uma organização por meio de regras corresponderia a uma troca de *habitus* – aqui aplicada ao grupo, embora fosse compreendida por Bourdieu no âmbito do indivíduo. Ao assumir o discurso da profissionalização, o NegrArte aceitaria ingressar em um campo de atuação em que um novo *habitus* se faria necessário. Nesse novo campo, o dos grupos "profissionais", a organização é um "capital" – daí o caos do informalismo ter de dar lugar à organização formal, pois só assim se obteriam recursos financeiros privados para a manutenção da atividade artística.

Por outro lado, havia a crença de que essa organização, servindo de passaporte para a profissionalização, ajudaria a banda a sair da situação de dificuldade, garantindo não só melhores condições para o grupo, mas também perspectivas mais promissoras para seus integrantes. A profissionalização permitiria ao grupo realizar melhorias no IPDH e reformar a casa, a fim de acomodar melhor o público e seus usuários; além disso, individualmente, a profissionalização exerceria uma mudança significativa nos projetos de vida dos integrantes do NegrArte. Nesse sentido, foi muito significativo que Luís dissesse: "Quero um dia [em que a banda esteja] de um jeito que se eu pergunto pra vocês: 'Bruno, quanto é que você ganha lá

no seu trabalho? É tanto? Então toma aqui pra você só tocar''' (entrevista concedida ao autor em setembro de 2015).

O mestre acreditava que o sucesso da banda possibilitaria aos músicos deixar suas ocupações profissionais para dedicar-se apenas à música, e que o grupo teria condições financeiras de pagar o mesmo que recebiam em seus empregos. Isso representaria uma mudança significativa no projeto de vida dos músicos, que teriam condições de dedicar-se integralmente aos seus instrumentos.

A busca da profissionalização mediante o incentivo da iniciativa privada corresponderia, na realidade, a um mecanismo de troca. Se, por um lado, o patrocínio representaria uma aposta na produção do grupo, por outro poderia ser entendido como um investimento, uma vez que, no jogo do mercado, empresas não fazem doações, mas aplicações.

Por isso, sem dispositivos legais de proteção da identidade artística dos grupos patrocinados, as organizações financiadoras podem acabar por exercer controle excessivo sobre os beneficiados. Nesse contexto, compreende-se a importância das leis de incentivo às produções artísticas – as quais, ao proporcionar isenções fiscais às empresas patrocinadoras, impedem que estas exerçam coerção sobre os artistas.

É escusado dizer que o principal expediente para que se mantenha a independência artística dos grupos é o financiamento público. Por esse motivo é que se buscou a inclusão do NegrArte na lista dos contemplados com a bolsa de fomento à produção de artistas negros da FUNARTE. Não obstante, mesmo o financiamento público e os incentivos governamentais no campo da cultura acabam por afetar a vida artística dos grupos, especialmente aqueles voltados para a música tradicional (BORBA e BARRETTO, 2015).

De toda forma, naquele momento tanto o incentivo público quanto o patrocínio privado estavam ainda longe do NegrArte. O trabalho do grupo consistia, então, em tentar decidir como se apresentaria no carnaval, que já estava à porta. Por esse motivo, decidi não produzir nenhuma lista de regras para o NegrArte; elaborei apenas uma pequena postagem na sua página do Facebook, informando os dias e horários das atividades do grupo no carnaval.

4.6. O cortejo: dores e sabores

A primeira atividade do carnaval foi hoje, sexta, dia 13 de fevereiro, às 23 horas. Quando cheguei ao IPDH, a banda já tocava. Peguei um instrumento na parte de dentro da casa e me uni a eles. A banda estava praticamente completa, e ainda tinha um integrante novo, um argentino que tocava descalço! Luís então conduziu o grupo pela rua, em cortejo, subindo a ladeira da Travessa do Mosqueira até um bar na Joaquim Silva. Lá, em frente a um bar, tocamos por volta de 10 minutos e

retornamos ao IPDH, descendo a Joaquim Silva e passando ao lado dos Arcos. Uma multidão nos acompanhava e por diversas vezes foi difícil tocar pela quantidade de pessoas. Não paramos de tocar um segundo sequer enquanto andávamos. Enquanto tocávamos, durante o cortejo, decidi que iria escrever sobre as dificuldades de se tocar num evento dessa natureza. (Notas de campo do autor, 13 de fevereiro de 2015.)

A primeira dificuldade que enfrentei foi *caminhar com os instrumentos presos ao corpo*. Os instrumentos dos blocos afro são produzidos de forma a poderem ser tocados pelos músicos tanto em movimento de desfile quanto parados, assim como os da maioria dos demais grupos carnavalescos – e, na verdade, são poucos os que não estão presentes nas duas formações. No entanto, o transporte em posição de toque é especialmente difícil em alguns casos, como o dos surdos e o dos tambores da primeira fila (corte e dobra). São instrumentos enormes e pesados, presos ao corpo pela cintura, que atrapalham o músico ao caminhar.

Outra dificuldade foi de ordem musical: a *coordenação entre passo e andamento*. O andamento musical e o passo da marcha do desfile quase nunca coincidem. Como a movimentação da banda também é coordenada pelo mestre, é ele quem "puxa" o grupo com gestos e abre caminho no meio da multidão. O andamento musical, que na marcha militar corresponde perfeitamente à passada dos desfilantes, não determina o caminhar do bloco porque o cortejo se desloca no meio das pessoas. Buracos da rua, vendedores, multidão, tudo isso impede que a marcha da banda seja regular e gera uma dicotomia rítmica extremamente complexa, capaz de afetar a manutenção do andamento musical.

O *cansaço físico* foi outra dificuldade. Tocar um instrumento de percussão é extenuante para quem, como eu, não é percussionista de formação. Mesmo entre os membros mais antigos do NegrArte, que pareciam mais acostumados à situação, houve quem fosse se cansando no meio do caminho e pedindo para ser substituído. Vale ressaltar que o calor intenso e a dificuldade de acesso a água para beber aumentavam a sensação de exaustão. Além disso, o percurso pelo qual Luís nos conduziu passava pela ladeira da Travessa do Mosqueira.

Havia ainda a *preocupação com os pertences pessoais*. Como a multidão "aperta" a banda, inevitavelmente as pessoas se encostam. Nesses eventos, o número de furtos é grande e é sempre recomendado não sair para os blocos com pertences de valor. No meu caso, não tive como passar em casa antes de ir para o IPDH, o que me fez estar carregado durante o cortejo. A preocupação em não ser roubado me levou a conferir meus pertences a todo momento, o que dificultou ainda mais minha performance. As mulheres do grupo têm o hábito de guardar o celular entre os seios, o que facilita muito a proteção desse e de outros itens.

De volta ao IPDH, ainda tocamos dentro da casa por mais de uma hora. Ao final, muitos ainda ficaram para o baile conduzido por Fábio, que toca caixa e também atua como DJ. Sentei-me na parte de trás da casa e percebi que todos estavam exaustos. Encharcados de suor, não havia ninguém que não reclamasse de alguma dor. Acabei chegando à conclusão de que a maior dificuldade física na atuação do NegrArte é *a dor*.

4.6.1. Música e dor

A relação entre música e dor vem sendo discutida, pelo menos, desde a Grécia Clássica. A ideia de que o som *afeta* aspectos físicos do corpo humano seduz, até hoje, muitos estudiosos (FULCHER, 2011). Mas, além de produzir cura, a música, no caso do NegrArte, produz dor. Não é raro os músicos da banda apresentarem problemas físicos relacionados à prática musical. Esse tema também é fonte de muitos estudos (ANDRADE e FONSECA, 2000; FRANK e VON MÜHLEN, 2007).

Luís sofre de bursite na parte superior do braço e frequentemente pára de tocar para massagear o ombro. Juliana ficou um mês sem tocar por dores no braço, tendo sido diagnosticadas com tendinite. Bruno, seu marido, também apresentou fortes dores no ombro, tendo ficado um tempo sem tocar. Fábio, que toca caixa, também se queixa bastante de dores, e algumas vezes chegou a abandonar o instrumento durante as apresentações. Thaiane, contrabaixista, também tem dificuldades com o braço direito. Afirma sentir muitas dores quando precisa tocar caixa. Eu mesmo, durante o carnaval, senti forte dor no punho direito. Quando comentei sobre essa dificuldade entre os músicos, Marcondes me aconselhou a usar uma munhequeira elástica – que, de fato, diminuiu bastante as dores, mas não as eliminou. Mais tarde, percebi que boa parte das dores que sentia estava relacionada à maneira errada de segurar a baqueta. Thaiane me ajudou a corrigir esse fator, o que diminuiu bastante a dor. Ainda assim, contudo, percebi o quanto é grande o desgaste físico do grupo depois de uma atividade tão intensa quanto o cortejo.

Além da dimensão muscular, outro dado físico que afeta os músicos do NegrArte está relacionado à audição. Em meus primeiros ensaios com a banda, eu voltava para casa com um zumbido no ouvido. Nas apresentações de sexta o som é ainda mais alto, devido às caixas de som que amplificam o canto. Sobre a intensidade do som nos trios elétricos e o prejuízo à audição do músico exposto a esse ambiente, Barata (2002) comenta:

O nível normal de audição é de cerca de 20db (decibéis); atinge 116db em *shows* de *rock* ou trios-elétricos durante o carnaval. É o que mostra sua pesquisa realizada em 1995 quando mediu os níveis de pressão sonora de dois trios-elétricos em Recife

(PE) e seus efeitos nos músicos antes e depois dos ensaios e *show*. Dados do Ato de Saúde e Segurança de Ontário, no Canadá, indicam que a dose diária de ruído está em torno de 90dB durante 8 horas diárias e caso a pressão sonora eleve para 100dB a exposição deve ser reduzida para 2 horas diárias. (BARATA, 2002, p. 13.)

4.6.2. Dor: duas perspectivas

Gilberto Velho observa:

Sem querer entrar a fundo em questões filosóficas sobre as motivações do comportamento humano, há um razoável consenso em torno do fato de que em toda sociedade os indivíduos procuram controlar o sofrimento físico e psicológico, ou reduzindo-o a um mínimo suportável (que obviamente variará) ou enquadrando-o dentro de modelos ou paradigmas que o justifiquem ou mesmo expliquem. Sem dúvida, os dois movimentos são, em princípio, complementares ou até duas facetas do mesmo fenômeno. (VELHO, 2013, p. 103)

A antropologia de Velho vê que "mitigar" ou "enquadrar" a dor são faces do mesmo processo: encaminhar esse fenômeno para um lugar de sentido. Mantenho a dualidade do autor na perspectiva da dor física que acomete alguns integrantes durante a execução musical do grupo NegrArte, mas aponto que, no contexto da nossa análise, ela pode ser abordada por dois vieses que, em última instância, também se correspondem: (1) a dor enquanto preço a ser pago pela escolha de determinado projeto de vida; e (2) a dor enquanto capital simbólico no processo de legitimação e posicionamento dos sujeitos.

Na escolha, articulação e organização do que Gilberto Velho chamará de "projeto de vida", os sujeitos lidam constantemente com um equilíbrio entre ônus e bônus que advém de seus enfrentamentos. Como já mencionado, o mesmo autor oferece a visão de uma "economia" na elaboração do projeto de vida que envolve um equilíbrio entre "riscos" e "perdas". Nesse sentido, a dor física é, *a priori*, um preço a ser pago pelo engajamento no projeto de tocar no NegrArte. Mas o processo de conferir sentido à dor não pára aí.

No contexto das práticas culturais, especialmente aquelas que mantêm alguma relação com elementos ritualísticos, a dor pode ser um fenômeno por meio do qual os sujeitos veiculam suas crenças. Nas palavras de Sarti (2001):

Nenhuma realidade humana prescinde de dimensão social, tampouco o corpo ou a dor. A singularidade da dor como experiência subjetiva torna-a um campo privilegiado para se pensar a relação entre o indivíduo e a sociedade. Toda experiência individual inscreve-se num campo de significações coletivamente elaborado. (SARTI, 2001, p. 4)

Assim, a realidade dolorosa de um indivíduo, manifestada *na maneira como ele a expressa*, assinala uma interação social que passa pelas referências culturais tanto dos que

sentem a dor quanto dos que assistem. Pode-se, portanto, considerar uma dimensão cultural da dor, fenômeno regido não apenas pelos aspectos fisiológicos, mas também pelo comportamento culturalmente orientado dos indivíduos. Isso não significa eliminar a perspectiva fisiológica da compreensão do fenômeno dor, mas entender que a maneira como o sujeito sente a sua dor e a manifesta, bem como a forma como os demais indivíduos reagem à situação, passam pela cultura.

David Le Breton (2010) defende que a compreensão do corpo, e em consequência a maneira como os "atores" lidam com os eventos extraordinários, tal como a dor, está relacionada à cultura.

O significante "corpo" é uma ficção; mas, ficção culturalmente eficiente e viva (...). O corpo não existe em estado natural, sempre está compreendido na trama social de sentidos, mesmo em suas manifestações aparentes de insurreição, quando provisoriamente uma ruptura se instala na transparência da relação física com o mundo do ator (dor, doença, comportamento não habitual, etc.). (LE BRETON, 2010, p. 32)

O mesmo autor explica por que o modo como experimentamos os sentimentos em nosso corpo provém de uma construção simbólica coletiva:

Os sentimentos que vivenciamos, a maneira como repercutem e são expressos fisicamente em nós, estão enraizados em normas coletivas implícitas. Não são espontâneos, mas ritualmente organizados e significados visando os outros. Eles se inscrevem no rosto, no corpo, nos gestos, nas posturas, etc. O amor, a amizade, o sofrimento, a humilhação, a alegria, a raiva etc. não são realidades em si, indiferentemente transponíveis de um grupo social a outro. As condições de seu surgimento e a maneira como são simbolizados aos outros implica uma mediação significativa. (LE BRETON, 2010, p. 52)

Se a maneira de lidar com o corpo é fruto de "normas coletivas implícitas", o mesmo vale para a forma de lidar com a dor. Entretanto, não importa tanto definir a natureza e a origem da dor do ponto de vista fisiológico ou mesmo antropológico.

O que deve ser explicado é a alternância da variabilidade e identidade de estímulos e respostas e o jogo entre biologia e cultura. O escopo é estudar a dor no plano antropológico e analisar a relação homem-dor perguntando-nos como a trama social e cultural que o submerge influi sobre a sua conduta e os seus valores. (GUERCI e CONSIGLIERI, 1999, p. 66)

Em uma das minhas primeiras apresentações numa sexta-feira, no meio de uma canção, olhei para Fábio e vi que a pele de sua caixa estava tomada de sangue. Ele havia começado a tocar com a caixa ao contrário, e a ponta dos parafusos que prendiam a estrutura metálica feriu sua mão. O sangue na pele do instrumento comoveu os músicos. Fábio, com a

fisionomia inabalável, continuava tocando com extrema força e determinação, sem deixar uma nota sequer para trás. A cena impressionou a todos, inclusive Luís – que, preocupado, acenou para o músico, indagando-lhe se estava tudo bem. Fábio respondeu que sim, e seguimos tocando. Todos, sem exceção, começamos a tocar com mais força. O vermelho do sangue rajando a pele branca da caixa pareceu fazer daquela dor, de algum modo, uma inspiração. Foi uma entrega.

Isso não impede que indivíduos, em certos contextos, procurem o sofrimento, como se pode ver, por exemplo, na hagiografia cristã, nas histórias dos santos mártires ou nas privações do ascetismo oriental. Nesses casos, a procura de determinado tipo de dor, física ou psicológica, ou até da morte, estará dentro de paradigmas legitimadores. (VELHO, 2013, p. 103)

4.7. Música, carnaval e religiosidade

No sábado de carnaval, cheguei ao IPDH às onze da manhã. Muitos músicos tinham dormido ali mesmo. Nosso compromisso naquele dia era tocar com o grupo afro Ojuobá Axé, em Santa Cruz da Serra. A van que nos levaria até lá chegou ao meio-dia, e Luís selecionou apenas caixas e repique para o transporte.

O Ojuobá Axé⁴⁷ é uma ONG dedicada à educação de crianças e adolescentes carentes. Sua sede é um complexo que compreende um galpão aberto, um pátio interno e dois prédios. Veronica me explicou que é nesses prédios que acontecem as oficinas da ONG. Ao chegar, fomos saudados por vários jovens que vieram nos cumprimentar. A presidente da instituição veio nos receber: é Luana, uma mãe-de-santo bastante respeitada por todos por ser também líder do grupo. Luana abraçou efusivamente Veronica, que me apresentou: "Este é Pedro. Ele está fazendo mestrado em..." – "música", completei.

Os meninos do Ojuobá já estavam prontos para tocar. Eram em torno de vinte e cinco, organizados por um jovem mestre – com que, logo no início, um dos músicos se indispôs. Luana tomou a frente da discussão, repetindo várias vezes: "tem visita em casa". Depois de

⁴⁷ "Grupo de tradição em Duque de Caxias, foi fundado em 1986 e tem como objetivo promover a inclusão social através da valorização e conhecimento da cultura afrobrasileira. Assim, são oferecidos aos jovens e crianças do bairro Centenário aulas de dança (contemporânea, balé e ritmos africanos como jongo, maculelê, samba de roda, entre outros), capoeira, xadrez, cursos profissionalizantes, entre outras atividades. A instituição atende hoje cerca de 575 crianças e jovens e foi responsável pela articulação para instalação de um busto e um monumento a Zumbi dos Palmares, no centro de Duque de Caxias. Com uma banda musical formada hoje por 20 membros, o trabalho com dança e música da instituição já rendeu muitas histórias. Uma das que mais enchem o grupo de orgulho aconteceu nos anos 90: recém-libertado, o ativista Nelson Mandela veio fazer uma visita ao Brasil e a Instituição Afro-Cultura Ojuobá Axé foi convidada a recebê-lo, num show de música e dança na Praça da Apoteose, na capital". Fonte: <<http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/instituicao-afro-cultural-ojuoba-axe>>. Acesso em: 8 out. 2015.

restabelecer a ordem na base do grito, disse ao mestre que este precisava ter autoridade sobre a banda.

O ensaio começou. Os músicos eram excepcionais e a animação, muito grande. Diversas crianças tocavam na banda. Uma delas me chamou a atenção: um menino, aparentando seus 7 anos, que tocava caixa. O instrumento devia pesar quase tanto quanto ele – mas sua destreza no instrumento era fenomenal. As crianças ostentavam uma propriedade no toque de dar inveja. Observei que a disposição dos instrumentos do grupo era distinta da nossa. Indaguei sobre o porquê da diferença a Luís, que explicou que usávamos a disposição praticada nos grupos afros da Bahia. Findo o ensaio da banda, chegou a vez de o NegrArte tocar. Luís organizou o grupo e conduziu vinte minutos de ensaio. Dei tudo de mim, no intuito de causar uma boa impressão nos nossos anfitriões.

Depois de o NegrArte tocar, era a vez de juntar os dois grupos. Reparei que o Ojuobá usava alguns instrumentos diferentes, entre eles um tipo de repique bem mais estreito do que os nossos (tempos depois, Júlio me explicaria que esse tipo de repique é o mais usado nos blocos baianos na atualidade). Luís conduziu o grupo tocando à frente dos músicos, enquanto o mestre do Ojuobá fazia os sinais para as convenções. O Ojuobá tocava o alujá muito mais lento do que nós, o que foi difícil de coordenar.

Quando terminamos, o almoço já estava para ser servido. Uma grande fila se formou diante das panelas de macarrão, feijão e frango. Sentamos em longas mesas, conversando. Depois de servido o almoço, compartilhamos uma melancia de sobremesa. Durante a refeição, Luana foi ao segundo andar de um dos prédios e jogou comida sobre todo o espaço do Instituto. "É canjica", explicou Juliana, "para abrir os caminhos." "Tá nevando em Caxias!", brincou alguém.

Depois do almoço, descansamos. Muitos aproveitaram para dormir. Luana veio avisar da necessidade de nos arrumarmos. Trouxe as "cabeças", adereço feminino constituído por uma armação de tecido colorido e usado como uma espécie de touca; os homens usariam uma pequena boina colorida. Além disso, homens e mulheres vestiriam uma bata longa, com desenhos e inscrições do grupo.

Chegou o ônibus que nos levaria até o local da apresentação. Acomodamos os instrumentos no seu interior, de modo que muitos tiveram de ir de pé, inclusive eu. Apertados, os meninos do Ojuobá foram na parte de trás do ônibus, cantando e tocando atabaque. "Quem 'tá tocando atabaque é de terreiro", deduziu Juliana. "O toque é igualzinho." Tomamos a Avenida Brasil rumo a Santa Cruz da Serra, que, segundo Bruno, ficava perto. Ao longo do trajeto, eles tocaram Djavan, Tim Maia, pagodes e canções que eu não conhecia.

Chegando à praça onde aconteceria o evento, tiramos os instrumentos do ônibus e nos dirigimos a uma espécie de lanchonete, com cadeiras dispostas sob um toldo. Ocupamos vários lugares e compartilhei salgadinhos e refrigerante com todos. Luana se aproximou de uma das mesas e comandou: "Vamos lá, gente?". Uns cinco homens, então, se sentaram ao redor dela, com dois atabaques e um tambor, e ela "puxou" um canto. Ao redor da mesa, em pé, algumas mulheres dançavam e faziam o coro de repetição das canções. A celebração rítmica era intensa, e muita gente que passava pela rua parou para assistir. A noite caiu enquanto o grupo tocava várias músicas, sempre com o acompanhamento das palmas. Os músicos se revezavam nos instrumentos, mas quem puxava as canções era sempre o mesmo cantor. Luana de vez em quando levantava e dançava, rodopiando, acompanhada de outras mulheres, e puxou para a roda uma mulher que acompanhava de longe; parecia alguém que passava por ali e tinha se identificado com a música. Terminada a celebração, recebemos a ordem de nos enfileirarmos para tocar. Admirei-me com a espontaneidade do ocorrido, sobretudo por se tratar de um espaço público – uma calçada diante de uma lanchonete.

A música possui um papel extremamente significativo nas religiões afro-brasileiras. Seu repertório, simbolismo e instrumental vem sendo estudado por não poucos pesquisadores, e sua riqueza é atestada pelo vasto número de produções acadêmicas que a ela se dedicam (ALVARENGA, 1946; HERSKOVITS e WATERMAN, 1949; MERRIAM, 1951, 1956 e 1963; CROSSARD-BINON, 1967; BÉHAGUE, 1976, 1978 e 1984; KUBIK, 1979, entre outros).

Lühning (1990) destaca a íntima relação entre a música e o estado de transe em que se dá a incorporação de um orixá.

Tanto a música quanto a dança que a acompanha expressam o caráter do orixá e acontecimentos da sua vida. (...) Através das letras a música se torna o meio que transporta o conteúdo histórico-literário da tradição oral. Música, dança e letra, por outro lado, estão intrinsecamente ligadas ao estado de transe, no candomblé comumente chamado de "estado-de-santo". Neste estado, o orixá que é o dono de cabeça da filha-de-santo em questão, apodera-se do corpo dela, para mostrar através da dança como ela era em vida, e o que fazia – como as pessoas de candomblé costumam dizer. (LÜHNING, 1990, p. 117)

Béhague (1976) ressalta que as modificações nas regras e funcionalidades das músicas do candomblé acompanharam o desenvolvimento e a consolidação tanto do candomblé de caboclo quanto da umbanda, braços considerados mais acessíveis da tradição afro-brasileira. Por isso, as músicas dessas manifestações religiosas permitiriam, segundo o autor, experimentações e improvisações.

A situação que descrevi se assemelhou às palavras de Guerreiro (2000) acerca da atuação dos afoxés no carnaval baiano:

Desde o final do século XIX havia outra forma ainda de divertimento negro, que buscava preservar o patrimônio religioso ao mesmo tempo em que constituía um repertório afro-brasileiro. Eram os afoxés, que traziam, durante o carnaval, a temática do candomblé para as ruas da cidade. (...) Os afoxés trouxeram para o espaço do carnaval o repertório e a estética dos candomblés. (GUERREIRO, 2000, p. 71).

Segundo Cambria (2006), o termo "afoxé" se relaciona à música do candomblé de maneira simbólica.

A mais importante ligação dos blocos afro com a cultura do candomblé, em minha opinião, está na concepção da música como fundamental poder de realização. Esse poder, já presente na palavra proferida, é reforçado pela natureza dinâmica do som. (CAMBRIA, 2006, p. 97)

Já passavam das oito da noite e se ouviam alguns trovões. O local contava com uma espécie de passarela para desfile, e a arquibancada estava cheia. Alguns integrantes do NegrArte estavam visivelmente cansados, e começou a circular entre nós uma dúvida: será que ainda precisaríamos tocar no IPDH aquela noite? Estávamos prontos para começar, mas a ordem de iniciar o desfile não era dada porque precisávamos esperar a chegada de uma autoridade política. O cortejo só começou mesmo às nove. Assim que começamos a tocar, a chuva desabou – para acompanhar-nos durante todo o desfile e intensificar-se ao final. O trajeto tinha pouco mais de duzentos metros, mas, com tantos instrumentos, a marcha era lenta. Tocamos diversas canções, entre elas aquela com a qual o Ojuobá havia disputado um concurso para hino oficial dos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro. Ao final, molhados e felizes, retornamos no mesmo ônibus à sede do Ojuobá. Na viagem de volta, houve uma sessão de discursos. No último deles, muito comovente, Luana agradeceu ao NegrArte e assegurou que a "vitória do grupo já estava a caminho". Retornamos ao IPDH, e Luís decidiu dar folga para todos.

Assim se consolidou a aliança entre o NegrArte e o Ojuobá. A participação do grupo de Luís na atividade do grupo de Luana foi com uma batalha de dois exércitos aliados. No entanto, a religiosidade que costurou a experiência não era unânime entre os músicos do NegrArte. Há, pois, que retomar a questão do projeto de vida.

Velho (2013) relata um episódio pessoal: certa vez, caminhava pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana, uma das mais movimentadas do Rio de Janeiro, às quatro da tarde de um dia de semana, quando se deparou com uma fila de pessoas que se consultavam com um

indivíduo negro que, segundo os presentes, havia incorporado um "preto velho", uma entidade da umbanda.

No caso, o que me parece mais importante é tentar transmitir a ideia de que, para as pessoas envolvidas, nada particularmente anormal estava ocorrendo. Havia uma certa surpresa, curiosidade, graus diferentes de familiaridade mas, observei, sobretudo um forte interesse combinado com evidente respeito. (...) não só não afirmo que todos os passantes fossem umbandistas, como estou certo que poderíamos encontrar indivíduos céticos, indiferentes, ou mesmo hostis àquela manifestação. Como discutirei no decorrer deste trabalho, esta é uma das principais características das sociedades complexas – a coexistência de diferentes estilos de vida e visões de mundo. (VELHO, 2013, p. 111-112.)

Assim como no caso da incorporação na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, a prática musical do NegrArte não define a religiosidade dos músicos. O processo de articulação do projeto de vida dos músicos lhes permite participar de uma expressão cultural fortemente ligada a uma religião, mesmo sem fazer parte dela. Não se trata de sincretismo, mas de manipulação de fronteiras simbólicas. Na conversa com Luís, ao ser indagado sobre a religiosidade ligada à música afro, ele não respondeu diretamente:

PEDRO: Qual a ligação entre o movimento e música afro e as religiões afro? Como você vive isso?

LUÍS: A música afro foi uma maneira que nós negros, na década de 80, conseguimos chamar atenção do poder público para que eles voltassem atenção pra cultura de alguma maneira, eles ver... olhar um pouco o que era abandonado, que era esquecido. Não existia, na verdade... quando um grupo de pessoas foram barrados num bloco de elite em Salvador porque eles eram negros, então eles resolveram criar um blocos só pra negros. E na criação desse bloco, que é o Ilê Ayiê, que foi criado esse movimento todo e chamou atenção do poder do governo em geral, federal, estadual, municipal, foi que deu uma alavancada no movimento todo que hoje é o que é. (Entrevista concedida ao autor em setembro de 2015.)

Alguns integrantes do grupo, quando questionados a respeito do assunto, sequer respondem. Mesmo assim, percebo que alguns são, de fato, praticantes de religiões de matriz africana. É o caso de Veronica e Juliana, que não escondem sua afiliação religiosa; já Bárbara e Sarah são declaradamente cristãs – a primeira é evangélica e a segunda, católica. Embora não deixem de tocar nenhuma canção cuja letra aborde a religiosidade afro, não posso deixar de apontar que o tema é delicado entre os músicos do NegrArte. Assim como a questão política das causas do movimento negro, a religiosidade afro-brasileira é quase um ponto interdito nas conversas da banda.

Todavia, não se pode dizer o mesmo do público. Durante as apresentações é inclusive comum que alguns dos espectadores executem danças típicas dos rituais dessas religiões. As canções com referência a nomes de orixás ou termos em iorubá são as que mais mobilizam o

público para uma atitude corporal que alude a essas práticas religiosas. Levando em consideração que a dança e a atitude corporal são especialmente caras às religiões de matriz africana, nota-se que, entre o público do NegrArte, não há uma fronteira clara entre a dança "laica" e a "religiosa". Uma e outra parecem se misturar – afinal, mesmo os músicos que não se declaram praticantes de religiões de matriz africana mostram um envolvimento corporal com a música que pouco ou em nada difere daqueles que explicitamente candomblecistas ou umbandistas.

O território das religiões, aqui, não é cercado. Notam-se diferenças a partir de discursos, vestimentas casuais e mesmo atitudes e comportamentos, mas um visitante que não conhecesse os integrantes diria, ao ver a banda em atuação, que são todos seguidores de religiões afro-brasileiras. Assim, mesmo sem declarar sua afiliação a qualquer religião e até mesmo interditando, em alguns momentos, o debate acerca da religiosidade ligada à sua prática musical, o NegrArte, como grupo, está indissolivelmente relacionado às religiões afro-brasileiras, tanto pela origem religiosa dos blocos afro quanto por sua identificação com a cultura afro-brasileira.

4.8. Carnaval por contrato

No domingo, 15 de fevereiro, NegrArte tocou no único evento pago do carnaval: o cortejo do Afoxé Dan Ara, em Vila Isabel. Os organizadores do bloco tinham conhecido o NegrArte nas suas apresentações na Lapa e, poucos dias antes, tinham ido ao ensaio da banda para fechar contrato e ouvir o grupo tocar. A particularidade desse desfile era que o Negrarte tocava somente o ritmo ijexá. Durante o ensaio em que recebemos a visita dos organizadores, um deles chegou a comentar que gostaria que o ijexá fosse tocado mais lento do que o que NegrArte está habituado a fazer – segundo ele, "o ijexá de raiz é mais lento".

Às 14 horas, chegamos ao restaurante de onde o cortejo sairia. Ganhamos um almoço de cortesia e, às 17 horas, fomos chamados para a concentração. Posicionamo-nos ao lado de um carro de som e fizemos uma apresentação parados, no meio da rua, durante meia hora. A intenção, segundo o organizador do evento, era convocar as pessoas para se juntarem ao cortejo.

Luís estava nervoso, pois tinham vindo mais músicos do que instrumentos. Fez um *mea culpa* para os integrantes da banda, mostrando-se preocupado: "Combinei um número de instrumentos com eles e acabei trazendo menos".

O cortejo começou às 18 horas, seguindo em direção ao Boulevard 28 de Setembro. Desfilamos em torno de uma hora pelas ruas da região, tendo cruzado com muitos outros

blocos. Lytho e Veronica iam puxando canções junto ao carro de som, que apresentava muita microfonia. À frente da banda iam pessoas usando camisas do bloco, que aliás também estávamos vestindo. Uma mãe-de-santo jogava farofa e um líquido (talvez aguardente) diante do bloco. O cortejo foi perdendo força e, ao retornarmos ao restaurante de onde havíamos saído, quase ninguém mais acompanhava o bloco.

Ao final, tive a sensação de que aquela tinha sido a apresentação mais fria de todo o carnaval. É verdade que os músicos já estavam cansados de tantas apresentações, mas, ironicamente, aquele seria nosso único evento com cachê.

A meu ver, o engajamento dos músicos na atividade com o Dan Ara não chegou aos pés do que havíamos tido com o Ojuobá na véspera – talvez porque o grupo de Luana houvesse estabelecido um vínculo tal conosco que nos sentimos participantes ativos na apresentação. A relação com o afoxé de Vila Isabel, em contrapartida, permaneceu estritamente profissional, sem nenhuma ligação além do contrato, o que pode ter levado a identidade artística do grupo NegrArte a diluir-se no cortejo do afoxé. Já na apresentação com o Ojuobá, mesmo dividindo o espaço com outro grupo, a identidade artística do NegrArte expressou-se de maneira muito mais contundente. Concluí, assim, que o que determina o engajamento positivo dos músicos do NegrArte em cada atividade da banda é mais a possibilidade de afirmação da sua identidade artística do que o cachê propriamente dito.

4.9. Repertório baiano

Naquela noite, choveu bastante e o IPDH ficou inundado. Os músicos se organizaram para secar a casa e, mesmo tendo trabalhado por horas, fizeram uma apresentação bastante animada.

No dia seguinte, o grupo só se reuniu à noite. Já eram 22 horas quando cheguei ao IPDH na segunda-feira, 16 de fevereiro. Recebíamos a visita de um integrante do Ojuobá. Luís havia conseguido que o grupo de Luana tocasse junto com o NegrArte no desfile do dia seguinte, na Avenida Graça Aranha.

A apresentação daquela noite seria conduzida por Bruno, cantor baiano bastante familiarizado com o repertório afro. Aparentemente a fim de testar o microfone, Bruno puxou uma canção afro. Luís entrou com a banda e logo o público começou a ocupar a casa. Não demorou para o IPDH encher, o que nos obrigou a realizar toda a parte inicial da apresentação na rua.

Naquela noite, o público parecia bem diferente do que costumava acompanhar as apresentações do NegrArte às sextas-feiras. Muitos pareciam turistas brasileiros. À medida

que a apresentação foi se desenrolando, constatei que poucos conheciam as letras das canções puxadas por Bruno. Apesar da animação das pessoas dançando e sorrindo, só uns poucos cantavam com ele. O repertório era composto, principalmente, pelas canções mais tradicionais dos blocos afro da Bahia, cujas letras a maioria dos músicos parecia conhecer.

O contraste entre o envolvimento do público e o dos músicos me levou a refletir sobre a relação entre o engajamento pessoal dos integrantes e o posicionamento artístico do grupo. Se, por um lado, os músicos do NegrArte têm um profundo envolvimento com a cultura da música afro, a grande maioria do seu público não. As canções afro executadas pelo NegrArte também ajudam a recriar o ambiente do carnaval baiano, ao mesmo tempo em que conferem sentido ao que NegrArte faz – e os elementos de ligação mais direta com esse processo são as letras das canções, que trazem o solo baiano para o IPDH. Mas o que acontece se o público não reconhece as letras?

O público do NegrArte parece se identificar mais com o contexto festivo do carnaval do que com a mensagem das canções, o que divide a perspectiva da banda e direciona o trabalho para lados diferentes. Essa incongruência se coloca toda vez que o NegrArte discute a relação entre repertório, identidade artística, financiamento e público, pois existe um processo de violência simbólica em curso quando o grupo precisa abrir mão ou modificar elementos de sua identidade em atenção ao desejo de quem está pagando por sua música.

4.10. Graça Aranha, Sarah e Bárbara, frangos e batalha musical

Na manhã de terça-feira, o NegrArte tocou em um evento no Citibank Hall, uma casa de espetáculos na Barra da Tijuca. Infelizmente não pude comparecer, mas estive com a banda no desfile da tarde. Com um atraso de 40 minutos, desfilamos pela Avenida Graça Aranha, mais uma vez tocando com o Ojuobá Axé. Lytho, Veronica, Bruno e uma cantora do grupo de Caxias se revezavam ao microfone. No final do desfile, a banda ficou parada, tocando ritmos variados. Luís tomou o microfone para agradecer pessoalmente a Luana e ao Ojuobá, bem como a todos os integrantes do NegrArte. Juliana se emocionou. Houve uma grande salva de tambores ao final e um alujá que parecia não ter fim.

Findo o evento, voltamos a pé com os instrumentos até o IPDH. Em seguida, saímos Bárbara, Sarah e eu à procura de algo para alimentar a banda. Depois de muito andar pelas ruas da Lapa, encontramos um restaurante, já quase na Praça da Cruz Vermelha, que servia frangos. Compramos um total de quatro frangos e duas porções de arroz, além de farofa e molho à campanha.

Enquanto aguardávamos a preparação do nosso pedido, perguntei como havia sido o evento daquela manhã. Elas contaram que um desentendimento entre os membros da banda havia prejudicado a apresentação. Segundo as duas, o problema girou em torno de aspectos afetivos de integrantes da banda – e uma longa conversa sobre relações interpessoais se desenvolveu a partir daí.

Sarah disse que precisávamos conversar sobre o que fazer para divulgar melhor o trabalho da banda. Decidimos que os três constituiríamos um grupo à parte para trabalhar nesse sentido. Indagadas sobre o que chamavam de "diretoria", as duas me explicaram que esse núcleo havia sido criado por Luís logo no início da banda, com diversas funções – mas, naquele momento, já não tinha mais atividades específicas. Saindo do restaurante, demos com Luís e Laíse, que tinham ido ao nosso encontro; segui para o IPDH com Sarah enquanto Bárbara, Laíse e Luís iam comprar refrigerantes. No IPDH, Thaiane nos ajudou a servir as pessoas e, depois de comer, fomos tocar.

Do lado de fora, houve uma "batalha musical" entre o NegrArte e O. É o que ocorre quando ambos tocam lado a lado na calçada da Avenida Mem de Sá; quanto mais forte e mais tempo os músicos de determinado grupo tocam, mais se tem a impressão de que esse é o melhor dos dois. A demanda por intensidade se traduz nas falas de Luís: "mais forte!", "'tá fraco!", "toca alto!" – exigências que não acontecem dentro da casa, quando a banda realiza sua performance longe dos olhos de O., nem quando tocamos nas outras atividades em que O. não está presente.

Se a intensidade depende da atuação individual dos músicos, a resistência é uma demanda que se deve muito à liderança de Luís. No papel de mestre, é ele que determina o início e o fim das apresentações. Enquanto ele não determina, a banda segue tocando. Assim, seu desejo de vencer a batalha musical leva o NegrArte a tentar tocar por mais tempo e com mais força do que O..

Intensidade e resistência são sintetizadas discursivamente no termo "garra". Aos olhos do grupo, quanto mais forte e mais tempo tocar um integrante, mais garra ele tem. "Garra" pode ser definida como um dos principais "capitais simbólicos" no NegrArte. Com "garra" se "compram" lugares, posições de destaque dentro do grupo. Quanto mais "garra" tiver um integrante, mais bem visto ele é pelo conjunto. E, na disputa musical, a "garra" é a principal arma de uma banda.

Depois de quarenta minutos de extrema intensidade, fomos consagrados na calçada. Só então fomos tocar dentro do IPDH. Lá dentro, Lytho já "puxava" a galera com cantos do Ilê. Logo nos primeiros momentos dentro da casa, uma musicista passa mal e é levada para os

fundos do imóvel. A seguir, é Fábio quem deixa o grupo se sentindo mal. Luís, preocupado, vai conferir como eles estão e deixa Thaianie comandando o grupo no meio de uma música. O grupo começa a errar mais. O momento é tenso, poucos integrantes se mantêm tocando corretamente. Luís volta e, retomando seu posto, tenta consertar. O som está péssimo e contribui para desestabilizar o grupo. Veronica canta algumas músicas, mas Luís logo encerra a apresentação.

A vitória diante de O. não impediu que nosso *show* se tornasse um pesadelo. Tempos depois, Juliana iria se referir a esse dia para questionar a atitude de Luís, opinando que o fato de tocarmos muito tempo "lá fora", tentando sustentar uma sonoridade para fazer frente a O., leva os integrantes a um desgaste extremo. Tanto Juliana quanto Bruno ficariam algum tempo sem tocar devido a lesões.

O baile começou e me despedi dos demais, confirmando com Luís que havia uma reunião marcada para a quarta-feira de cinzas, às 20h. No entanto essa reunião não ocorreu porque o mestre não pode ir.

CAPÍTULO 5: DIANTE DO DRAMA, MÚSICA

Encerrado o carnaval, dei-me conta de que a pesquisa precisava de um redirecionamento. Até aquele momento, o propósito do estudo com o NegrArte era analisar a relação entre o mestre e os músicos do conjunto. Mas esse objetivo não havia partido do meu contato *in loco* com o grupo, e sim de uma expectativa teórica anterior ao início das observações, e logo se mostrou inconsistente. Quando se iniciaram minhas atividades no campo, acabei naturalmente sendo conduzido para dentro do fazer musical do grupo, o que fez com que o acompanhamento deixasse de ser apenas uma observação e se tornasse uma participação ativa.

Segundo Clifford, a incongruência entre a simples observação e a participativa ativa pode conduzir o pesquisador a uma crise metodológica: "a experiência etnográfica e o ideal da observação participativa mostram-se problemáticos" (CLIFFORD, 1986, p. 14)⁴⁸. Mas, para esse mesmo autor, é próprio do estudo etnográfico apresentar inovações, uma vez que este transita entre diferentes espaços teóricos ao mesmo tempo em que tenta concatená-los com a prática.

A etnografia está ativamente situada entre poderosos sistemas de significado. Apresenta suas questões nas fronteiras das civilizações, culturas, classes, raças e gêneros. A etnografia decodifica e recodifica, revelando as bases da inclusão e exclusão, ordem e diversidade coletivas. Descreve processos de inovação e estruturação, sendo, em si mesma, parte desses processos. (CLIFFORD, 1986, p. 2)⁴⁹

Mas além da questão teórica do trabalho, sérios problemas de ordem prática se colocavam naquele momento.

O primeiro e mais desafiador dizia respeito à volta para casa após as apresentações do NegrArte no IPDH. Devido à enorme quantidade de pessoas nas sextas à noite, deixar a Lapa ao final das apresentações era um desafio, pois tanto ônibus quanto taxis estavam sempre parados no trânsito constantemente engarrafado. Cheguei a voltar a pé para casa algumas

⁴⁸ "Ethnographic experience and the participant-observation ideal are shown to be problematic." (Tradução própria.)

⁴⁹ "Ethnography is actively situated between powerful systems of meaning. It poses its questions at the boundaries of civilizations, cultures, classes, races, and genders. Ethnography decodes and recodes, telling the grounds of collective order and diversity, inclusion and exclusion. It describes processes of innovation and structuration, and is itself part of these processes." (Tradução própria.)

vezes, mas decidi que não seria a melhor solução depois de ter sido assaltado nesse trajeto. Optei então por voltar de taxi para casa, escolhendo um percurso que desviasse do trânsito congestionado e, conseqüentemente, pagando um valor mais alto pela corrida. Como os ensaios das segundas e quartas-feiras também não terminavam cedo (a casa deveria fechar às dez da noite, mas Luís sempre estendia um pouco, terminando por volta das onze), voltar três vezes por semana de taxi representava um gasto alto.

Como eu trabalhava aos sábados pela manhã e chegava em casa na madrugada de sexta para sábado, não dormia o suficiente. Em pouco tempo, comecei a apresentar rendimentos ruins nas atividades laborais desses dias.

Além disso, tocar no NegrArte envolvia um desgaste físico natural. Com o passar do tempo, muitas bolhas foram surgindo nos dedos da minha mão, dificultando, inclusive, a escrita. O contato contínuo dos parafusos do instrumento com o joelho criou, com o movimento natural do corpo durante a performance, hematomas na minha perna. O braço também estava comprometido, devido aos movimentos repetidos. Durante o *show*, que durava em média duas horas, permanecíamos, os músicos, todos de pé. As dores eram nossas companheiras constantes.

As condições durante as apresentações estavam longe de ser boas. O calor, quase sempre intenso – pois a casa não dispunha nem de um ventilador, e a aglomeração de pessoas esquentava ainda mais o ambiente –, aumentava o desgaste. A aparelhagem de som ficava posicionada na altura de nossos ouvidos, o que nos fazia sair das apresentações com um zumbido incessante. Quando chovia, a falta do telhado (perdido no incêndio) deixava o IPDH vulnerável: a água descia como uma verdadeira cachoeira pelas escadas, e o risco de um curto-circuito era grande. Tocar nessas condições não era nada fácil.

Pouco sono, estresse e mesmo o desgaste físico não recuperado das apresentações podem ter sido a causa de eu ficar doente logo depois do Carnaval. Tudo isso somado com a preocupação de não ter ainda um objeto de estudo que direcionasse a pesquisa me fizeram decidir por um afastamento temporário das atividades da banda.

Durante esse período longe do grupo, iniciei a reelaboração da pesquisa refletindo exatamente sobre as próprias dificuldades que me conduziram a esse afastamento. Logo percebi que elas não eram apenas minhas, pois quase todos os integrantes do NegrArte enfrentavam obstáculos semelhantes.

Como já mencionei, muitos músicos moravam na Zona Norte, o que os fazia ter o mesmo problema que eu no trajeto de volta para casa após as apresentações de sexta (Luís, por exemplo, morava em Anchieta, um bairro na Zona Norte, e leva cerca de duas horas para

chegar a casa depois dos ensaios). Alguns deles enfrentavam o trajeto de Kombi, normalmente mais barata e frequente que os ônibus. Mas a maioria optava por permanecer no IPDH durante toda a madrugada e voltar para casa já com o dia raiado⁵⁰. Para isso deitavam em colchonetes em alguma parte mais reservada nos fundos do imóvel, e mesmo com o som alto do baile e o intenso calor da casa, conseguiam algumas horas de sono.

Não foram poucas as vezes que ouvi algum integrante dizer que não poderia comparecer às atividades do grupo por dificuldades financeiras. A “falta de grana”, como se dizia no grupo, era um tema constante de conversas.

No período em que estive afastado do grupo, fui algumas sextas-feiras ao IPDH para vê-los tocar, mas saía por volta das onze e meia da noite. Compareci inclusive à comemoração do aniversário da banda, em 24 de abril; nessa ocasião, o *show* correu sem novidades, exceto pela participação de uma cantora que eu não conhecia. Assim transcorreu meu acompanhamento do NegrArte durante os meses de abril e maio de 2015.

Como a comunicação com o grupo se dava quase inteiramente pelo meio virtual (Facebook e Whatsapp), mesmo sem ir aos ensaios e apresentações, continuei acompanhando o NegrArte. Ademais, o processo de seleção para a bolsa da Funarte continuava em andamento e eu precisava manter o contato com o grupo, para o caso de alguma necessidade.

Durante esse tempo, recebi alguns telefonemas de Luís querendo saber por que eu não estava indo. A preocupação do mestre era que alguém tivesse dito ou feito algo contra minha participação no NegrArte. Todavia, ele compreendeu quando eu disse que precisava apenas de algum tempo para me reorganizar, pois tinha ficado um pouco doente e tinha trabalhos para entregar no mestrado.

Foi só ao retornar ao convívio do grupo, em junho de 2015, que percebi o quanto eu havia podido experimentar o que de fato os integrantes do grupo enfrentavam. Descobri o quanto era difícil para estar engajado em um projeto que não se bancava financeiramente. Sentir na pele as dificuldades de atuar junto ao NegrArte havia me permitido compreender melhor os obstáculos enfrentados pelos membros para atuar junto à banda. Cheguei à conclusão de que uma etnografia do NegrArte teria de incluí-los como peça-chave do cotidiano tanto dos músicos quanto da banda como um todo.

⁵⁰ Às apresentações do NegrArte no IPDH às sextas-feiras à noite se seguia um baile, onde um DJ tocava principalmente funk. Com a música alta desses bailes, quase sempre lotados, era praticamente impossível dormir com algum conforto. Mesmo assim, não eram poucos os integrantes que simplesmente deitavam no chão em uma parte mais reservada da casa e ali mesmo dormiam. Como os bailes terminavam normalmente às 6 da manhã, esses integrantes acabavam indo para casa já com o sol.

A mobilização do grupo parecia ser então uma questão dramática central: havia apresentações em que o número de músicos era maior do que o de instrumentos disponíveis; em outras, ocorria o inverso. Para o mestre, marcar uma apresentação externa era um tiro no escuro, pois nunca se sabia ao certo quantas pessoas iriam comparecer. Por tudo isso, o simples fato de o NegrArte existir me parecia, agora, um milagre – e a única explicação que eu encontrava era a força da música que o grupo faz.

A música do NegrArte é de um simbolismo tão vigoroso que a converte em combustível de uma utopia. Ao mesmo tempo em que é meta e objetivo do grupo, ela é também motivação, a força que o movimenta; é a justificativa do drama e o contraponto que lhe dá sentido. As dificuldades que enfrentamos para estar ali tocando conferem ainda mais valor à experiência musical. Essa força simbólica da música do NegrArte é opaca a qualquer análise, e nenhuma racionalização daria conta de trazer para o plano da escrita toda a carga afetiva experimentada por nós a cada apresentação. Por isso, uma pesquisa sobre o grupo deveria analisar as dificuldades do grupo para manter-se atuante à luz das referências da sua própria prática cultural – daí meu retorno ao convívio do grupo ter trazido à pesquisa um novo objeto de estudo, ao qual denominei *drama*.

Neste capítulo, aprofundo a discussão sobre os elementos que compõem a estrutura do drama do NegrArte: a problemática do *habitus* do negão e sua relação com os projetos de vida; a violência simbólica nos processos de profissionalização e financiamento; e a questão da ordenação do espaço geográfico dos guetos. Começo, porém, por uma reflexão acerca do lugar limítrofe em que eu me encontrava no momento em que decidi retornar ao grupo.

5.1. Papel de pesquisador numa situação limítrofe

No dia 22 de junho de 2015, uma quarta-feira, resolvi voltar a frequentar o grupo e cheguei ao IPDH às oito da noite. Haveria uma reunião da banda, e muitos já estavam presentes. A satisfação de todos ao me verem, especialmente Júlio, foi perceptível. Assim como as entrevistas haviam estreitado meus laços com os músicos, meu afastamento temporário das atividades aguçou minha consciência da amizade que havia nascido entre nós, a qual me possibilitaria redesenhar a pesquisa. Ao abordar essa questão em sua etnografia, Marcio Goldman (2012) relata que os anos passados em campo o levaram a considerar os nativos não como informantes, mas como amigos. Essa perspectiva criou diversos desafios metodológicos para ele e os que o avaliavam. No entanto, defende esse autor, trata-se de um caminho de equilíbrio que diz respeito ao pesquisador: permanecer alheio aos nativos não permitiria que a pesquisa se aprofundasse, ao passo que ultrapassar a linha da análise

significaria abrir mão da contribuição que se poderia dar tanto à disciplina quanto ao próprio grupo estudado. Haveria um ponto "ótimo", capaz de estabelecer essa região fronteira:

Descobri, então, que para escrever uma boa etnografia, existe uma espécie de ponto ótimo, onde o etnógrafo tem a familiaridade necessária com aqueles sobre quem escreve. Antes disso, seu relato será extrínseco, superficial e pouco interessante; depois será meio culpado ou cínico. (GOLDMAN, 2012, p. 100)

Diversas vezes, percebi-me mais como integrante do grupo do que como pesquisador. Ao notar que a pesquisa demandava certa frieza e um distanciamento mínimo do objeto para guardar a cientificidade inerente ao trabalho, cruzei e recruzei a linha limítrofe que separava os diversos papéis que eu exercia. Segundo Pratt (1986), esses limites são explicitados por ocasião do processo de escrita da etnografia, tarefa que exige uma mudança na postura do pesquisador – a qual acaba por formatar a análise a partir de elementos que sejam o menos subjetivos possíveis.

Nos termos das suas próprias metáforas, a posição do discurso científico é aquela de um observador fixo na extremidade de um espaço, olhando de fora e/ou do alto aquilo que é outro. A experiência subjetiva, por outro lado, é dada de uma posição em movimento que já se encontra dentro ou no meio das coisas, olhando e sendo por ela olhada, falando com o outro, que por sua vez também lhe fala. Converter o trabalho de campo, através das notas tomadas, em uma etnografia formal requer uma passagem, tremendamente difícil, da segunda posição discursiva (face a face com o outro) para a primeira. Muito deve ser deixado para trás no processo. (...) Em outras palavras, o célebre "presente etnográfico" situa o outro em uma ordem temporal distinta daquela do sujeito que fala; a pesquisa de campo, por outro lado, localiza tanto o *self* quanto o outro na mesma ordem temporal. (PRATT, 1986, p. 32)⁵¹

A mesma autora afirma que a fuga desse tipo de redução pode oferecer vantagens à análise, pois certo grau de subjetividade é bem-vindo à pesquisa.

Como defendo neste artigo, os antropólogos têm muito a ganhar quando se veem escrevendo tanto dentro quanto fora das tradições discursivas que os precedem; tanto dentro quanto fora das histórias de contato em que eles seguem. Tal perspectiva é particularmente valiosa para quem gostariam de mudar ou enriquecer o

⁵¹ "In terms of its own metaphors, the scientific position of speech is that of an observer fixed on the edge of a space, looking in and/or down upon what is other. Subjective experience, on the other hand, is spoken from a moving position already within or down in the middle of things, looking and being looked at, talking and being talked at. To convert fieldwork, via field notes, into formal ethnography requires a tremendously difficult shift from the latter discursive position (face to face with the other) to the former. Much must be left behind in the process. [...] In other words, the famous 'ethnographic present' locates the other in a time order different from that of the speaking subject; field research on the other hand locates both self and other in the same temporal order." (Tradução própria.)

repertório discursivo da escrita etnográfica – especialmente aquela "tentativa impossível de fundir as práticas objetivas e subjetivas". (PRATT, 1986, p. 49).⁵²

Talvez a mudança na pesquisa seja, como afirma Marcus (1986), reflexo da mudança nos paradigmas da teoria antropológica. Para ele, ao considerarmos a influência da estrutura sobre a realidade social, não podemos deixar de lado a experiência vivida dos atores.

Os conceitos de estrutura de que tais perspectivas dependiam são, na verdade, processos que devem ser compreendidos a partir do ponto de vista do ator, um reconhecimento que levanta problemas de interpretação e apresenta oportunidades de inovação para a escrita de relatos acerca da realidade social. (MARCUS, 1986, p. 166)⁵³

Por tudo isso, eu diria que, antes de ser uma pesquisa propriamente dita, minha atuação junto ao grupo NegrArte foi uma experiência de relação humana de profundo afeto. A especificidade desse contato foi de tal ordem que não se poderia ser enquadrado em nenhuma metodologia, uma vez que suas características únicas o tornam, em última análise, indescritível em sua inteireza. Isso não só me possibilitou estudar o drama junto aos músicos do NegrArte, mas tornar-me amigo de todos.

5.2. Uma nova demanda

Logo que retornei ao convívio do grupo, apresentou-se uma demanda bastante incomum: uma apresentação paga numa festa de casamento – evento que seria de extrema importância para o grupo, devido à visibilidade que proporcionaria à banda. Dedicamo-nos à preparação do repertório por mais de um mês. A pedido de Luís, passei a tocar teclado.

Logo nos primeiros encontros, observei uma grande mudança na dinâmica dos ensaios: os cantores – principalmente Júlio – passaram a liderar o encaminhamento das músicas, discutindo os arranjos com Luís. O mestre assumiu o papel de chefe do acompanhamento percussivo, deixando que os cantores conduzissem as músicas. Como tecladista, meu papel era definir os tons mais adequados para as vozes dos cantores e acompanhá-los nas canções, dando maior ênfase ao baixo, a pedido de Júlio.

⁵² "As I have been arguing throughout this paper, anthropologists stand to gain from looking at themselves as writing inside as well as outside the discursive traditions that precede them; inside as well as outside the histories of contact on which they follow. Such a perspective is particularly valuable for people who would like to change or enrich the discursive repertoire of ethnographic writing—especially that 'impossible attempt to fuse objective and subjective practices'." (Tradução própria.)

⁵³ "The concepts of structure on which such perspectives depended are really processes that must be understood from the point of view of the actor, a realization that raises problems of interpretation and presents opportunities for innovation in writing accounts of social reality." (Tradução própria.)

Em termos musicais, os ensaios foram extraordinários. A banda conversava constantemente sobre os arranjos, dando sugestões ao mestre e aos cantores. O grupo desenvolveu um repertório de qualidade, indo das canções clássicas dos blocos tradicionais a adaptações de sucessos da MPB. O repertório montado para aquele *show* ficaria estabelecido, mesmo depois do evento.

Todavia, o mais interessante foi que, depois dos ensaios, criou-se o hábito de encerrar a noite tomando um café no "Bonde do Suco", uma lanchonete no final da Rua do Riachuelo, bem próximo aos Arcos da Lapa. Nessa lanchonete trabalhavam algumas integrantes do NegrArte. Estávamos sempre lá Júlio, Lytho, Luís e eu. Eventualmente, Veronica, Bárbara e Nilton se juntavam a nós. Sentávamos todos em uma mesa e conversávamos um pouco.

Naquele mês de preparação, nos encontramos no Bonde do Suco umas dez vezes. As conversas giravam em torno de assuntos variados, quase sempre relacionados ao futuro da banda. Percebendo a riqueza daqueles encontros, liguei o gravador algumas vezes.

5.2.1 A construção da negritude no NegrArte

Dos temas abordados, o mais próximo desta pesquisa era a identidade do "negão" – tópico caro a Júlio e Luís, que ao debatê-lo fazem críticas diversas à sociedade, quase sempre traçando um contraste entre o negão "legítimo" e o "falso", aquele que traiu o movimento.

No capítulo anterior busquei desenvolver o conceito do "negão". O termo é muito usado na cultura musical dos blocos afro, estando presente em diversas canções:

Branco, se você soubesse o valor que o preto tem
Tu tomavas banho de piche pra ficar negão também
(ILÊ AIYÊ, 1999)

Quem não curte não sabe, negão
O que está perdendo
É tanta felicidade
O Ilê Ayê vem trazendo
(ILÊ AIYÊ, 2015b)

Se você esta de ofender
É só chamá-lo de moreno pode crê
É desrespeito a raça é alienação
Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamado de negão
(ILÊ AIYÊ, 2015a)

Tanto Luís quanto Júlio me chamam de "negão". O termo não é apenas uma corruptela de "negrão", mas é dotado de uma força simbólica capaz de ressaltar a identidade afro entre os

músicos do NegrArte. "Negão" é uma construção realizada pelos indivíduos a fim de consolidar sua pertença ao seu grupo social.

Nesse sentido é que operamos com o conceito de *habitus*, a fim de identificar que elementos, nos domínios das crenças e dos comportamentos, são incorporados pelos sujeitos para se tornarem "negões". Ao longo do seu relato, Júlio afirma que alguns "negões" mudaram (de *habitus*, seria possível dizer) e se tornaram "negões burgueses".

O surgimento dessa nova categoria mostra que a identidade do "negão" não só não está pronta como recebe influência do domínio econômico. Com isso, faz-se necessário levantar alguns pontos relativos à construção da identidade negra, sua relação com a história da cultura musical dos blocos afro, e de que forma ela vem operando no NegrArte.

No primeiro capítulo de seu "Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura", intitulado "A invenção da África", Kwame Anthonny Appiah sistematiza uma crítica a determinadas posições de Alexander Crummell, importante líder negro americano do século XIX.

No cerne da visão de Crummell há um só conceito norteador: a raça. A "África" de Crummell é a pátria da raça negra, e seu direito de agir dentro dela, falar por ela e arquitetar seu futuro decorria – na concepção do autor – do fato de ele também ser negro. Mais do que isso, Crummell sustentava que havia um destino comum para os povos da África – pelo que devemos sempre entender o povo negro –, não porque eles partilhassem de uma ecologia comum, nem porque tivessem uma experiência histórica comum ou enfrentassem uma ameaça comum da Europa imperial, mas por pertencerem a essa única raça. Para ele, o que tornava a África unitária era ela ser a pátria dos negros, assim como a Inglaterra era a pátria dos anglo-saxões, ou a Alemanha, a dos teutões. Crummell foi uma das primeiras pessoas a falar *como* negro na África, e seus textos efetivamente inauguram o discurso do pan-africanismo. É que ele pensava no povo da África (em termos que o nacionalismo do século XIX tornava naturais) como sendo um único povo, a ser concebido, à semelhança dos italianos ou anglo-saxões, em certo sentido, como uma unidade política natural. Esse é o pressuposto fundamental do pan-africanismo. (APPIAH, 1997, p. 22. Grifo do autor.)

Para Appiah, a identidade "negra", tal como a entendemos nos tempos atuais, é forjada na segunda metade do século XIX, num período em que o nacionalismo e as teorias sobre raça se fundamentavam mutuamente. Para isso, foi preciso igualmente forjar a ideia de África como uma grande pátria-mãe, unificada enquanto território negro, mesmo que na realidade assim não fosse. Em outras palavras, tem-se a criação de uma ideologia baseada na ideia da existência de um povo negro único, violentamente exilado de um território comum.

Essa mesma crítica é uma das bases de "O Atlântico Negro", de Paul Gilroy, para quem o racismo científico alterou a concepção do termo "raça", até então compreendido como "cultura" (GILROY, 2001). Assim, o entendimento que os pensadores negros do fim do

século XIX tinham das origens culturais da população negra escravizada na América abordava o conceito de raça a partir dos mesmos pressupostos que dariam origem às ideias racistas. Foi nesse sentido que se deu a (re)criação de uma África ideal, lar primevo dos negros. Adjacentes a essa tarefa estavam os processos de invenção de tradição e de uniformidade. O que Gilroy sugere é que se considere a transitoriedade como elemento inerente ao processo de consolidação da identidade negra pós-escravismo. Tal transitoriedade, como um lugar não-acabado, estaria, para o autor, muito próximo ao papel desempenhado pelo Oceano Atlântico; simbolicamente, o não-lugar do oceano seria uma metáfora perfeita para a ideia de transição inacabada, e lá se negociaria o que mais tarde se chamaria de identidade afro.

Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural. (...) a ideia do Atlântico negro pode ser usada para mostrar que existem outras reivindicações a este legado que podem ser baseadas na estrutura da diáspora africana no hemisfério ocidental. (GILROY, 2001, p. 57).

Stuart Hall sustenta que a crença na imutabilidade da identidade cultural, que seria fixada no nascimento como herança dos pais e como parte da natureza genética, fez com que se desenvolvesse na mentalidade desses pensadores a necessidade "do retorno redentor" (HALL, 2003) à pátria-mãe.

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural, fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão "mundano", secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades — os legados do Império em toda parte — podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento — a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor. (HALL, 2003, p. 28).

Com isso, verifica-se a necessidade de se estabelecer a negritude como raça, que, tal como as identidades brancas europeias, seria detentora de uma terra original, de uma cultura tradicional uniforme e de um destino comum. Esse pensamento inaugura, já no século XX, os movimentos defensores dos direitos civis dos negros e/ou afrodescendentes.

Segundo Santos (1983), essa estratégia foi adotada pelos negros para que pudessem ter algum tipo de vantagem na luta por ascender socialmente, a partir da sua categoria marginal.

Tendo que livrar-se da concepção tradicionalista que o definia econômica, política e socialmente como inferior e submisso, e não possuindo uma outra concepção

positiva sobre si mesmo, o negro viu-se obrigado a tomar o branco como modelo de identidade, ao estruturar e levar a cabo a estratégia de ascensão social. A sociedade escravista, ao transformar o africano em escravo, definiu o negro como raça, demarcou o seu lugar, a maneira de tratar e ser tratado, os padrões de interação com o branco e instituiu o paralelismo entre cor negra e posição social inferior. (SANTOS, 1983, p. 19).

O mesmo processo de construção da África ideal atinge o mundo dos blocos afro. Cada bloco de Salvador fará sua leitura sobre a África-mãe – uns com elementos mais tribais, como o Ilê Ayiê, outros mais contemporâneos, como o Ara Ketu. Esse processo se expressa literalmente na orientação cultural dos blocos, por meio, sobretudo, das letras das canções-tema dos carnavais⁵⁴.

Dessa forma, o processo de construção da identidade afrodescendente no Brasil esteve em algum momento relacionado à recriação da África como a pátria-mãe, à reconstrução de possíveis tradições e à expressão de um destino comum que atingiria todos os descendentes da população escravizada. No entanto, o que Hall e Gilroy propõem é que, dada as condições de possibilidade históricas por ocasião desse processo, não se considerem atitudes de segregacionismo do movimento negro como racistas, mas como estratégias extremas na luta por um espaço social. Além disso, algum tempo depois, essas abordagens irão no sentido da inclusão, pois vão considerar a negritude não uma identidade acabada e herdada integralmente, mas um campo de transitoriedades forjadas no bojo do conceito da diáspora negra. Nesse sentido, poderíamos dizer, com base na experiência de Julinho e parafraseando Simone de Beauvoir, que ninguém nasce "negão", torna-se "negão". É esse o cerne da construção de identidade em curso na prática musical da banda NegrArte: tornar-se "negão".

Ser "negão" é consequência de um processo que envolve dimensões individuais e coletivas. Cabe ao sujeito atuar de maneira intencional no sentido de tornar inconscientes as marcas que o distinguem como um "negão"; à coletividade, cabe responder mais ou menos positivamente à pretensão do sujeito de tornar-se "negão", conforme seu êxito no processo de incorporação desse *habitus*.

Com base nessas proposições, nas observações e entrevistas, aponta-se três atributos fundamentais do ser "negão" no NegrArte. O primeiro refere-se à aquisição dos

⁵⁴ Os blocos afro de grande porte realizam festivais de música que mobilizam o meio afro-baiano. É o momento da escolha da canção que vai ser tema do carnaval. Isso envolve um processo de pesquisa, considerado uma fonte de aprendizado sobre povos e países africanos. A diretoria dos blocos coordena o levantamento do material disponível sobre o assunto em pauta e se encarrega de elaborar as apostilas que servem de guia para os compositores-letristas dos blocos. Quase todos os blocos afro acreditam que a produção dessas apostilas representa a possibilidade de veicular entre as comunidades negras um conhecimento legítimo sobre a África, além de cobrir as lacunas existentes nos livros didáticos que abordam a África de maneira preconceituosa, e nos meios de comunicação que se interessam em mostrar apenas a face miserável do continente negro, como a seca, a fome e as guerras. (GUERREIRO, 2000, pp. 89-90).

conhecimentos e habilidades necessárias para a prática da música afro, seja no domínio técnico do instrumento, seja na fluência do repertório cantado. O segundo trata da identificação com a cultura da música afro e dos blocos de Salvador, seja no domínio da história dos grupos e na identificação das principais lideranças, seja na identificação afetiva com essas entidades. Por fim, o terceiro atributo refere-se à identificação com o que estamos chamando de "drama" do grupo, isto é, "o sofrer junto com o grupo". Quanto mais o grupo percebe que um integrante incorpora esses atributos, mais ele aceitará esse integrante e o classificará como "negão".

5.3. Profissionalização e violência simbólica

Quando apresentações fora do IPDH são marcadas, a preocupação em ensaiar aumenta e quase sempre surge no grupo o debate sobre a profissionalização. E isto aconteceu quando começamos a preparação para o casamento. Os debates sobre a definição do repertório, de quais seriam os músicos que iriam compor a banda neste evento, dos arranjos, das roupas – tudo girava em torno da ideia da profissionalização do NegrArte.

A partir das conversas com os músicos, percebi que a maioria deles crê em basicamente três caminhos para a profissionalização da banda. A primeira alternativa é o ingresso em um mercado musical a partir ou da venda da produção musical do grupo de forma direta para o público ou de maneira indireta, por meio de agenciadores: produtoras, gravadoras, casas de *show*. A segunda opção seria a ascensão imediata da banda por meio de algum tipo de mecenato, tal como patrocínios de instituições privadas ou mesmo pessoas⁵⁵. A terceira opção seria um financiamento público, traduzido pelo termo "ajuda do governo". Nas falas, quase nunca o órgão público é definido pelas das esferas de poder, mas é sintetizado pelo nome dos administradores públicos em questão, como "Eduardo Paes", "Sérgio Cabral" ou "Dilma". Essa personalização do poder público tende a aproximar a segunda e a terceira forma de profissionalização, pois na visão da maior parte do grupo, o financiamento público nada mais é do que um *favor* de algum político que atuaria como um mecenas.

No entanto, quase sempre a defesa pela segunda opção era a maior, porque a festa de casamento na qual o grupo havia sido contratado para tocar traria não só um bom cachê, como

⁵⁵ Entra nessa categoria uma das expectativas mais recorrentes entre os músicos do NegrArte: a ascensão imediata da banda a partir da participação em um programa de televisão. Algumas tentativas já foram feitas nesse sentido, tal como o envio de cartas para o apresentador Luciano Huck e a tentativa de participar do programa Esquenta, de Regina Casé, que não se concretizou. A mídia, nesse caso, seria um trampolim para o sucesso.

também poderia conferir visibilidade midiática ao grupo⁵⁶. O evento fora agenciado por Nilton, irmão de Lytho, que atuava junto ao NegrArte tentando colocar a banda em eventos de natureza midiática pois atuava nessa área junto a uma empresa de produção de grandes espetáculos musicais, em uma casa de espetáculos na Barra da Tijuca.

Durante os ensaios para o casamento, Nilton discorria sobre as marcas que fariam do grupo um produto a ser vendido, relacionando à adequação do trabalho artístico ao desejo de seus potenciais consumidores. Para tanto, o NegrArte deve ser "produtificado" – a escolha do repertório a ser tocado, da indumentária da banda, do comportamento dos músicos e até mesmo de quem seriam escolhidos para tocar deveria passar pelo filtro da "produtificação".

Ao começar a trabalhar com o NegrArte, em 2013, Nilton realizou uma reunião com o grupo e indagou quais eram as pretensões pessoais de seus integrantes com aquele trabalho. Segundo Marcondes, um dos músicos, a banda não soube responder de forma satisfatória, o que impedia que o grupo "se entendesse" em relação a diversas questões. Assim, de forma geral, prevaleceu a intenção geral de profissionalização da banda por meio de alguma oportunidade na mídia.

Luís endossava a atuação de Nilton, entendendo que a profissionalização equilibraria receita e despesas e permitiria ao grupo sustentar-se economicamente. Os objetivos, portanto, seriam realizar *shows* pagos e obter patrocínios, e nesse sentido se dava a atuação de Nilton, buscando fazer do NegrArte uma banda profissional por meio da "produtificação" da sua prática musical.

Mas nem todos os integrantes pensavam dessa forma. A voz mais discordante era de Julinho que se posicionava antagonicamente à proposta de Nilton. A principal consequência da adequação da prática musical do NegrArte ao mercado seria, segundo o cantor, a perda da autodeterminação do grupo sobre seu trabalho artístico. A música, os instrumentos, o *show* em si e mesmo os corpos dos integrantes se tornariam objetos-suporte de uma marca. O patrocínio subjugaria os símbolos de identidade e as referências culturais que a banda e seus membros escolheram para si e do NegrArte sobraria, em última instância, apenas o nome.

A maneira de pensar de Julinho está conectada diretamente à sua experiência no mundo afro, especialmente porque ele testemunhou a entrada dos blocos no mercado musical e a consequente submissão das músicas ao crivo dos produtores, representantes de um suposto “desejo do mercado” que nunca explicita as referências que norteiam seu julgamento. Mais ou

⁵⁶ Essa expectativa foi criada porque uma das pessoas que estava casando era ligada à Rede Globo.

menos sensualidade, mais ou menos aparatos, mais ou menos referências, tudo regulado e filtrado pela possibilidade de agregar ou não valor à imagem.

Sem dúvida, podemos perceber aqui uma violência simbólica que reside, principalmente, na defesa dos próprios músicos no processo de transformação da prática musical do NegrArte em um produto a ser comercializado, submetido a um mercado e a concorrentes. Essa transformação possibilitaria que algum patrocinador fosse atraído pela oportunidade de agregar valor à sua empresa a partir da música do grupo.

O casamento aconteceu em julho e a participação do NegrArte foi bastante elogiada. Houve um legado positivo: um bom repertório foi definido assim como o arranjo para diversas músicas. Desde que eu havia entrado no Negrarte, não tinha visto tal preocupação. Mas a falta de acordo sobre como deveria se dar a profissionalização levou o grupo a diversas brigas, acarretando na saída de Julinho da banda. Sem ele, Luís me pediu para que eu atuasse também como cantor, ao lado de Lytho, Taiana e Tauane. A primeira apresentação que fizemos na sexta-feira seguinte ao casamento teve, basicamente, o mesmo repertório. A única modificação foi o tom das músicas, que antes estavam todos adequados a Julinho.

5.4. Apresentação com os Filhos de Gandhy

A análise das estruturas do drama do NegrArte aqui empreendida pode causar a sensação de que o grupo seja triste ou depressivo, por enfrentar tantas dificuldades aparentemente intransponíveis. No dia a dia, contudo, a atmosfera do grupo se mostra, em geral, bastante alegre. Nos ensaios e apresentações, a grande maioria dos músicos parece feliz, sorrindo e dançando com a música que produz. Conforme dizem os próprios instrumentistas, a "música" é um dos elementos que os motivam a prosseguir com o trabalho, junto com o clima de "família" que se desenvolveu no NegrArte. A seguir, relato uma experiência que ilustra bem essa alegria de fazer música afro entre os seus iguais.

Na sexta-feira, dia 26 de junho de 2015, o NegrArte participou, a convite do afoxé carioca "Filhos de Gandhy",⁵⁷ de um cortejo em repúdio à intolerância religiosa. O número de

⁵⁷ "Um dos primeiros blocos afros do Rio de Janeiro. Fundado em 1951, pouco se tem notícias sobre seus idealizadores. Sabe-se, porém, que o fato se deu por iniciativa de trabalhadores da zona do Cais do Porto do Rio de Janeiro, moradores dos bairros, principalmente, Saúde e Gamboa, influenciados e sob orientação de alguns integrantes do Ijexá Filhos de Gandhy, fundado em Salvador em 18 de fevereiro de 1949. No ano de 1975 o bloco desfilou trazendo em seu estandarte a figura de um camelo. Em 20 de setembro do mesmo ano foi realizado na sede do bloco, na época na Rua Coronel Audemário Costa, 58, na Central do Brasil, a gravação de um compacto no qual constaram seis faixas interpretadas pelo solista Aurelino Gervásio da Encarnação e o grupo: 'Cantiga de Exu', 'Cantiga de Ossãe', 'Cantiga de Omulu', 'Afoxé', 'Cantiga de Oxalá' e 'Hino do Afoxé Filhos de Gandhy'. O disco foi produzido e lançado pelo Ministério da Educação e Cultura - Departamento de Assuntos Culturais - Fundação Nacional de Arte - FUNARTE - Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. O Presidente costuma lembrar que algumas dessas pessoas também participaram da fundação do Filhos de Gandhy

casos de violência contra praticantes das religiões afro-brasileiras vinha crescendo em todo país, especialmente no Rio de Janeiro,⁵⁸ onde alguns terreiros de umbanda localizados em periferias vinham sofrendo ataques cuja autoria chegou a ser atribuída aos chamados "traficantes evangélicos",⁵⁹ embora já tenha surgido uma nova análise do assunto.⁶⁰ O que motivou o evento, contudo, foi a mobilização em torno do caso de uma menina de onze anos que fora atingida por uma pedrada na cabeça quando trajava as roupas brancas do candomblé. Os agressores foram identificados como dois rapazes que levavam bíblias e dirigiram ofensas ao grupo em que se encontrava a menina, chamando-os de "Satanás", antes de jogarem a pedra. O caso repercutiu bastante na imprensa.⁶¹

No ensaio anterior ao evento, fora combinado que nos encontraríamos na sede do grupo na Rua Camerino, no Centro do Rio, às oito e meia da noite. Num primeiro momento, não reconheci a entrada do local. A rua, comercial, ampla e um pouco sombria, não tinha nenhuma loja em funcionamento naquele horário. Parecia deserta. Havia apenas uma porta aberta, mas só ao passar pela terceira vez na frente do local reconheci a sede do Filhos de Gandhi, quando ouvi música vindo de lá de dentro.

Um homem que parecia ser morador de rua (levava sacos enormes, tinha uma longa barba e um cheiro forte) me recebeu na porta: "é aqui mesmo, pode entrar! A casa é sua!". Agradei a acolhida e entrei. O acanhamento da porta não correspondia à amplitude do espaço interno.

da Bahia, 'A prova disso é que a diferença entre os dois Afoxés é de apenas 2 anos', e destaca a importância do Afoxé carioca para a cultura brasileira: 'Os Filhos de Gandhi têm enorme importância para as religiões afro-brasileiras no Estado do Rio de Janeiro e no Brasil. Somos os detentores, mantenedores e difusores de toda a cultura afro-brasileira na Região Sudeste. A imprensa, os intelectuais, os Pais e Mães de Santo, a Igreja Católica, as Escolas de Samba e a sociedade, em geral, sabem da importância em fortalecer e valorizar o Afoxé Filhos de Gandhi.' Fonte: <<http://www.filhosdegandhirio.com.br/historico.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

⁵⁸ Cf. <<http://www.revive.com.br/noticias/denuncias-de-intolerancia-religiosa-sobem-3706-em-5-anos/>>. Acesso em: 09 mai. 2016.

⁵⁹ Cf. <<http://oglobo.globo.com/rio/crime-preconceito-maes-filhos-de-santo-sao-expulsos-de-favelas-por-traficantes-evangelicos-9868841>>. Acesso em: 09 mai. 2016.

⁶⁰ "Há contextos em que traficantes expulsaram religiosos de matriz africana de certas localidades. Agora, na maior parte das favelas em que você tem relação dos traficantes com universo evangélico não aconteceu isso. Não aconteceu, mas religiosos de matriz africana são muito desprestigiados e vitimizados por intolerância religiosa não pelo tráfico, mas por muitos moradores evangélicos. Há uma identificação de que esses religiosos são moralmente inferiores e ligados ao mal. A intolerância religiosa é praticada, muitas vezes, não pelos traficantes mas pelo coletivo." (Christina Vital da Cunha, professora adjunta do Departamento de Sociologia na Universidade Federal Fluminense, em entrevista.) Fonte: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/03/relacao-do-traffic-no-rio-com-igrejas-evangelicas-em-favelas-e-tema-de-livro.html>>. Acesso em 09 mai. 2016.

⁶¹ Cf. <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/06/menina-vitima-de-intolerancia-religiosa-diz-que-vai-ser-dificil-esquecer-pedrada.html>> (acesso em: 10 mai. 2016); <<http://extra.globo.com/casos-de-policia/menina-vitima-de-pedrada-apos-sair-de-festa-do-candomble-alvo-de-ofensas-ao-ir-fazer-exame-de-corpo-de-delito-16468930.html>> (acesso em: 09 mai. 2016); <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/06/1642819-apos-sair-de-culto-de-candomble-menina-de-11-anos-leva-pedrada-no-rio.shtml>> (acesso em: 10 mai. 2016); <<http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-06-16/intolerancia-religiosa-leva-menina-a-ser-apedrejada-na-cabeca.html>> (acesso em: 10 mai. 2016).

Três mulheres, vestidas de branco, realizavam uma dança em roda ao som dos atabaques tocados por um grupo de cerca de vinte músicos, todos homens, sentados em fila. Um cantor puxava as músicas ao microfone e solava as estrofes, enquanto os demais repetiam o refrão: "Quem manda na mata é Oxóssi, Oxóssi é caçador...".

O lugar um dia parecia ter sido uma casa, da qual restavam apenas a fachada arruinada e um pequeno cômodo. O teto original já não existia; uma lona cobria apenas metade da grande área interna. À direita, um painel reproduzia, em grande escala, a gravura "O Entrudo", de Debret. Além dos músicos e das dançarinas, havia umas dez pessoas assistindo, algumas em pé, outras sentadas em cadeiras plásticas brancas. Quando cheguei, na hora marcada, ninguém do NegrArte havia chegado. Posicionei-me então de pé, no fundo, e assisti ao ritual sob um luar intenso de uma noite muito gelada.

Receava que o NegrArte não comparecesse, até que avistei, junto à porta, os instrumentos da banda – que reconheci pela estampa da chita que reveste os tambores. Foi um alívio, pois era sinal de que eu estava no lugar certo e que a banda ia mesmo tocar.

Outras pessoas foram chegando. Algumas permaneciam alguns minutos paradas na entrada, assistindo às evoluções, e só depois entravam. Se a princípio pareciam assustadas, não demorava para parecerem ser convencidas pela música.

Sentada entre os que assistiam estava uma menina, com as roupas brancas do candomblé, acompanhada de uma mulher, aparentando quarenta e poucos anos, que não estava vestida de branco. Uma das dançarinas, de seus setenta anos, foi até a menina e a conduziu até o centro da roda. As demais gritaram "êêê!", demonstrando alegria pela presença da garota. Eu não sabia se se tratava da menina vítima da pedrada, não tive como perguntar naquele momento; de todo modo, ela foi o centro das atenções por alguns minutos. Todos iam falar com ela.

Depois de alguns minutos de dança, o cantor anunciou um intervalo rápido, "para o pessoal tomar um golinho de água". Os músicos se levantavam e as dançarinas dirigiram-se a um espaço mais interno, onde pareciam estar vendendo cerveja.

No intervalo, o presidente do afoxé tomou o microfone para explicar que íamos sair em caminhada contra a discriminação:

(...) Aquele que está lá em cima é o mesmo Deus dos que nos apedream. (...) Vamos caminhar até o Cais do Valongo, solo sagrado para a cultura afro-brasileira, solo sagrado para nossos ancestrais. Os negros escravizados recém-chegados da África foram engordados aqui, na casa de engorda. Aqui está a verdadeira casa da cultura afro-brasileira. Eles eram vendidos aqui na frente [apontando para um estabelecimento do outro lado da rua]. (Notas de campo do autor, 26 de junho de 2015)

Em seguida, ele agradeceu a todos os que ajudariam no evento, inclusive ao NegrArte, embora ainda não houvesse ali ninguém da banda além de mim. Caminharíamos, disse, porque "a neta da Kátia tomou uma pedrada na cara" (notas de campo do autor, 26 de junho de 2015).

Devia haver ali, agora, umas sessenta pessoas. Muitos iam conversar com a mãe da menina. Eu continuava de pé, encostado na parede, quando um senhor negro, vestido com o uniforme dos músicos, me chamou para sair daquele canto: "Não fica assim não! Aqui casa é sua, a casa é nossa" – a segunda pessoa naquela noite a me dizer que aquela casa era minha. Talvez o evento houvesse sido divulgado nas redes sociais, pois reparei que muitos dos presentes, como eu, não pareciam estar familiarizados com a casa.

Faltavam dez minutos para as dez da noite e o vento intensificava o frio. Sem casaco, lembrei-me de uma loja de departamentos na Praça Mauá onde se vendiam roupas. Deixei o local e tomei a Rua Sacadura Cabral, tentando alcançar a loja aberta. Passando pela área conhecida como "Pedra do Sal", vi diversos bares e restaurantes, novo reduto da noite carioca, e observei como muitos dos garçons eram negros, e os clientes, brancos. Vi ainda negros vendendo bebidas em caixas de isopor, e brancos numa fila para entrar em uma casa de *shows*. Tudo parecia ganhar sentido.

Não cheguei a tempo, a loja estava fechada. Ao retornar à sede do Filhos de Gandhi, o NegrArte havia chegado: lá estavam Luís, Juliana, Bruno, Gordon, Lytho e Veronica. Entramos e tocamos com a charanga do afoxé durante uns vinte minutos. Lytho puxou algumas canções do Ilê Ayiê e do Olodum e a charanga acompanhava; porém, como os atabaques são muito menos potentes dos que os nossos instrumentos, não dava para ouvi-los bem, pois o som do NegrArte os encobria. O cantor do afoxé, um homem de baixa estatura, aparentando uns sessenta anos, nos incentivava e animava o público. A casa já estava lotada. Algumas crianças, acompanhadas dos pais, vestiam blusas brancas.

Eram dez e quarenta quando o presidente do afoxé chamou para sairmos todos em cortejo. Fomos nos posicionando no asfalto, como uma grande procissão. Alguns músicos da charanga iam à frente, e nos posicionamos atrás. Quando me vi no meio de uma multidão de umas duzentas pessoas, a maioria delas de branco, dançando ao som que fazíamos, me emocionei. Olhei para frente e vi o paredão do Morro da Conceição e o Antigo Mercado de Escravos. Lágrimas encheram meus olhos. "Os escravos eram vendidos ali", disse para Veronica, que tocava ao meu lado. "Tô arrepiada", ela respondeu.

Fomos caminhando contra o trânsito da Rua Camerino. Ao virarmos na Sacadura Cabral, consegui avistar a parte de trás do cortejo. Todos dançavam ao som do ijexá. Mesmo

sem microfone, o cantor ia puxando refrões, que eu não conseguia identificar. Parecia uma procissão de escravos.

Passamos então em frente a uma Igreja Universal do Reino de Deus. Estava fechada, mas havia alguns fiéis na porta. Não esboçaram nenhuma reação, limitando-se a observar a estranha multidão. A admiração não foi exclusividade deles; muitos se espantaram com aquele candomblé enegrecendo novamente o Valongo. Um homem que levava o filho em um triciclo bateu palmas ao som do ijexá. Havia um táxi parado, a passageira aguardando impaciente no banco de trás. O motorista, que consertava qualquer coisa com o capô levantado, também se animou ao ver o cortejo passar.

Os braços já cansavam quando, ao longe, vislumbrei o grande edifício RB1, símbolo do empresariado carioca, iluminado. O som do candomblé ecoava pelo Valongo. Chegamos à Pedra do Sal e paramos, pois a multidão era grande. Vendiam e compravam cerveja e ocupavam as ruas. Seguimos tocando e avançamos, nos esgueirando em meio aos transeuntes. Barraquinhas, turistas, negros, brancos, tudo. O cheiro forte de maconha.

No largo da Pedra, paramos outra vez. Os membros do afoxé fizeram uma roda ao redor do presidente do Filhos de Gandhi. Gritando a plenos pulmões, ele explicou à multidão a razão daquele evento. Não escutei muito do que ele disse, só ouvi alguém dizer que era para continuarmos.

Tomamos a Rua da Prainha, indo até o Largo da Prainha. Loiras sentadas nos restaurantes bebiam cerveja. Gordan, o americano, tocou um amigo que passava no meio da multidão para dizer-lhe algo, e acabou se perdendo no ritmo. Sustentar o ijexá tanto tempo já estava me causando bastante dor no braço. Luís de vez em quando puxava outros ritmos, mas sempre voltando para o ijexá.

No final, na praça, o cantor do afoxé dispôs os músicos em linha, enquanto tocávamos. Luís parou o ijexá e puxou o alujá. As dançarinas vieram à frente e o público que não tinha acompanhado o cortejo começou a dançar, com incentivo delas. Tocamos o alujá durante pelo menos dez minutos ininterruptos. Senti que havia um transe coletivo envolveu a todos, sem espaço para reflexões sobre as origens culturais daquela manifestação. Finalizado o alujá, Luís nos pediu para rufar os tambores. As dançarinas se ajoelharam, agradecendo à banda. Os que estavam ao redor fizeram o mesmo, abaixando a cabeça e batendo palmas de braços erguidos. A emoção foi muito forte. Foi impossível para mim não me imaginar diante de negros africanos recém-desembarcados da viagem pelo Atlântico. Parecia que eu havia tocado com eles e para eles, que agora me agradeciam, na figura de seus descendentes. Veio-me então a sensação de que a cultura negra havia vencido; que, apesar do desprezo dos brancos

sentados, bebendo suas cervejas e falando de amenidades, o som dos nossos tambores vivificou os espíritos dos escravos naquele local tão simbólico.

5.5. Fagulhas para incêndios posteriores

Assim encaro a última sessão desta pesquisa. Aproximando-nos das conclusões do trabalho, levanto agora algumas reflexões que podem, no futuro, provocar novas discussões e análises.

Nesse sentido, procuro articular aspectos da luta do NegrArte por um lugar digno e o conceito de gueto com o "direito à cidade", que tem em Henri Lefebvre e David Harvey seus teóricos mais entusiastas. O objetivo é sustentar a hipótese de que o enfrentamento que o drama do NegrArte exige não toca somente questões relacionadas à sobrevivência de seu trabalho artístico, mas suscita também reflexões acerca do direito a uma produção cultural urbana (e, como tal, política, complexa e cosmopolita) e independente, conjugada ao acesso a condições materiais que possibilitem um grau digno de liberdade artística a grupos cuja prática musical perde em autenticidade quando submetida aos processos mercantis.

Como tratado no Capítulo 3, entende-se por "gueto" uma produção sobre o espaço urbano e social que visa ao controle das forças mobilizadoras da massa, por meio da ordenação dos territórios, da distribuição do uso da violência como linguagem e da estereotipação étnico-racial de uma população de classe baixa, sem acesso a uma série de direitos fundamentais. Wacquant (2004) apresenta o percurso histórico do termo e as modificações por ele sofridas ao longo dos séculos – apontando, porém, a similaridade entre a primeira abordagem do termo, na Veneza do século XVI, e sua apropriação no início da sociedade fordista, já nos anos 1900.

O gueto é um meio sócio-organizacional que usa o espaço com o fim de conciliar dois objetivos antinômicos: maximizar os lucros materiais extraídos de um grupo visto como pervertido e perversor e minimizar o contato íntimo com seus membros, a fim de evitar a ameaça de corrosão simbólica e de contágio. (WACQUANT, 2004, p. 157)

Tem-se aí dois fatores fundamentais, um econômico e outro social, para a compreensão do gueto segundo esse autor: ao gueto se destinam os que servem para o trabalho, mas não para a sociedade. O gueto discrimina e "in"civiliza organizadamente; violenta e ao mesmo tempo admite altos níveis de violência interna. Desclassifica os que nele se refugiam, de tal forma que estes vão, aos poucos, se desumanizando. Trata-se da antítese do urbano. Contudo, se, por um lado, o gueto como espaço é periférico e opera uma

desumanização, por outro propicia encontros capazes de construir paridades e solidariedades, o que pode terminar gerando mobilizações. É a partir da mobilização propiciada pelo gueto que este pode, inclusive, conferir identidade a sujeitos que estavam antes apartados da sociedade.

Essa dupla função do gueto é descrita por Wacquant (2004) nos seguintes termos:

O reconhecimento de que o gueto é um produto e um instrumento de poder de um grupo permite-nos a apreciação de que na sua forma completa ele é uma instituição de duas faces, na medida em que serve a funções opostas para dois coletivos aos quais une em uma relação assimétrica de dependência. Para a categoria dominante, sua função é circunscrever e controlar, o que se traduz no que Max Weber chamou de "cercamento excludente" da categoria dominada. Para esta última, no entanto, trata-se de um recurso integrador e protetor na medida em que livra seus membros de um contato constante com os dominantes e permite colaboração e formação de uma comunidade dentro da esfera restrita de relações criada. (WACQUANT, 2004, p. 159)

O autor aprofunda a definição do conceito apresentando três aspectos fundamentais do gueto: "a pobreza é uma característica frequente, porém derivativa e variável" – donde se compreende que nem sempre os guetos são regiões de pobreza; "todos os guetos são segregados, mas nem todas as áreas segregadas são guetos", pois haverá zonas de segregação e discriminação que, como ilhas sociais, não serão classificadas como guetos em vista de sua vinculação à classe dominante; "guetos e bairros étnicos têm estruturas diferentes e funções opostas", pois, assim como a proposição anterior, sem o exercício de um poder social que resulte em dominação, não se constitui um gueto.

Nas cidades do mundo contemporâneo, a atuação da hegemonia (por meio do poder do Estado) no gueto visa a restringir a violência por este praticada contra as classes dominantes e seus símbolos, dado seu potencial revolucionário. Ao mesmo tempo, entretanto, o Estado permite a instauração de uma violência interna no gueto, como forma de equilibrar tensões e "aliviar da panela de pressão".

A violência interna do gueto é fruto dos processos de desumanização impostos por essa mesma classe hegemônica às classes menos favorecidas, alimentando o movimento de refugiados internos da cidade. Essa expressão de violência, por sua vez, acarreta nova discriminação da população do gueto por parte dos setores hegemônicos, reforçando os muros simbólicos que o separam da cidade e, indiretamente, dos direitos à cidadania. Segundo Wacquant (2004),

A intensificação de sua natureza exclusivista sugere que o gueto talvez seja melhor estudado não em analogia às favelas, aos bairros de classe baixa ou aos enclaves de

imigrantes, mas às reservas, aos campos de refugiados e à prisão, pertencendo assim a uma categoria maior de instituições de confinamento forçado de grupos despossuídos e desonrados. (WACQUANT, 2004, p. 162)

Ao gueto não se reserva apenas uma perspectiva espacial, mas, e principalmente, uma produção de lugar⁶². Nesse sentido o gueto se relacionaria com a ocupação e a presença física dos sujeitos. O lugar do gueto é, portanto, constituído por práticas culturais, que são alvo de discriminação por parte da hegemonia. Pode-se perceber a atuação desses mecanismos discriminatórios nas políticas de financiamento, tanto por parte da iniciativa privada quanto dos órgãos públicos. Empresas e governos vedam ao NegrArte o acesso a recursos materiais que possibilitariam melhores condições de atuação.

Para Lefebvre (2001), além das necessidades individuais fomentadas pela sociedade de consumo e das necessidades sociais e antropológicas, a vida na cidade demanda uma série de necessidades específicas

que não satisfazem os equipamentos comerciais e culturais que são mais ou menos parcimoniosamente levados em consideração pelos urbanistas. Trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas produtos e de bens materiais consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas. Através dessas necessidades especificadas vive e sobrevive um desejo fundamental, do qual o jogo, a sexualidade, os atos corporais tais como o esporte, a atividade criadora, a arte e o conhecimento são manifestações particulares e momentos, que superam mais ou menos a divisão em parcelas do trabalho. Enfim, a necessidade da cidade e da vida urbana só se exprime livremente nas perspectivas que tentam aqui se isolar e abrir os horizontes. As necessidades urbanas específicas não seriam necessidades de lugares qualificados, lugares de simultaneidade e de encontros, lugares onde a troca não seria tomada pelo valor de troca, pelo comércio e pelo lucro? Não seria também a necessidade de um tempo desses encontros, dessas trocas? (LEFEBVRE, 2001, pp. 105-106).

Pode-se pois considerar que a concessão das condições materiais de atuação a grupos artísticos é uma "necessidade urbana específica" da ordem da cultura; fornecê-las ao NegrArte seria garantir ao grupo o direito de expressão, e à cidade o direito de usufruir da diversidade cultural e musical.

Harvey (2012) amplia o conceito de direito à cidade para incorporar a possibilidade de articular mudança pessoal e mudança do espaço urbano. Segundo o autor, "a questão de que tipo de cidade queremos não pode ser divorciada do tipo de laços sociais, relação com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos desejamos" (HARVEY, 2012, p. 74). Daí a possibilidade de se considerar típicas do urbano a inclusão e a diversidade, bem como

⁶² Wacquant compreende de outra forma a relação entre espaço e lugar. Mas entende que, da mesma forma, que o conceito de gueto na contemporaneidade deve ser expandido, pois não pode mais ser restrito à ideia de um "sítio". Nesse sentido ele propõe o conceito de "hipergueto", um espaço plural, como uma área de atuação, onde se posicionam atores diversos – mas que compartilham a identidade relativa ao gueto. (Cf. WACQUANT, 2006).

iguais oportunidades de expressão artística para todos os que compõem a sociedade. O mesmo autor afirma ainda que "o direito à cidade (...) está extremamente confinado, restrito na maioria dos casos à pequena elite política e econômica, que está em posição de moldar as cidades cada vez mais ao seu gosto" (HARVEY, 2012, p. 87). Desta forma, a luta política⁶³ pela democratização do espaço e do lugar urbano deve incorporar a democratização dos meios materiais de subsistência de grupos musicais de culturas não-hegemônicas, tais como o NegrArte, sendo um direito desse grupo, enquanto coletivo cultural urbano, ter condições de atuação.

A proposta de Harvey parte do empoderamento da população a quem o poder econômico e político aparta do domínio do civil. Talvez se possa dizer que Harvey confere *status* de cidade ao gueto. Tal luta deve ser, segundo ele, unificada àquela contra a hegemonia do sistema capitalista, uma vez que dele emana a dominação do homem pelo homem e as estruturas de poder que segregam camadas da sociedade de seus direitos civis.

A esta altura da história, isto tem de ser uma luta global, predominantemente contra o capital financeiro, pois esta é a escala na qual o processo de urbanização opera agora. (...) Um passo na direção de unificar essas lutas é adotar o direito à cidade tanto como lema operacional quanto ideal político, justamente porque ele enfoca a questão de quem comanda a conexão necessária entre a urbanização e a utilização do produto excedente. A democratização deste direito e a construção de um amplo movimento social para fortalecer seu desígnio é imperativo, se os despossuídos pretendem tomar para si o controle que, há muito, lhes tem sido negado, assim como se pretendem instituir novos modos de urbanização. Lefebvre estava certo ao insistir que a revolução tem de ser urbana, no sentido mais amplo deste termo, ou nada mais. (HARVEY, 2012, p. 88).

5.6. A música como meio

Durante a pesquisa que realizei com o Grupo Afro Cultural NegrArte, procurei me sempre na prática da sua música. Foi a partir dela que a pesquisa se desenvolveu, e sem ela talvez não fosse possível experimentar seu drama da mesma forma.

O tipo de etnografia que realizei junto ao grupo – que envolveu certa bimusicalidade (HOOD, 1960) – me possibilitou vivenciar algumas situações que acredito só serem reveladas aos que praticam a música no NegrArte tocando e/ou cantando. A esse propósito, Wong (2008) afirma:

(...) os etnomusicólogos não tem recebido "crédito" por musicarem sobre a etnomusicologia porque muitos de nós não o fazem, não pensam a respeito e não teorizam sobre como, exatamente, poderíamos operacionalizar mídias alternativas. (...) A disciplina se mantém estranhamente esquizofrênica, sobrecarregada de

⁶³ O termo "política" é aqui entendido em seu sentido grego original: aquilo que diz respeito à polis, ou seja, a todos.

bagagem empírica e um pouco ingênua com relação ao funcionamento da subjetividade. (WONG, 2008, p. 82)⁶⁴

Nem sempre o objeto atravessou elementos que tradicionalmente se considerariam "musicais", no sentido estrito do termo. No entanto, esse mesmo "desaparecimento" do objeto musical tal como definido tradicionalmente lhe confere um *status* de "meio", no sentido de ser o "ambiente" que envolve e permeia as experiências.

Ao contrário do que se possa considerar, a música não é mais um entre tantos ambientes onde as práticas sociais ganham vida e manifestam suas estruturas. Consideramos, a partir dessa pesquisa, que a música é, em si, o lugar onde determinadas práticas sociais acontecem. Em outras palavras, todas essas relações só foram possíveis porque se deram tendo a música como meio. O NegrArte, seu drama e seu enfrentamento, e mesmo a análise originada pelo meu contato com o grupo não seriam possíveis se não estivessem inseridos no domínio musical.

⁶⁴ "(...) ethnomusicologists haven't gotten 'credit' for musicking about ethnomusicology because many of us don't do it, haven't thought about it that way, and haven't theorized how, exactly, we could operationalize alternative media. [...] The discipline remains oddly schizophrenic, weighted down by empirical baggage and a little naïve about the workings of subjectivity." (Tradução própria.)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao fim desta pesquisa, percebo que ela foi acompanhada de muitas incertezas. Incertezas em relação ao objeto de estudo, ao campo em que este se insere, à abordagem metodológica, às disciplinas com as quais dialoga. Incertezas quanto à própria necessidade da pesquisa, sua utilidade e contribuição, tanto para o meio acadêmico quanto para o grupo junto ao qual empreendi o estudo. Foram poucos os momentos em que senti segurança na escrita. Se Oscar Wilde estiver certo, porém, "é a incerteza que nos fascina. A bruma torna tudo maravilhoso"⁶⁵ – o que explicaria o porquê de eu ter estado magicamente apaixonado pela pesquisa, mesmo cercado por tantas dúvidas.

Sem dúvida, chego ao fim deste trabalho com mais perguntas do que respostas. Dada a extensão do objeto e a complexidade das relações envolvidas, posso afirmar com segurança que uma análise mais criteriosa demandaria um tempo de acompanhamento muito maior. Tendo em conta as condições nas quais a pesquisa foi desenvolvida, tanto em relação à sua duração quanto ao grau de envolvimento possível, podemos compreender o pequeno número de conclusões.

A primeira se refere à consolidação do objeto de estudo em si. O trabalho com o *drama* que busquei desenvolver nesta pesquisa pretendeu não só focalizar as demandas do grupo a serem atendidas, mas também apontar a sua origem histórica, social e cultural. Para tanto, pareou-se a experiência individual dos integrantes e as análises da teoria crítica sobre as estruturas sociais incorporadas pelos sujeitos. A música, por sua vez, ocupa um lugar de destaque dentro dessa discussão, uma vez que é uma produção artística subjetiva culturalmente orientada.

A dinâmica dos grupos de música popular, que começam, em sua maioria, de forma independente, faz com que tenham de enfrentar muitas dificuldades no princípio da carreira. Essas dificuldades, de diversas naturezas, podem vir a interferir em grande medida em sua música. O "drama", como chamei essas dificuldades neste trabalho, pode, portanto, se uma realidade de muitos conjuntos musicais.

⁶⁵ "It is the uncertainty that charms one. A mist makes things wonderful" (WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Grey*. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/0B9NWO1wQGSLzNTFhZjhhkODItMTl1ZS00NzA0LTliNmUtNzIzNTg2NzJjMTU3/view?ddrp=1&hl=en#>>. Acesso em: 30 mai. 2016. P. 182.)

A etnomusicologia tem muito a oferecer para análises dos dramas, pois ela constitui, por excelência, o campo de interseção entre a música e as demais disciplinas das ciências humanas. Além disto, busca-se nesta disciplina conjugar o saber musicológico e as ferramentas conceituais de outras disciplinas ao saber dos próprios "nativos".

Ao longo da pesquisa, percebi que a adesão ao enfrentamento do drama é um capital específico no processo de torna-se “negão” em NegrArte, que é, em outras palavras, o processo de aceitação de uma pessoa como membro do grupo. Por isso, o drama pode ser entendido como um processo de "distribuição da cultura", na medida em que anima a vida social do grupo⁶⁶.

Outro conjunto de conclusões diz respeito à complexidade desse objeto de pesquisa e à forma de lidar metodologicamente com essa complexidade. O fato de o Grupo Afro Cultural NegrArte se identificar com a cultura musical dos blocos afro de Salvador e, ao mesmo tempo, lidar com questões particulares de um conjunto musical localizado geograficamente no Rio de Janeiro torna complexa essa expressão cultural. Na busca por essa dupla cidadania, o grupo enfrenta dificuldades de diversas ordens. Qualquer trabalho que se proponha a compreender minimamente tais dificuldades vai exigir um alto grau de versatilidade teórica, que lhe permita abrir muitas portas sem a certeza de que serão todas fechadas. Esse foi um risco que decidi correr durante a escrita e, chegando ao fim, constato que, de fato, muitos caminhos foram apenas sugeridos. A meu ver, a vantagem dessa perspectiva é a de não oferecer uma verdade última sobre a análise, mas um bom número de sugestões. A desvantagem, como pode ter sido o caso em muitos momentos, é certa confusão conceitual, sem que se chegue a uma clareza ou aprofundamento no desenvolvimento das ideias. Todas essas implicações advêm da complexidade da sociedade moderno-contemporânea, da pluralidade cultural do grupo em questão, da complexidade do próprio estudo etnográfico e da complexidade conceitual do drama enquanto objeto. Em outras palavras, trabalhar com o "drama" em termos etnomusicológicos implica na disposição de transitar o tempo todo por diversos territórios, como tecendo uma colcha de retalhos. O perigo de parecer oferecer leituras superficiais de um tema amplo pode ser superado por uma intenção propositiva – ou seja, o trabalho com o drama não deveria visar a uma análise fechada ou uma palavra final (mesmo que interdisciplinar) sobre uma ou várias questões práticas da vida de um grupo

⁶⁶ “Observar atentamente a distribuição da cultura mostra de que maneira ela anima a vida social e gera construções culturais complexas. Isso leva a uma sociologia do conhecimento que pode esclarecer a produção e reprodução culturais em um mundo complexo e heterogêneo”. (BARTH, 2000, p. 136.)

musical, mas a constituir, de fato, um caminho de construção de propostas que, fruindo do diálogo entre pesquisador e nativos, dê margem a novas investigações.

Sem dúvida a história da música dos blocos afro é marcada por um discurso de resistência à hegemonia cultural branca, mas a cooptação de alguns desses grupos pela força econômica da indústria fonográfica nos anos de 1990 desestabilizou essa luta, em virtude da adequação de determinados discursos à lógica do mercado. A dicotomia entre independência financeira e autonomia artística parece ter se tornado uma preocupação entre os blocos afros. Talvez seja inevitável para esses grupos discutir as questões estruturais do sistema capitalista. Foi essa constatação que aproximou nossa análise das abordagens sociológicas.

O que trouxe as teorias de Pierre Bourdieu para o trabalho foi perceber que a experiência dos líderes do NegrArte no mundo dos blocos afro contribuía para determinadas crenças coletivas do grupo. O conceito de *habitus* serviu à análise do termo "negão" enquanto identidade coletiva, idealizada e ressignificada pelos membros do NegrArte. A identidade do "negão" é a chave para compreensão de diversas crenças e práticas dos integrantes da banda. Extremamente complexa, dialoga com várias outras e aponta para muitos lugares. O que parece comum às diversas concepções de "negão" na história da cultura dos blocos afro é ter mantido sempre a ideia de ser uma identidade de resistência, como um nome de guerra ou uma vestimenta própria para a batalha. Essa energia revolucionária entra em contraste com o epíteto "burguês", dado por Julinho àqueles "negões" que, seduzidos pela força do dinheiro, "traíram" o movimento.

Mesmo não sendo "negões burgueses", os integrantes do NegrArte compartilham determinados elementos da ideologia da classe hegemônica – crenças que se distribuem pela classe subordinada como um capital simbólico, capaz de conferir um *status* diferenciado àqueles subordinados que as professam. Em geral, são crenças que defendem o estabelecimento de lugares e tem por fim domesticar o poder revolucionário da classe subordinada, desmobilizando-a a partir do individualismo. Defendo que esse processo se configura em violência simbólica, na medida em que tira do NegrArte a força transformadora da música que o grupo toca e é, indiretamente, defendida pelos próprios músicos. Como exemplo podemos citar a discussão sobre a “produtificação” da música do NegrArte quando a banda se preparava para tocar no casamento de julho de 2015.

Por fim, este trabalho me levou a perceber que o endereçamento de uma pesquisa etnográfica deve incluir a crítica aos processos que conduzem um grupo musical à sua sobrevivência e à sua independência artística não como mérito, mas como direito desse coletivo à expressão, de um lado, e, por outro, como direito da sociedade à arte. Talvez

possamos relacionar o impacto dos mecanismos discriminatórios da hegemonia cultural sobre as expressões da cultura popular ao processo de criação de guetos culturais, onde se limitam, cerceiam e restringem os artistas à lógica da massificação e do mercado. A concepção de cidade sustentada pelos governos neoliberais se distancia da ideia de lugar de convivência democrática de culturas diversas. A análise do drama deve passar, inevitavelmente, pelo programa econômico dos diversos atores do poder social.

Essas considerações foram tomando forma ao longo de uma jornada de aproximadamente um ano e meio. Uma das últimas atividades do grupo de que participei foi a gravação de uma música num estúdio do Centro de Referência da Música Carioca, uma instituição municipal. Para isso, ensaiamos por algumas horas em um estúdio alugado, dois dias antes. Voltando desse ensaio, a Kombi do grupo parou no meio da Avenida Augusto Severo, na Glória, por falta de combustível. Naquela situação peculiar, liguei o gravador e colhi os últimos relatos da banda. Rindo, lembramos de muitas situações que vivemos nos últimos meses. Percebi ali que, mesmo com o fim da pesquisa, a amizade com os integrantes e a identificação com a música afro e com sua mensagem permaneceriam.

Quando redigi este trabalho, continuava ainda atuando junto ao grupo. No entanto, minha participação hoje é muito menos frequente, dando-se apenas quando o NegrArte tem um show contratado. Uma semana antes da gravação, o NegrArte foi expulso do IPDH. Em uma reunião com a administração da casa, a decisão do conselho do instituto foi comunicada a Luís e Lytho. Até hoje, o NegrArte está sem espaço de ensaio. Os instrumentos estão guardados na Kombi. Muitos integrantes se afastaram, mas cerca de cinco mantém viva a esperança de dias melhores para o grupo.

Finalizo este trabalho com um relato, transcrito da última página do caderno de campo:

Seis e meia da noite. Trânsito pesado na ponte Rio-Niterói – às sextas-feiras, mesmo o sentido Rio fica congestionado. Era dia sete de julho e eu vinha de Icaraí (onde trabalho às sextas) num ônibus da linha 565D, que me deixa por volta das oito e trinta da noite no IPDH. Alguns músicos já estavam lá. Juliana cuidava do bar: abria pacotes de latas de cerveja e as punha para gelar. Bruno mexia no complexo emaranhado de fios que ligavam o som, tanto nos cabos de instrumentos e microfones, quanto na parte elétrica extremamente sobrecarregada. Thaiane estava sentada na sala da parte de trás do prédio, pois acompanhava algum programa na TV. Lytho caminhava pelo espaço, ora conversando com alguém, ora tentando ajudar.

Na frente do prédio, vestindo bermuda, chinelos e com a camiseta repousando no ombro, mestre Luís conversava com algumas pessoas que eu não conhecia. Quando me viu, demonstrou felicidade. "E aí, Pedrão! Vamos lá?", perguntou ele após apertar minha mão. "Vamos! Estou aqui para isso", respondi. "Então vamos lá pegar a Kombi", disse ele depois de se despedir das pessoas com quem conversava.

A Kombi estava estacionada em uma das pequenas ruas da Lapa. "Essa Kombi tá com um problema de direção", disse Luís ao girar fortemente o volante para tentar tirar a perua da vaga. E de fato, cada vez que ele queria realizar uma curva, precisava virar o volante muitas vezes antes de a roda do veículo realmente converter-se. Aquele defeito poderia representar um perigo à dirigibilidade do carro se Luís não demonstrasse grande destreza na manobra do veículo.

Durante o caminho, Luís falava sobre os problemas que o NegrArte vinha enfrentando, principalmente os financeiros. A propósito, nossa jornada era motivada, afinal, por essa questão: uma das caixas de som que se usava nos shows havia queimado e Luís não tinha tido dinheiro para mandá-la para o conserto. Recorri a alguns amigos e consegui emprestada uma caixa acústica para aquela noite. Por isso estávamos indo buscar a aparelhagem, numa igreja católica.

Chegamos ao local por volta das vinte e uma horas. Luís se adiantou e carregou a enorme e pesada caixa para dentro da Kombi, recusando dividir o peso comigo. "Já fiz muito isso no Ara Ketu", disse ele. Quando saíamos do local, fui interpelado pela mãe de um aluno meu que passava por ali, dizendo que dias atrás a filha de uma amiga sua tinha demonstrando grande afeto em ser também minha aluna. "Esse ambiente aqui me lembra muito quando eu dava aula no Projeto Axé", disse Luís se referindo àquela paróquia e relembrando o orgulho que seus alunos demonstravam em o terem como professor.

Na volta, paramos num posto para reabastecer: dez reais de gasolina pagos com uma nota de vinte. Lá ele falou a respeito dos problemas de relacionamento interpessoal da banda. Perguntei então como isso se dava na época em que ele atuava na Bahia. Ele afirmou que era tudo diferente, pois, assim como os mestres de capoeira, os mestres dos blocos lá são muito respeitados. Recordou o nível de profissionalismo dos blocos de Salvador, que, devido ao grande número de integrantes, possuem um contramestre e um auxiliar que repetem para a banda os sinais que o mestre, à frente do grupo, realiza. E tudo isso num grande espírito de concorrência entre os mestres. Uma das principais disputas gira em torno da criação das convenções. Estávamos já na Rua do Riachuelo quando Luís falou que é comum em Salvador um mestre de uma banda visitar o ensaio de outras bandas para acompanhar o trabalho do mestre local. Quando isso acontece, afirma Luís, o mestre visitante é sempre muito bem recebido, e é usual, inclusive, que o anfitrião o convide para "dar uma palhinha", isto é, conduzir algumas músicas com a banda.

Neguinho do Samba é reconhecido, ainda hoje, mesmo seis anos depois de sua morte, como um dos principais mestres de blocos de percussão de Salvador. Muitos, assim como Luís, afirmam que ele foi o criador do ritmo conhecido como *samba-reggae*. Segundo o mestre, Neguinho foi seu percussionista no Ilê Ayiê e, quando saiu do grupo, se tornou famoso por inventar o ritmo misturando o samba com levadas de bandas militares.

Chegamos então ao IPDH. Bruno e Lytho vieram nos ajudar a carregar a caixa e fomos direto para a copa, na parte de trás. À espera da hora de tocar, todos viam TV. Thaianie carimbava a pulseira do banheiro. Funciona assim: quando alguém quer utilizar o banheiro durante a apresentação do NegrArte, ou durante o baile que se segue ao *show* da banda, paga três reais e recebe uma pulseira. A partir daí, tem acesso ilimitado ao toalete.

Quando Thaianie se juntou ao grupo, resolvemos montar o repertório do dia. Eu havia levado papel e um *pilot* vermelho e Lytho, um esboço da lista de canções, o que facilitou muito nosso trabalho. Pedi então à Juliana que redigisse três vias do repertório: uma para o mestre, outra para Lytho e Thaianie e outra para mim.

Os demais integrantes foram chegando: Bárbara, Marcondes, Alex, Lai, Verônica. O *show* começou, como sempre, no lado de fora da casa. Algum público se juntou e, depois de passarem o chapéu, Luís decidiu entrar.

Desde o casamento, eu estava tocando violão no grupo. A banda entrou na casa e logo que comecei a tocar percebi que o som não estava bem regulado. Bruno olhava o tempo todo para trás, como tentando imaginar o que poderia fazer para melhorar o som. Minha prática no violão sempre foi bastante restrita, acompanhando canções simples com acordes básicos. Mas, com a intenção de obter mais volume ao tocar com a banda percussiva, mudei as posições dos acordes, passando a montá-los na região aguda do violão. Isso resultou numa sonoridade mais próxima a uma guitarra.

"A levada é essa aí", havia me dito Luís, que reconheceu nas posições agudas dos acordes um timbre que estava acostumado a ouvir nas guitarras da música da Bahia. Estávamos seguindo o repertório que havíamos escalado quando preparei o tom para a canção "Que bloco é esse", do Ilê Aiyê. Toquei a introdução em mi menor, tal como havíamos combinado, mas, de repente, percebi que a voz que canta não era a de Lytho, mas a de uma cantora que Luís havia acabado de chamar para assumir o microfone. Ali, na hora. Infelizmente a cantora seguiu o tom que eu havia proposto e teve que cantar toda a canção em uma voz gravíssima. Depois dessa música, parei de tocar e ela seguiu com a banda *a capella*.

Outra participação especial foi a de um cantor que vestia a camisa do Orunmilá. Apesar de ele ter cantado diversas músicas que eu não sabia acompanhar, ao final de sua participação ele "puxou" uma canção do Ara Ketu que já estava elencada no repertório. Depois de ficar perdido por alguns segundos, consegui achar o tom em que ele estava cantando e, assim, consegui acompanhá-lo.

Quanto mais seguíamos para o final do *show*, menos a folha com o repertório fazia sentido. Muitas músicas foram trocadas ou simplesmente abandonadas e Luís encerrou o show com o alujá. Apagaram-se as luzes e iniciou o baile *funk*, com um DJ contratado. Separamos os instrumentos e os subimos para o quartinho. Ao final, me despedi dos outros membros e marquei com Luís de chegar às sete horas da manhã seguinte, para levarmos a caixa de volta à igreja.

Pela manhã, quando cheguei ao espaço, Juliana, Bruno, Thaiane, Maicon, Bárbara e Luís ainda não haviam dormido. O raiar do dia revelou uma assustadora quantidade de lixo na casa: latinhas, papéis, copos descartáveis, garrafas. A sola do meu chinelo grudava no chão.

Mas a preocupação que acometia a todos era o sumiço de Antônio. Eram por volta das três da manhã quando ele percebeu que havia recebido uma nota falsa de cinquenta reais como pagamento por um drinque. O angolano deixou subitamente o IPDH e foi atrás do criminoso, mas já eram sete e meia e ele não havia retornado nem feito contato. Luís, apesar de ter diversas rixas com Antônio, estava preocupado.

Tendo as meninas ficado no IPDH com Maicon, fomos Luís, Bruno e eu de Kombi até a igreja para devolvermos a caixa de som que tinha sido utilizada naquela noite. Luís ainda voltou ao IPDH com Bruno, mas antes me deixou perto da minha casa.

O que houve de diferente naquele dia foi que, devido ao protagonismo despropositado que assumi no agenciamento do empréstimo da caixa de som, a emaranhada rede de influências e demandas do grupo evidenciou-se para mim. Músicos varrendo o local de show, organizando cervejas, carimbando pulseiras, lidando com a aparelhagem de som.

O mestre, um baiano que mora no Rio de Janeiro e lida com um estilo de música cujas canções fazem centenas de referência a Salvador, é também um percussionista que trabalha em uma empresa de construção civil. O grupo não tem renda fixa e mal tira o aluguel da casa em que ensaia do bar e das doações que o público faz no chapéu; não se cobra entrada. O som nunca esteve bom: duas caixas bastante usadas ligadas um antigo amplificador de média potência, cujo resfriamento é realizado por um ventilador doméstico sem grades, que só gira após um incentivo. O amplificador, por sua vez, é conectado a uma mesa de som de oito canais, mas com cinco sem funcionar. Tudo isso ligado a uma única tomada, com fios desencapados e um enorme perigo de curto. Pior que a energia elétrica é o fornecimento de água, que está cortado: baldes são trazidos de um chafariz na Glória para que se higienize minimamente o vaso durante a apresentação. A Kombi do grupo ilustra bem as suas dificuldades: pára-choque traseiro com um enorme amassado, a porta do carona, bem como o vidro dela, sem abrir, problemas na direção. O lixo espalhado no chão da casa pela manhã mostra a necessidade de se fazer dinheiro com um baile *funk* durante a noite. Apesar de tudo isso, o NegrArte consegue produzir uma música de extrema complexidade rítmica, realizando convenções criativas e fazendo seus shows literalmente envolvidos pelo calor do público, já que a casa não possui ventilação.

As raízes desses problemas são profundas e diversas. São nove e meia da manhã. Apenas uma ideia ecoa na minha cabeça: tudo isso é muito complexo. (Notas de campo do autor, julho de 2015.)

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amílcar A. *Histórias do movimento negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas/CPDOC – FGV, 2007.

ALVARENGA, Oneyda. A influência negra na música brasileira. *Boletim Latino-americano de música*. Rio de Janeiro, 1946. Pp. 357-407.

ANDRADE, Edson Q. de; FONSECA, João Gabriel M. Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de corda. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.2, p. 118-128, 2000. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/02/num02_cap_07.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2016.

ARA KETU. Contos do Benin. (3 min 19s). Julinho [Compositor] In: *Contos do Benin*. Continental, 1988. 1 LP.

_____. Reino de Daomé. (2 min 16s). Tonho Matéria [Compositor] In: *Contos do Benin*. Continental, 1988. 1 LP.

_____. Sacode Ioiô. (3 min 31s). Tatau [Compositor] In: *Ara Ketu*. Seven Gates, 1992. 1 LP (ca. 47 min).

_____. Pipoca. (4 min 04s). Alain Tavares, Clóvis Cruz e Gilberto Timbaleiro [Compositores] In: *Pra lá de bom*. Sony Music Entertainment, 1997. 1 CD (ca. 55 min).

_____. Ô, meu pai. (3 min 43s). Birro Pacheco [Compositor] In: *Ara Ketu ao Vivo*. Columbia, 1998. 1 CD (ca. 65 min).

APPIAH, Kwame Anthonny. *Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AUBERT, Eduardo Henrik. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, V. 50, nº 1, pp. 271-312, 2007.

BANDA MEL. Encarte de *Força Interior*. Warner Continental, 1987.

BANDEIRA, Maria de Lourdes. *Território negro em espaço branco*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BARATA, Germana. Doenças ocupacionais afetam saúde dos músicos. *Cienc. Cult.*, São Paulo, vol. 54, nº 1, June/Sept. 2002. Disponível em <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v54n1/v54n1a09.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2016.

BARTH, Fredrick. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Tradução de John Cunha Comerford. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BÉHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. *Afro Asia*, nº 12, pp. 129-140, 1976.

_____. Some liturgical functions of afro-brazilian religious music in Salvador, Bahia. *World of Music*, vol. 19/3 e 4, pp. 4-23. Berlim, 1978.

_____. Patterns of Candomble Music Performance: and Afro-Brazilian Religious Setting. *Performance practice - Contributions in interculture and comparative studies*, n. 12, pp. 223-254. Westport, 1984.

BERGER, Herris M. Phenomenology and the Ethnography of Popular Music: Ethnomusicology at the Juncture of Cultural Studies and Folklore. In: BARZ, G.; COOLEY, T. J. (Orgs.). *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Nova York: Oxford University Press, 2008.

BLOCO AFRO ILÊ AIYÊ. In: ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, versão virtual, s/d. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/bloco-afro-ile-aiye/dados-artisticos>>. Acesso em: 16 mar. 2015.

BOB MARLEY & THE WAILERS. Redemption Song. (3 min 47s). Bob Marley [Compositor] In: *Uprising*. Tuff Gong/Island Records, 1980. 1 LP (ca. 36 min).

BORBA, Carla; BARRETTO, Margarita. Políticas públicas de cultura e turismo e sua influência na profissionalização de grupos tradicionais: o caso dos Maracatu de Pernambuco, Brasil. *Pasos, Revista de Turismo e Patrimônio cultural*, vol. 13, nº 2, pp. 359-373, 2015.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. Tradução de Paula Montero e Alicia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Meditações Pascalianas*. Tradução de Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *A Dominação Masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. *Questões de Sociologia*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern; Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli; Silvia de Almeida Prado; Sonia Miceli; Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOURDIEU, Pierre; EAGLETON, Terry. A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista. In: ZIZEK, Slavoj. (Org.) *Um mapa da ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. Pp. 265-278.

BRUHNS, Heloisa T. Futebol, carnaval e capoeira: entre as gingas do corpo brasileiro. Campinas: Papirus, 2000.

CAMBRIA, Vincenzo. *Música e identidade negra: o caso de um bloco afro-carnavalesco de Ilhéus*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. A fala que faz: Música e identidade negra no bloco afro Dilazenze (Ilhéus, Bahia). *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 10, volume 17(1), pp. 81-102, 2006.

CAMPOS, Herculano Ricardo; ALVERGA, Alex R. Trabalho infantil e ideologia: contribuição ao estudo da crença indiscriminada na dignidade do trabalho. *Estudos de*

Psicologia, 6(2), pp. 227-233, 2001. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/epsic/v6n2/7276.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.

CLIFFORD, James. Partial introduction: partial truths. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (Eds.). *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press, 1986.

COLI, Juliana Marília. "*Vissi D'Arte*", por amor a uma profissão: um estudo sobre as relações de trabalho e a atividade do cantor no teatro lírico. 2003. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, Campinas.

CORRÊA DAS CHAGAS, Conceição. Negro, uma identidade em construção: dificuldades e possibilidades. Petrópolis: Vozes, 1996.

COSSARD-BINON, Giselle. La Musique dans le candomblé. Nikiprowetzky, Tolia. (Org.) *La musique dans la vie*. Paris, 1967, pp. 151-207.

COSTA, Kelvin R. et al. O trabalho infantil em atividades artísticas: violação de normas internacionais. *Revista Ceciliana*, Dez 2(2), pp. 38-40, 2010. Disponível em <<http://www.unisanta.br/revistaceciliana>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

CULTNE. "Pra continuar te lembrando do Badauê". Salvador, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jGCD-oymXYc>>. Acesso em: 27 out. 2015.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau – descontinuidade e intangibilidade da personalidade: a relação com o tempo no individualismo contemporâneo. *ArtCultura*. Uberlândia, MG, n° 9, pp. 81-92, jul.-dez. de 2004.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Tradução de Sónia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, 1966.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2013.

FRANK, Annemarie; VON MÜHLEN, Carlos Alberto. Queixas Musculoesqueléticas em Músicos: Prevalência e Fatores de Risco. *Rev Bras Reumatol*, v. 47, n.3, pp. 188-196, mai/jun, 2007.

FULCHER, Jane. Music and Pain. In: *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*. Oxford University Press, 2011, pp. 68-79.

GAUDIN, Benoit. Da *mi-carême* ao *carnabeach*: história da(s) micareta(s). *Tempo soc.*, vol. 12, nº 1, São Paulo, Maio, 2000. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702000000100004>>. Acesso em: 04 dez. 2015.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

GODI, Antônio Jorge V. dos S. De índio a negro, ou o reverso. *Caderno CRH*. Suplemento Cantos e Toques, Salvador, pp. 51-71, 1991.

GOLDMAN, Marcio. Uma teoria etnográfica da democracia: a política do ponto de vista do Movimento Negro de Iheus, Bahia, Brasil. In: PALMEIRA, M.; BARREIRA, C. (Orgs.) *Política no Brasil, visões de antropólogos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Núcleo da Antropologia Política – UFRJ, 2006. Pp. 203-228.

GOLDMAN, Marcio et al. Antropologia Pós-Social, perspectivas e dilemas contemporâneos: entrevista com Marcio Goldman. In: *Campos* 13(1), pp. 93-108, 2012.

GUERCI, Antonio; CONSIGLIERE, Stefania. Por uma antropologia da dor. *Revista Ilha*, Florianópolis, nº 0, pp. 57-72, outubro de 1999.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

GURALNICK, Peter. *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. Boston: Little, Brown, 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy; Cláudia Álvares; Francisco Rüdiger. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

HARVEY, David. O direito à cidade. *Lutas Sociais*, São Paulo: NEILS – Núcleo de Estudos de Ideologias e Lutas Sociais, nº 29, pp. 73-89, jul./dez. 2012.

HERSKOVITS, Melville J.; WATERMAN, Richard A. Música de culto afrobaiano. *Revista de Estudos Musicais*, volume 1, nº 2, pp. 65-127. Mendoza, 1949.

HOOD, Mantle. The Challenge of "Bi-Musicality". *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, pp. 55-59, 1960. Tradução de Iara Gomes. Disponível em: <<http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Hood-Bimusicalidade.pdf>>. Acesso em 31 jul. 2016.

ICKES, Scott. Era das batucadas: o carnaval baiano das décadas 1930 e 1940. *Afro-Ásia*, 47 pp. 199-238, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0002-05912013000100006>>. Acesso em: 27 out. 2015.

ILÊ AIYÊ. Que bloco é esse. (3 min 05s). Paulinho Camafeu [Compositor] In: *Ile Aiyê 25 Anos*. Sony Music Entertainment, 1999. 1 CD (ca. 53 min).

_____. Alienação. (3 min 12s). Mario Pam e Sandro Teles [Compositores] In: *Ile Aiyê Bonito De Se Ver - Ao Vivo*. Universal Music Argentina, 2015a. 1 CD (ca. 65 min).

_____. O mais belo dos belos. (3 min 47s). Guiguio, Adailton Poesia e Valter Farias [Compositores] In: *Ile Aiyê Bonito De Se Ver - Ao Vivo*. Universal Music Argentina, 2015b. 1 CD (ca. 65 min).

_____. O negrume da noite. (5 min 57s). Paulinho do Reco [Compositor] In: *Ile Aiyê Bonito De Se Ver - Ao Vivo*. Universal Music Argentina, 2015c. 1 CD (ca. 65 min).

KISLIUK, Michelle. (Un)doing Fieldwork, Sharing Songs, Sharing Lives. In: BARZ, G.; COOLEY, T. J. (Orgs.). *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Nova York: Oxford University Press, 2008. Pp. 183-205.

KUBIK, Gerhard. Angolan Traits in Black Music Games and Dances of Brazil. *Estudos de Antropologia Cultural*, n. 10, pp. 6-55. Lisboa, 1979.

LAZZO MATUMBI. Coração Rastafári. (4 min 58s). Djalma Luz [Compositor] In: *Filho da Terra*. Pointer, 1985. 1 LP (ca. 41 min).

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2010.

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro Editora, 2001.

LÉO SANTANA & PARANGOLÉ. Nossa Cor. (3 min 18s). Leo Santana [Compositor] In: *Ao Vivo em Porto Seguro*. 2014. 1 CD.

LISBOA JUNIOR, Luis Americo. *A presença da Bahia na música popular brasileira*. Brasília: MusiMed/Linha Gráfica Editora, 1990.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. *Espaço Acadêmico*, Ano V, nº 50, Universidade Federal de Uberlândia, julho/2005.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. *Revista USP*, pp. 115-124, set./out./nov. de 1990.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARCUS, George E. Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (Eds.). *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press, 1986. Pp. 165-193.

MERRIAM, Alan P. Songs of the Afro-Bahian Cults – An Ethnomusicological Analysis, Evanston, Unpublished Doc. Diss, Northwestern University, 1951.

_____. Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil. *African Music*, Vol. 1, No. 3 (1956), pp. 53-67.

_____. Songs of Gege and Jesha Cults of Bahia, Brazil. *Jahrbuch für Musikalische Volks - und Völkerkunde*, No. 1, pp. 100-135. Berlin, 1963.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press, 1990.

MORALES, Anamaria. Blocos Negros em Salvador: Reelaboração cultural e símbolos de baianidade. *Caderno CRH*, Suplemento, pp. 72-92, 1991.

MUZENZA. Guerrilheiros da Jamaica. (3 min 55s). Ythamar Tropicália e Roque Carvalho [Compositores] In: *Muzenza do Reggae*. Continental, 1988. 1 LP.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2005.

OIT. *Convenção n.º 138: Idade Mínima para Admissão em Emprego*. Genebra, 1973. Disponível em <http://www.unicef.org/brazil/pt/resources_10231.htm>. Acesso em: 14 jul. 2016.

OLIVEIRA, Oris de. *Trabalho infantil artístico*. Disponível em <http://www.fnpeti.org.br/artigos/trabalho_artístico.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2016.

PELINSKY, Ramón. Etnomusicologia en la edad pos-moderna. *Etnomusicología y discursos posmodernos*, Codexxi, I, Barcelona: Anthropos, 1997.

PEREIRA, Ianá S. Axé-Axé: o megafenômeno baiano. *Revista África e Africanidades*, ano 2, n. 8, fevereiro de 2010. Disponível em <www.africaeaficanidades.com>. Acesso em: 07 out. 2015.

PERES, Antônio G.; ROBORTELLA, Luiz Carlos A. Trabalho artístico da criança e do adolescente – valores constitucionais e normas de proteção. *Revista TST*, Brasília, vol. 79, nº 1, pp. 159-180, jan/mar 2013.

PICHONERI, Dilma F. M. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. 2006. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, Campinas.

PRATT, Mary Louise. Fieldwork in Common Places. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (Eds.). *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press, 1986.

QUERINO, Manuel. *Costumes Africanos no Brasil*. Recife: Editora Massangana / Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

RISÉRIO, Antonio. "Carnaval, as cores da mudança". *Afro-Ásia*, Salvador, (16), pp. 90-106, 1995.

RODRIGUES, Anelise L. *A desportivização das políticas sociais para a juventude: discursos salvacionistas e práticas compensatórias*. 2008. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Faculdade de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, PUCRS, Porto Alegre.

SÁEZ, Oscar C. *Esse obscuro objeto da pesquisa: um manual de método, técnicas e teses em antropologia*. Ilha de Santa Catarina: Edição do Autor, 2013.

SALGADO, José Alberto; GANC, David; ERTHAL, Júlio; PERES, Leonardo Rugero; GREGORY, Jonathan. Refletindo sobre a interlocução em pesquisas com música. *Debates*, UNIRIO, n. 12, pp. 93-105, jun. 2014.

SALGADO E SILVA, José Alberto. *Construindo a profissão musical: uma etnografia entre estudantes universitários de música*. 2005. Tese (Doutorado), Programa de PósGraduação em Música, UNIRIO, Rio de Janeiro.

SANT'ANNA, Márcia. *Escravidão no Brasil: os terreiros de candomblé e a resistência cultural dos povos negros*. IPHAN, 2014, 10 p. Disponível em: <http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/escravidao_no_brasil_os_terreiros_de_candomble_e_a_resistencia_cultural_dos_povos_negros.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2016.

SANTOS, Neusa. *Tornar-se negro: As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SARTI, Cynthia A. A dor, o indivíduo e a cultura. *Saúde e Sociedade*, 10(1), pp. 3-13, 2001.

SCHUTZ, Alfred. Making Music Together: A Study in Social Relationship. *Social Research*, 18, nº 1: March, pp. 76-97, 1951.

SIGILIAO, Cláudia C. *Duas tendências de re-africanização: Rio de Janeiro e Salvador*. 2009. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, Brasília.

TURNER, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

TVE/BAHIA. *Samba-Reggae: A arma é musical*. Salvador, 2010. Direção e roteiro: Maira Cristina. 75 min. Disponível em: <<http://www.irdeb.ba.gov.br/tve/catalogo/media/view/1910>>. Acesso em: 16 mar. 2015.

_____. *Ilê Aiyê: Do Axé Jitolú para o Mundo*. Direção: Valéria Lima e Márcio Santos. IRDEB, Secretaria de Comunicação Social, Governo da Bahia, 2014.

VELHO, Gilberto. *Um antropólogo na cidade: Ensaio de antropologia urbana*. Rio de Janeiro, Zahar, 2013.

VIEIRA, Alexandre. *Professores de violão e seus modos de ser e agir na profissão: um estudo sobre culturas profissionais no campo da música*. 2009. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

WACQUANT, Loïc. *Punir os pobres: A nova gestão da miséria nos Estados Unidos*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Revan, 2003.

_____. Que é gueto? Construindo um conceito sociológico. *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, 23, p. 155-164, nov. 2004.

_____. A estigmatização territorial na idade da marginalidade avançada. *Sociologia - Revista do Departamento de Sociologia da Faculdade do Porto*, n. 16, pp. 27-39, 2006.

WONG, Deborah. Moving: From Performance to Performative Ethnography and Back Again. In: BARZ, G.; COOLEY, T. J. (Orgs.). *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Nova York: Oxford University Press, 2008. Pp. 76-89.

ANEXOS

ANEXO 1: ANÁLISE MUSICAL DOS RITMOS DO NEGRARTE

Nas próximas páginas, a partir das transcrições dos ritmos tocados pelo grupo NegrArte,⁶⁷ procedo uma análise musical com o objetivo de tentar compreender melhor as estruturas desses ritmos, seja nos seus ostinatos, seja nas convenções e variações.

Antes de tudo, é preciso que se ressalve a forma como a música do grupo foi trazida para este trabalho. Acredito que o que o NegrArte toca não pode ser transcrito em toda sua inteireza, seja por meio de texto ou partitura, sob o preço de se perder o que de mais valioso sua música tem: a experiência de estar no lugar e no momento onde ela acontece. A física dos instrumentos, a maneira de tocá-los, a técnica desenvolvida pelo instrumentista, o ritmo em si, os ostinatos, as convenções, o processo criativo do mestre e dos cantores, a questão didática por trás do ensino desses instrumentos e, de certa maneira, dessa cultura musical como um todo – nada disso pode ser reduzido a um texto. Em outras palavras, as transcrições a seguir não são a música do NegrArte, mas um recorte dessa experiência sonora para fins de análise.

Não pretendo aprofundar a discussão sobre o valor de verdade das transcrições musicais nas pesquisas etnomusicológicas, mas percebo que essa ressalva deriva do fato de que o grupo não lida com sua música da mesma maneira que eu. A perspectiva notacional da música, gerando um possível encapsulamento da experiência musical nas grades, não é algo que aconteça no NegrArte, dada a abordagem aural e oral da transmissão musical. Por isso, é muito perigoso apresentar um material de transcrições de partituras crendo que ali se encontra a música do grupo. Talvez se possa dizer que o que se tem é, no máximo, um esquema técnico que organiza os sons musicais dos ritmos ali tocados.

Por fim, esclareço que os nomes, tanto dos instrumentos quanto dos ritmos, seguem as nomenclaturas usadas pelo próprio grupo. Por isso, é possível que em outros grupos se encontrem instrumentos ou ritmos similares aos aqui apresentados, mas com nomes diferentes, ou instrumentos ou ritmos diferentes, mas com os mesmos nomes aqui elencados. Embora essa pluralidade se imponha de forma inexorável, o que vem ressaltar a especificidade dos grupos,⁶⁸ acredito que as nomenclaturas dos instrumentos e dos ritmos

⁶⁷ As transcrições dos ritmos encontram-se no Anexo 2.

⁶⁸ Isso pode ser verificado ao se comparar os nomes dos ritmos (e sua estrutura musical) e dos instrumentos aqui apresentados com os que foram descritos, por exemplo, por Cambria (2002).

constituam fatores de identificação cultural, algo que liga tradições musicais a partir dos processos de transmissão.

Os instrumentos, suas características, técnicas e escrita

A transcrição realizada apresenta uma estrutura de grade, na qual cada uma das cinco pautas responde por um instrumento do conjunto, já que a textura musical predominante nos ritmos do NegrArte é a polifônica. Esta, por meio de uma organização orquestral, se estrutura a partir de três conjuntos instrumentais, cujos nomes derivam das posições dos músicos na disposição da banda: frente, meio e fundo. Basicamente, os instrumentos são tambores compostos por uma estrutura de metal cilíndrica na qual se fixam peles sintéticas.

O primeiro conjunto, a "frente", é composto por dois tambores: o "corte", mais agudo, e a "dobra", mais grave. Ambos são acoplados ao corpo do músico, cuja parte inferior ocupam quase toda, e são anatomicamente bastante incômodo. São tocados com duas macetas, baquetas grossas de metal que levam na ponta um amarrado de feltro, com o qual se percute a pele do instrumento. Os dois poderiam ser classificados como "surdos", mas a diferença de tamanho e afinação importa na composição das linhas instrumentais. A banda NegrArte conta com três tambores do tipo "dobra" e um do tipo "corte", o que acarreta diferenças timbrísticas importantes, uma vez que o som das três dobras acaba por constituir um timbre de naipe, ao passo que o corte se destaca pela posição solo. Durante a pesquisa, observei que a instrumentista Laise quase sempre era a responsável pelo corte.

A função musical da frente é realizar uma "melodia rítmica" que consiste em ostinatos de fraseado mais longo do que os dos demais instrumentos. Em outras palavras, enquanto os instrumentos das demais famílias fazem ostinatos de um compasso, os da frente são de, no mínimo, dois – o que produz uma sensação de melodia, mesmo se tratando de uma sequência rítmica. Esse conceito é central para o processo criativo das viradas, nas quais o mestre cria variações curtas nos ostinatos para introduzir um novo ritmo ou marcar os limites de uma sessão musical.

O segundo grupo, o "meio", é composto pelo instrumento "caixa" e pelo instrumento "repique". A caixa, bastante popular, é utilizada em diversos tipos de música e grupos de percussão. Apesar das variações de construção, via de regra é um tambor estreito e bem menor em relação aos demais do conjunto, que tem um som agudo e "granulado", em função da esteira acoplada à sua pele inferior. É responsável pelo "motor rítmico", isto é, pela execução constante das menores frações rítmicas do conjunto. Em nossa transcrição, optamos principalmente pelo uso da figura semicolcheia.

A caixa é um instrumento exigente, cujo grau de desenvolvimento se traduz na capacidade do músico de manter o motor rítmico a tempo e, dentro do possível, acentuar algumas notas para assim compor a célula básica de cada ritmo. Em vista de tamanho grau de exigência física e técnica, embora o NegrArte disponha de dois desses instrumentos, raramente eles são utilizados em conjunto. Entretanto, a presença de pelo menos uma caixa é imprescindível.

Apesar de também ser acoplada ao corpo do instrumentista, ao contrário dos demais instrumentos a caixa é tocada com duas baquetas de madeira. A melhor forma de tocá-la, segundo Luís, é a que provocar menos cansaço; ainda assim, o mestre acredita que a melhor posição do conjunto mão-baqueta é a que descreve uma "pegada lateral", que faz com que o instrumentista movimente tanto a articulação do punho quanto a do braço, numa trajetória de rotação lateral da mão. Essa "pegada" proporcionaria mais resistência ao músico de caixa, apesar de não permitir tanta variação quanto a "pegada de frente", em que a baqueta se movimenta a partir apenas da articulação do punho. Por isso, na escrita da caixa, preferi utilizar o símbolo de acento (>) para ressaltar as notas que marcam o desenho da célula básica do ritmo.

O repique é o outro instrumento que compõe o meio. Embora seja um pouco maior que a caixa, é acoplado da mesma forma ao corpo do instrumentista. Tocado com duas finas baquetas de plástico rígido, produz um som bastante agudo e impactante. Sua função musical é definir, por meio de acentos, a célula rítmica característica de cada ritmo tocado. Não é difícil notar que repique e caixa formam uma espécie de simbiose, na qual um complementa o outro. O repique ressalta algumas notas do motor rítmico realizado pela caixa para compor a célula do ritmo tocado. Assim, ambos atuam como um só instrumento, complementando-se mutuamente para formar a célula dos ritmos. Enquanto o repique determina a clave do ritmo, a caixa preenche os eventuais espaços métricos com notas da menor unidade tocada. A função do meio é, portanto, determinar o ritmo que está sendo tocado. Não é por acaso que o mestre toca um repique, pois com ele mostra que clave será tocada.

O repique, diferentemente da caixa, apresenta uma variação timbrística importante. Quando a baqueta percute uma zona da pele mais próxima ao aro, a tensão nesta é maior, resultando num som mais agudo; o inverso acontece quando se atinge a parte central da pele, onde a menor tensão oferece um som mais grave. Esta diferenciação é importante para a definição da célula rítmica.

Tanto para a frente quanto para o fundo, é importante que o músico saiba realizar as células rítmicas com ambas as mãos. Utilizando as duas, ele toca, tal como a caixa, notas de

menor fração da unidade de tempo (normalmente $\frac{1}{4}$) e, ao mesmo tempo, ressalta a célula básica dos ritmos.

No início da pesquisa, eu não tinha essa habilidade. Por isso, Luís mostra aos músicos iniciantes versões facilitadas dos ostinatos, ou seja, apenas as notas que caracterizam uma célula rítmica – o que possibilita tocar usando as duas mãos. No entanto, isso faz com que a linha do repique fique muito mais forte do que as demais, desequilibrando a sonoridade do conjunto. O mestre estava sempre indicando para que tocássemos mais suave. A intensidade do toque nos causava, inclusive, dores nas articulações dos punhos. Com o tempo, adquiri a capacidade de tocar com as duas mãos, poupando bastante as articulações dos punhos e criando a possibilidade de realizar, também no repique, além das notas essenciais dos ritmos, aquelas que preenchem os espaços vazios do compasso.

Para as notas que caracterizam as células básicas dos ritmos dou o nome de "ativas", enquanto as que visam apenas a preencher as demais frações de tempo chamo de "passivas"⁶⁹. O mestre apresenta aos iniciantes as células apenas com as notas ativas, que podem por isso ser tocadas com as duas mãos; à medida que se desenvolvem, os instrumentistas automaticamente vão incorporando as notas passivas até se tornarem capazes, já com alguma habilidade, de ter os dois tipos de nota bem definidos em sua execução. Para representá-los, optei por utilizar diferentes cabeças de nota na transcrição para este instrumento: a cabeça de nota normal (fechada) simboliza a nota "passiva" percutida no centro do instrumento, cujo som é mais fechado e grave; a cabeça de nota em X simboliza a nota "ativa", percutida na parte mais lateral da pele, onde o som é mais agudo.

Além disso, o mestre improvisa "sobre" os ritmos, ora em forma de solo (com pausa nos demais instrumentos), ora formando uma nova linha de repique, diferente da que está sendo executada pelos demais músicos desse instrumento.

Outra forma de percutir o repique é atingi-lo na lateral, fora da pele do instrumento, onde o som é, obviamente, metálico – recurso utilizado para sessões de menor intensidade ou textura. Na transcrição, essa técnica é indicada com a nota de cabeça fechada, mas notada na parte inferior da linha, como se vê no compasso 19 do ritmo "Ilê Ayiê".

O último subconjunto instrumental que compõe o grupo de percussão é o "fundo", formado pelo "surdo de primeira", o "martelo" e o "surdo de segunda". São os maiores instrumentos do conjunto, de pele mais grossa (uma lona), os mais pesados e mais graves. São também os mais incômodos de acoplar ao corpo. Durante a pesquisa, a falta de músicos no

⁶⁹ A banda não utiliza os termos "ativos" e "passivos". Durante o tempo de observação, não percebi qualquer discussão sobre esses elementos musicais.

grupo levou Luís a construir uma estrutura metálica para sustentar os dois surdos do fundo e permitir que um mesmo músico tocasse os dois instrumentos.

A função do fundo é estabelecer o andamento dos ritmos, por meio da execução de notas na cabeça de cada tempo. O surdo de primeira toca as notas nos tempos ímpares e o de segunda, nos tempos pares. Considerando-se a diferença de afinação entre eles (o de primeira sendo mais agudo que o de segunda), o resultado musical é um ostinato que funciona como um metrônomo, soando a unidade de tempo da música. Na transcrição, optei por utilizar notas de duração completa (isto é, que não admitem pausas entre duas notas) para ressaltar a necessidade constante de se deixar o surdo soar livremente. A complementaridade dos dois surdos é outro elemento a se considerar na estruturação da música do grupo; no entanto, ao contrário do meio e da frente, eles não devem jamais tocar ao mesmo tempo, isto é, em homofonia. Se isso acontecer, um tempo ficará sem uma nota de referência. A complementaridade entre a caixa e os surdos também é evidente, já que, ao realizar as notas de menor fração do conjunto, a caixa se vincula diretamente às unidades de tempo que são referência para os surdos.

O "martelo" nada mais é que um surdo de meio, um pouco menor, que dobra os dois outros. Por ser mais agudo que os surdos, ressalta a marcação metronômica do fundo, sendo, por isso, tocado com duas macetas, enquanto os surdos são tocados com apenas uma. O martelo também previne que algum tempo fique sem nota de referência, em um eventual erro dos surdistas.

Em virtude da diferenciação timbrística em termos de altura dos três instrumentos, estes são notados na transcrição de forma correspondente: o martelo está acima da linha da pauta, enquanto o surdo de primeira é escrito dentro da linha da pauta e o surdo de segunda, abaixo dela.

É comum, no NegrArte e em outros blocos afro, que os instrumentistas do surdo ergam os instrumentos acima de suas cabeças enquanto tocam, numa clara demonstração de virtuosismo e habilidade. Para tanto, o instrumentista segura o surdo com uma mão, enquanto a outra toca o instrumento – um recurso visual muito característico dos blocos afro.

A questão da espacialidade é singular na disposição física dos instrumentos do conjunto. Frente, meio e fundo se dispõem em linhas. Na frente, o corte fica no centro, diante do mestre, enquanto as dobras ocupam os demais espaços da fila. No meio, o usual é que dois repiques ladeiem uma caixa – e, quando há duas instrumentistas de caixa, o grupo costuma ter três repiques. No fundo, cada surdo situa-se em uma lateral, com o martelo no centro, por sua função de reforço dos outros dois instrumentos. O surdo de primeira coloca-se à direita da

banda, à esquerda do mestre, enquanto o de segunda fica na outra ponta, à esquerda da banda e à direita do mestre, gerando uma sensação circundante de *surround*, representado gestualmente pelo mestre sempre que ele quer dar entrada para esse conjunto. A banda NegrArte dispõe de dois surdos, de peles vermelhas, e um martelo, de pele verde. Durante o acompanhamento, observei que Marcondes sempre ficava com o martelo.

Luís realiza a manutenção dos instrumentos do grupo. Entretanto, muitos deles quebraram e não tiveram conserto. Enquanto esteve sediado no IPDH, o NegrArte guardava seus instrumentos em um pequeno banheiro desativado, no segundo andar do prédio. A troca de peles dos instrumentos é feita por Luís ou Bruno.

Tecnicamente, nas grandes apresentações ao ar livre – cortejos, carnavais etc. –, o ideal seria que toda a banda tocasse, isto é, que todos os instrumentos disponíveis fossem usados. Contudo, a falta de músicos foi deixando o grupo cada vez menos afim a esse tipo de evento, uma vez que o número reduzido de instrumentos é próprio de apresentações menores. Daí o número mínimo de instrumentistas tocando no NegrArte ser cinco: um corte, uma dobra, uma caixa, um repique (que pode ser feito apenas pelo mestre), e um instrumentista tocando os dois surdos (o martelo é dispensável) – o que foi levando Luís a cada vez mais compreender o NegrArte não como um bloco, mas como uma banda, nos moldes das bandas-*show* vinculadas aos blocos afro (conforme tratado no Capítulo 2).

O número reduzido de instrumentistas facilita a performance do grupo, e Luís costuma escalar músicos que já tenham domínio dos instrumentos. Por outro lado, o cansaço durante a performance é maior, o que pode prejudicar o rendimento do músico. Assim, os eventos de que o NegrArte participa com o número mínimo de músicos, em geral, são melhores em termos de execução musical; entretanto, não podem se prolongar muito, pela falta de quem substitua os músico fatigados.

As Transcrições

As transcrições que se encontram no Anexo 2 são pequenos trechos escritos com a notação musical tradicional, a fim de auxiliar a compreensão da música do NegrArte. Para realizá-las, gravei algumas performances do grupo, tanto em ensaios quanto em apresentações, e entrevistei a contra-mestre, Thaiane, a fim de anotar todas as indicações das convenções para cada instrumento.

Divido as transcrições em partes: "introdução", "ritmo-base", "variações" e "convenções". Dessas, apenas "convenção" é uma nomenclatura utilizada pelo grupo. Os demais termos foram definidos por mim para facilitar a análise.

A função da "introdução" é indicar para os músicos que ritmo será tocado. Normalmente é realizada pelo mestre em forma de solo, por tempo suficiente para que os demais músicos recordem o respectivo ostinato. Na maioria das vezes, trata-se de um trecho do ostinato do meio, que funciona como "chamada" – à qual o grupo então "responde" iniciando o ritmo. Utiliza-se também o termo "puxada" para denominar esse elemento introdutório.

O "ritmo-base" é composto pelos ostinatos que definem um ritmo. Nas transcrições, está designado por alguns compassos (normalmente, quatro), de modo a transmitir a ideia de como ele se desenvolve por algum período. Na prática, os ritmos bases compõem a maior parte do tempo de atuação da banda, já que constituem a estrutura básica da música.

As "variações" são trechos limitados em que algum instrumento apresenta um desenho rítmico diferenciado, sem comprometer a identidade geral do ritmo – ou seja, varia-se um ostinato sem que se deixe de identificar o ritmo tocado.

A variedade de "convenções" e sua execução é o grande diferenciador dos grupos de percussão em geral. Sua função é surpreender os ouvintes. Trata-se de alterações bruscas (no sentido de que não se faz algo como uma pausa preparatória antes de realizá-las) nos ostinatos durante a execução de um ritmo, marcando um momento de transição – que pode corresponder à entrada de uma nova estrofe ou refrão, ou mesmo o fim da música. As convenções podem funcionar também como ligação entre dois ritmos distintos. Embora a maioria das convenções esteja relacionada a um ritmo específico, algumas podem ser utilizadas em ritmos diferentes, o que mostra sua relativa independência musical, isto é, a possibilidade de elas não estarem atreladas aos ostinatos de um ritmo específico.

O início de uma convenção é objeto de indicação do mestre; ele é o responsável por, durante a execução de um ritmo, indicar que convenção será realizada, e quando – e seu gestual é fundamental para a boa execução das convenções.

As convenções são os eventos musicais mais ensaiados no NegrArte. Segundo Luís, elas são "a marca" de cada mestre, uma vez que são eles os encarregados de sua criação, e quanto mais complexas as convenções realizadas pelos grupos, mais notáveis se tornam seus mestres.

As unidades de tempo e fórmulas de compassos foram escolhas que fiz com base, sobretudo, numa conjugação da minha percepção métrica com o modo corrente de se notar música popular brasileira. Há que sublinhar ainda que, obviamente, os bpm's escritos não passam de aproximações. Na prática, o andamento de cada ritmo depende, primeiro, do cantor, e, depois, do próprio mestre; ademais, a acústica, a disposição física dos músicos, o

espaço onde se está tocando, a "energia" do público, tudo isso também interfere no andamento. Embora não caiba discutir aqui as implicações de natureza "não-musical" que interferem na variação de andamento de determinado ritmo, pode-se assinalar que, em geral, o espectro de variação dos bpm's do NegrArte é mais rápido do que os das gravações dos blocos de Salvador – ou seja, o NegrArte é, de modo geral, um grupo de andamentos rápidos.

Como os ritmos se transportam e chegam ao NegrArte

No seu repertório, o NegrArte tem ritmos de diversas origens, cujas identidades transitam entre fronteiras não muito claras. Alguns desses ritmos se originaram nas religiões afro-brasileiras, tais como o ijexá e o alujá, ligados ao candomblé. Outros, no entanto, são oriundos de culturas musicais laicas, tais como o *funk*. Já o samba de roda é um exemplo de ritmo que transita no limite entre a religiosidade e a laicidade. O samba-*reggae* é fruto de uma síntese pensada para o conjunto instrumental do bloco afro, enquanto o *reggae* é uma adaptação de um esquema percussivo elaborado, originalmente, para uma bateria.

O mais importante é saber que esses ritmos que chegam ao NegrArte são adaptações. Os ritmos religiosos, ijexá e alujá, chegaram ao instrumental do bloco afro pela mão dos mestres dos primeiros blocos, que também eram ogãs e mestres-de-bateria das escolas de samba. Já os ritmos da música *pop*, *funk* e *reggae*, são adaptações criadas pelos mestres devido ao sucesso da *black music*. Em resumo, não se pretende compreender os ritmos do NegrArte como definições acadêmicas das claves. O que há são abordagens e releituras, de segunda ou terceira mão, ou mais. Pode-se, no máximo, dizer que assim se fazem esses ritmos no NegrArte — porque Luís é um músico com grande experiência na cultura da música afro soteropolitana, e a utiliza em seus processos de criação musical.

I. Ijexá

O ijexá é um dos mais difundidos ritmos da cultura musical afro-brasileira. Presente em diversas canções da MPB, é um ritmo caro às religiões de matriz africana, estando presente nos rituais de culto aos orixás. O ritmo do ijexá vem para o ambiente dos grupos de percussão junto com os afoxés (cf. Capítulo 3), como representação de um candomblé de rua, uma expressão do culto afro-brasileiro como cultura musical. Assim, o ritmo se popularizou no carnaval, com o sucesso dos artistas baianos influenciados pela música afro-baiana.

Na versão do NegrArte, a célula que no ijexá tradicionalmente está presente no agogô é feita pelo meio, enquanto a célula do atabaque está presente no conjunto frente-fundo. A melodia rítmica do corte e da dobra são idênticos.

Embora a banda entre com a resposta no quarto tempo da introdução, isso não implica em que o ritmo seja anacrústico; isso só se dá devido à concepção da melodia rítmica da frente. A opção pelo compasso quaternário se baseia no fraseado do ostinato do meio.

II. Funk

O *funk* tocado pelo NegrArte deriva do *funk* americano surgido na segunda metade dos anos de 1960 — não do *funk* carioca, cuja célula tem influência do ritmo do maculelê. O ostinato do meio do ritmo tocado no NegrArte se assemelha ao *groove* do *funk* americano. A exemplo do ijexá, a melodia rítmica do corte e da dobra é a mesma. Percebe-se aí o quanto a *black music* de James Brown continua exercendo sua influência sobre a cultura dos blocos afro (como visto no Capítulo 2).

III. Ilê Aiyê

O terceiro ritmo transcrito é o Ilê Aiyê — um dos mais importantes ritmos do NegrArte, um dos mais tocados, com maior quantidade de repertório. Seu nome identifica a origem que remonta ao primeiro bloco afro. Entendo o Ilê Aiyê como um tipo de samba com uma célula básica acéfala, como se pode ver no meio.

O trabalho de introdução, a "chamada", é bastante complexo. Trata-se de um solo de repique realizado pelo mestre, dividido em três partes. A primeira parte (compassos 1 a 4) é um solo de repetição livre e possibilidade de variação (o que está notado é a célula básica). Quando o mestre quer a resposta da banda, passa para o três por quatro (segunda parte, compasso 5); pode então seguir para o compasso seis (que é a introdução de fato desse ritmo) ou repetir toda a sequência, retornando ao solo inicial. Quando decide terminar a introdução e iniciar de fato a música, sinaliza seguindo para o compasso seis. Os repiques dobram o solo no compasso sete (por isso está anotado *tutti*) e o resto da banda entra na anacruse do compasso oito. Essa sequência inicial por vezes inicia a própria apresentação da banda. O ritmo-base 1 começa, finalmente, no compasso oito.

A melodia rítmica da frente foi trazida *ipsis litteris* do samba de roda. Por isso, será objeto de análise quando abordarmos esse ritmo.

O meio, como já dito, apresenta um ostinato acéfalo de apenas um compasso. A divisão interna do ostinato do meio lida com notas de fração de um quarto da unidade de tempo (no caso, semicolcheia). Assim, pode-se dizer que a estrutura desse ostinato é, tendo como base a figura semicolcheia, 1/1/1/1-2-3-4-5, onde a fração 5 representaria a cabeça do compasso na transcrição. Apesar de haver uma coincidência da quarta nota ativa do ostinato

com a cabeça do segundo tempo do compasso, não é possível afirmar que o ostinato possui uma acentuação deslocada no segundo tempo.

O fundo, por sua vez, realiza a marcação básica dos tempos.

No compasso 12 encontra-se o "Ritmo-Base com Polifonia no Repique", em que se pode perceber a adição de uma clave do samba-*reggae*. Luís indica essa variação como um recurso para os músicos iniciantes que, por não conseguirem ainda realizar a alternância de mãos para tocar as notas passivas, não têm segurança no desenho básico do ritmo. Os outros instrumentos permanecem inalterados nessa variação.

No compasso 16, temos a primeira convenção, em que a banda faz um diálogo de pergunta e resposta entre a frente (responsável pelas cabeças dos tempos) e o meio (responsável pela articulação nos contratempos). O fundo, por sua vez, segue inalterado. A convenção dura dois compassos e se encerra com a "chamada", repetindo a que fecha a introdução (compasso 7).

Dois elementos variantes marcam o ritmo-base 2: uma grande pausa para a frente e a modificação do ostinato do meio, onde se tem uma melodia rítmica de oito compassos e onde se dá uma alternância entre toques na pele do repique e na lateral do instrumento. O fundo, mais uma vez, se mantém inalterado.

O compasso 28 apresenta um retorno ao ritmo-base 1 e encerra a transcrição.

IV. Alujá

O alujá é um ritmo muito importante para o NegrArte, que não o utiliza como acompanhamento de nenhuma canção e sim como um objeto musical em si, tal como uma peça. Luís "puxa" esse ritmo normalmente ao final das apresentações, conectando-o, em sequência, com o Ilê Aiyê. Oriundo do candomblé, o alujá é tocado para o orixá Xangô. Durante a pesquisa, encontrei ao menos três tipos de alujá, sendo o do NegrArte o de andamento mais movido. A notação em 12 por 8 não leva tanto em consideração o ostinato do meio, mas sua relação com o fundo e as figuras da melodia rítmica da frente. No candomblé, o alujá é tocado nos atabaques com agdavi, uma baqueta de madeira fina.

A característica principal do ostinato do meio é a métrica deslocada. A estrutura dessa figuração é formada pela alternância de duas notas, uma que representa a menor fração da unidade rítmica e outra que corresponde ao dobre daquela (transcritos como colcheia e semínima). Desta forma, a sequência do ostinato é 1-2/1-2/1/1-2/1-2/1-2/1. O que desloca a métrica dessa figura é a posição das notas de duração 1. A primeira encontra-se entre o

segundo e o terceiro grupo de notas de duração 1-2, e a segunda entre o quinto e o primeiro grupo, que corresponde à repetição do ostinato.

A melodia rítmica da frente é o que mais colabora para a compreensão do alujá do NegrArte como uma peça. O corte e a dobra estão com o mesmo ritmo e só se iniciam na música após a entrada do fundo. O trecho que se estende da anacruse do compasso 4 até a cabeça do compasso 11 corresponde à primeira parte dessa melodia rítmica, onde se pode perceber que o processo composicional está baseado na ideia de adição de elementos. A primeira figura se apresenta e é repetida duas vezes (anacruse do compasso 4 até a anacruse do compasso 6). A partir do compasso 7, vemos uma adição literal do elemento anterior, que cria um afretamento da ideia musical. O resultado é apresentado e novamente repetido duas vezes (anacruse do compasso 7 até anacruse do compasso 10). O compasso 10 apresenta uma nova adição, que agora ocupa todos os tempos e encerra a primeira sessão. O compasso 11 inicia uma nova sessão com uma figura nova, tética (e não mais anacrústica, como a anterior), que se estende do terceiro tempo do compasso 11 até a cabeça do compasso 15, podendo ser subdivida em duas partes idênticas (compasso 11.3 até 13.1 = compasso 13.3 até 15.1). A última sessão dessa grande melodia rítmica é uma sequência de motor rítmico realizado pela frente.

Muitos ritornelos marcam a música. Na transcrição preocupei-me em tentar ser o mais fiel possível em relação aos retornos e codas. Vale notar que o fundo silencia e retorna no meio das repetições — volta que nem sempre os músicos acertam, já que sua indicação é feita enquanto Luís toca, e, por isso, o gestual não é evidente.

V. Reggae

O *reggae* é um ritmo jamaicano bastante popular, que se traduziu para a linguagem dos blocos afro logo no início da história desses conjuntos. O *reggae* do NegrArte é, assim como o alujá, acéfalo. O ostinato do meio está inscrito em apenas um tempo, se estrutura a partir da sequência 1/1-2-3 e se inicia no terceiro quarto do tempo. A melodia rítmica da frente é simples e dura apenas um compasso, com apenas uma nota de diferença entre corte e dobra.

No compasso 4 encontramos uma convenção em que o meio e a frente dobram uma figuração tética e sincopada. A convenção dura apenas um compasso, onde o terceiro e quarto tempos são um ritornelo do primeiro e segundo. A figuração que corresponde à convenção em si, na frente e no meio, está estruturada por 1-2/1/1-2/1/1-2.

VI. Samba de roda

Este é outro ritmo amplamente divulgado na música baiana e na MPB como um todo, tendo sido admitido entre os blocos afro ainda nos primeiros anos dessa cultura musical. O ritmo-base do samba de roda do NegrArte é composto por uma melodia rítmica na frente que dura dois compassos e um ostinato no meio que dura apenas um compasso.

A melodia rítmica da frente é diferente para corte e dobra; enquanto a frase do corte ocupa dois compassos, a da dobra ocupa quatro. O corte apresenta um desenho que alterna uma nota na cabeça do primeiro tempo e outra que está no contratempo do segundo. A nota que está na anacruse do terceiro compasso da melodia rítmica está ligada ao primeiro tempo do compasso seguinte, enquanto a anacruse do ritornelo desse ostinato não. Considerando as pausas como um elemento que marcam mais a diferenciação de figuras que compõem o ostinato do que uma interrupção no desenho rítmico, percebe-se que a organização métrica da melodia rítmica do corte, tendo por base a colcheia como unidade (mesmo não sendo essa a unidade de tempo da música como um todo), é 1-2-3 / 1-2-3-4 /1.

A dobra, à diferença do corte, trabalha com frações quartais da unidade de tempo. Sua melodia rítmica descreve uma frase de quatro compassos que podem ser divididos em duas subpartes de dois compassos, das quais os dois primeiros são idênticos e o dois seguintes constituem elaborações por adição. Com isso, a melodia rítmica do corte é estruturada na relação de dois elementos: a nota que dura um tempo e o conjunto formado por quatro notas, em que cada uma corresponde à quarta parte da unidade de tempo (semínima e quatro semicolcheias).

No meio, considerando-se as notas ativas, pode-se dizer que a célula rítmica característica desse ritmo é acéfala e está estruturada a partir de seis elementos, que duram ou duas ou três vezes a menor fração de tempo do ritmo: 1-2/1-2-3/1-2/1-2-3/1-2-3/1-2-3; com a repetição do ostinato, a última duração coincide com o primeiro tempo do compasso. Para fins de análise, essa estrutura básica está dividida em duas partes — a primeira com três notas (a primeira de duas partes de unidade fracionada, a segunda com três e a terceira com duas) e a segunda, também com três notas, mas todas com duração de três partes de unidade fracionada.

VII. Samba-reggae

O samba-reggae é o único ritmo tocado no NegrArte que foi criado exclusivamente para o conjunto do bloco afro. Sua origem está associada à própria história dessa cultura musical, num processo de influências rítmicas entre músicos do Brasil e das ilhas do Caribe, principalmente Cuba e Jamaica. A importância do samba-reggae para a cultura musical dos

blocos afro é tão grande que é notório que, no NegrArte, esse é o ritmo com maior quantidade de variações e convenções.

Logo de início, nota-se a existência de três ritmos base. O primeiro e o segundo são mais independentes, no sentido de que é possível tocar uma música inteira com eles; Já o terceiro funciona como uma variação, aplicada em partes de textura menos densa no acompanhamento de uma determinada canção. Mesmo não é usado em uma música inteira, tampouco constitui uma simples variação, dado que conta com elementos musicais próprios. Os ritmos-base 1 e 2 dispõem de introduções próprias.

O ritmo-base 1 é formado por uma melodia rítmica na frente cuja frase dura apenas um compasso, assim como o ostinato do meio. A melodia rítmica da frente é praticamente igual para corte e dobra, com uma pequena dissensão no quarto tempo. Já o ostinato do meio é tético e tem estrutura básica formada por seis notas: 1-2-3/1-2-3/1/1-2-3/1-2/1-2-3-4. Essa célula é o motivo rítmico mais característico da cultura dos blocos afro, guardando sua identidade musical, como uma marca. Se as convenções são como assinaturas dos mestres, que marcam seu gênio e individualidade, as melodias rítmicas da frente seriam como sobrenomes, marcando a filiação desse mestre a um bloco ou conjunto de mestres, e o ostinato do meio, a célula-motivo que caracteriza o ritmo, o símbolo da pertença à cultura dos blocos afro, como a cor da pele negra. Essa é a célula que batiza a cultura dos blocos afro, é a negritude dessa cultura musical.

As três variações da célula-motivo do samba-*reggae* que se seguem (variação 1, compasso 6; variação 2, compasso 8; variação 3, compasso 10) vão manter intactas as duas primeiras notas do motivo (1-2-3/1-2-3), talvez apontando o que constituiria uma "essência" da célula.

O ritmo-base 2 nada mais é do que uma nova melodia rítmica da frente, sob as mesmas figurações do meio e do fundo. Todavia, sua introdução, que no NegrArte recebeu o codinome de "Kombi branca", é mais elaborada do que a introdução do ritmo-base 1, que não passa de uma chamada simples. Na Kombi branca, o meio realiza uma sequência rítmica distinta, cuja frase dura quatro compassos e pode ser subdividida em duas partes de dois compassos cada, considerando-se que a segunda é uma repetição diminuída da primeira (no quarto compasso, o grupo está em pausa).

A melodia rítmica da frente no ritmo-base 2 tem um ostinato cuja frase dura dois compassos, um a mais do que a do ritmo-base 1. A complexidade rítmica dessa nova figuração da frente é também maior do que a da primeira parte. No entanto, corte e dobra, aqui, estão em uníssono.

A convenção 1 é um solo da frente, numa grande "parada" (pausa) do resto do grupo. O fator surpresa dessa convenção é gerado pelo contraste entre a intensidade da massa de som que se fazia ouvir e o súbito silenciamento do grupo.

O ritmo-base 3 lida com o mesmo princípio contrastante mas, dessa vez, apenas o fundo silencia; a frente faz uma melodia rítmica de dois compassos e o meio mantém a célula-motivo. Embora esse ritmo não seja utilizado durante uma canção inteira, não se trata apenas de uma variação simples; Luís o utiliza quando a música pede uma suavização da textura.

A convenção 2 é um grande uníssono da banda e dura dois compassos, sendo o segundo uma repetição literal do primeiro. A célula rítmica é tética e sua estrutura básica é 1-2-3/1-2-3/1-2-3/1-2-3/1-2/1-2.

Apesar de a fraseologia da convenção 3 ser semelhante à da convenção 2 (isto é, uma estrutura de dois compassos, sendo o segundo uma repetição do primeiro), não se poderia dizer que ela seja uma variação da segunda. Nesta, a frente e o meio tocam em uníssono e o fundo mantém sua marcação normal. O desenho rítmico que varia tem a estrutura 1/1-2/1/1-2/1/1-2/1/1-2/1/1/1.

O ritmo samba-*reggae* foi o que mais apresentou variação de andamentos. Enquanto em canções como "Que bloco é esse" ele se mantinha em torno de 80 bpms, em outras como "Nossa Cor (Aqui só tem negão)", a contagem se mantinha em torno de 130 bpms.

VIII. 30 Segundos ("Se vira nos trinta")

A convenção "30 segundos" é tratada no NegrArte como uma marca importante do grupo do mestre Luís⁷⁰. Trata-se de um conjunto de convenções amalgamadas, a maioria com dois compassos de duração. Duas justificativas precisam ser dadas para a escolha de compassos.

O compasso 13 apresenta uma alteração que pretende ser uma compreensão notacional não de uma inflexão métrica puramente matemática, mas do processo composicional tal como ele é concebido e transmitido nos ensaios. Sem dúvida, esses quatro compassos (13 a 16) poderiam ser escritos em 4/4, mas isso não permitiria evidenciar a lógica da organização rítmica em curso.

Problema diverso se deu no compasso 19, no qual foi preciso utilizar uma fórmula de compasso que representasse o mais fielmente possível a realidade musical. Ouvi esse trecho muitas vezes, nas mais variadas circunstâncias, por sempre ter a impressão de que havia aqui

⁷⁰ O processo de criação e a função desse ritmo foram descritos anteriormente.

um erro de execução no sentido de uma redução equivocada da duração de uma semínima (compasso 19), levando ao dismantelamento da organização de um compasso quaternário. Após acompanhar diversos ensaios e gravar as explicações e performances do mestre, percebi a intenção de que introduzir aqui não uma semínima, mas uma colcheia pontuada — o que me levou a reorganizar o compasso, de modo a expressar essa intenção. Por menos usual que possa parecer essa situação, a prática desse trecho é realizada à perfeição pelo grupo. Assim, trata-se de uma situação musical em que se nota como a forma de conceber música no NegrArte, e talvez na cultura dos blocos afro, é diferente da lógica métrica acadêmica.

ANEXO 2: TRANSCRIÇÃO DOS RITMOS DO NEGRARTE

I. Ijexá

$\text{♩} = 100$ **Introdução** **Ritmo Base**

The score is written for seven percussion instruments in 4/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The score is divided into two main sections: 'Introdução' and 'Ritmo Base'. The 'Introdução' section starts with a first measure (marked '1') and includes 'Solo' and 'Tutti' markings for the Repique. The 'Ritmo Base' section follows, showing a consistent rhythmic pattern for all instruments. The instruments are: Corte, Dobra, Caixa, Repique, Surdo de 1ª, Martelo, and Surdo de 2ª. The score ends with a double bar line.

Introdução

Ritmo Base

Solo **Tutti**

Corte

Dobra

Caixa

Repique

Surdo de 1ª

Martelo

Surdo de 2ª

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

II. Funk

Introdução **Ritmo Base**

$\text{♩} = 100$

Crt.

Dbt.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

5

The musical score is written for a 4/4 funk piece. It begins with an introduction of 4 measures, followed by a 4-measure rhythm base. The instruments and their parts are:

- Crt. (Curtain):** Plays a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes and quarter notes.
- Dbt. (Double Bass):** Plays a similar melodic line to the Curtains, often in unison or slightly offset.
- Cx. (Cymbal):** Plays a series of eighth notes with accents, creating a rhythmic texture.
- Rpq. (Rhythm Piano):** Plays a complex rhythmic pattern of eighth notes, often with a syncopated feel.
- Srd.1ª (Snare Drum 1):** Plays a simple pattern of quarter notes.
- Mrt. (Mimic):** Plays a simple pattern of quarter notes.
- Srd.2ª (Snare Drum 2):** Plays a simple pattern of quarter notes.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

III. Ilê Aiyê

Introdução **Chamada**

$\text{♩} = 100$

Cr. $\frac{2}{4}$

Dbr. $\frac{2}{4}$

Cx. $\frac{2}{4}$

Rpq. $\frac{2}{4}$ Solo Repetição Ad Libitum Tutti Solo Tutti

Srd.1ª $\frac{2}{4}$

Mrt. $\frac{2}{4}$

Srd.2ª $\frac{2}{4}$

Ritmo Base 1

Cr. $\frac{2}{4}$

Dbr. $\frac{2}{4}$

Cx. $\frac{2}{4}$

Rpq. $\frac{2}{4}$

Srd.1ª $\frac{2}{4}$

Mrt. $\frac{2}{4}$

Srd.2ª $\frac{2}{4}$

Ritmo Base com polifonia no repique

12

This musical score is for a percussion ensemble. It features seven staves: Crt. (Cymbal), Dbr. (Drum), Cx. (Conga), Rpq. (Repique), Srd.1ª (Surdo 1st), Mrt. (Marta), and Srd.2ª (Surdo 2nd). The score is divided into four measures. The Crt. staff has a simple rhythmic pattern. The Dbr. staff plays a consistent eighth-note pattern. The Cx. staff has a complex polyphonic pattern with accents (>) and slurs. The Rpq. staff plays a pattern with 'x' marks, likely indicating specific drum techniques. The Srd.1ª staff has a steady quarter-note pulse. The Mrt. staff has a steady quarter-note pulse. The Srd.2ª staff has a steady quarter-note pulse.

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Convenção Chamada

16

This musical score is for a percussion ensemble, divided into two sections: 'Convenção' and 'Chamada'. It features seven staves: Crt. (Cymbal), Dbr. (Drum), Cx. (Conga), Rpq. (Repique), Srd.1ª (Surdo 1st), Mrt. (Marta), and Srd.2ª (Surdo 2nd). The 'Convenção' section consists of three measures, and the 'Chamada' section consists of two measures. The Crt. staff has a simple rhythmic pattern. The Dbr. staff plays a consistent eighth-note pattern. The Cx. staff has a complex polyphonic pattern with accents (>) and slurs. The Rpq. staff plays a pattern with 'x' marks, likely indicating specific drum techniques. The Srd.1ª staff has a steady quarter-note pulse. The Mrt. staff has a steady quarter-note pulse. The Srd.2ª staff has a steady quarter-note pulse.

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Ritmo Base 2

19

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Chamada

23

1.

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Ritmo Base 1

28

The musical score for "Ritmo Base 1" consists of seven staves, each representing a different instrument. The score is divided into five measures, with a double bar line at the end of the fifth measure. The instruments and their parts are as follows:

- Ctr. (Congas):** Plays a rhythmic pattern of quarter notes with accents, starting with a half rest in the first measure.
- Dbr. (Drum):** Plays a steady eighth-note pattern throughout the piece.
- Cx. (Cajón):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a half rest in the first measure.
- Rpq. (Rhythm Percussion):** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a half rest in the first measure.
- Srd.1ª (Surdos 1ª):** Plays a rhythmic pattern of quarter notes with accents, starting with a half rest in the first measure.
- Mrt. (Mrt. - Maracas):** Plays a rhythmic pattern of quarter notes with accents, starting with a half rest in the first measure.
- Srd.2ª (Surdos 2ª):** Plays a rhythmic pattern of quarter notes with accents, starting with a half rest in the first measure.

IV. Alujá

1 $\text{♩} = 140$

Crit. $\frac{12}{8}$

Dbr. $\frac{12}{8}$

Cx. $\frac{12}{8}$

Rpq. $\frac{12}{8}$ Solo Tutti

Srd.1ª $\frac{12}{8}$

Mrt. $\frac{12}{8}$

Srd.2ª $\frac{12}{8}$

Repetição Ad Libitum

5

The musical score is written for a 12/8 time signature with a tempo of quarter note = 140. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Crit., Dbr., Cx., Rpq., Srd.1ª, Mrt., and Srd.2ª. The Rpq. staff is marked 'Solo' and 'Tutti'. The Cx. staff has a section labeled 'Repetição Ad Libitum'. A section symbol (§) is placed at the beginning of the second system. The second system continues the music for all instruments, with the Rpq. staff marked '5' at the start of the system.

9

Musical score for measures 9-12. The score is written for seven instruments: Crt., Dbr., Cx., Rpq., Srd.1^a, Mrt., and Srd.2^a. The Crt. and Dbr. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The Cx. part has a continuous eighth-note pattern with accents. The Rpq. part has a continuous eighth-note pattern with 'x' marks above each note. The Srd.1^a part has a simple eighth-note pattern. The Mrt. part has a simple eighth-note pattern. The Srd.2^a part has a simple eighth-note pattern.

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1^a

Mrt.

Srd.2^a

13

Musical score for measures 13-16. The score is written for seven instruments: Crt., Dbr., Cx., Rpq., Srd.1^a, Mrt., and Srd.2^a. The Crt. and Dbr. parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The Cx. part has a continuous eighth-note pattern with accents. The Rpq. part has a continuous eighth-note pattern with 'x' marks above each note. The Srd.1^a part has a simple eighth-note pattern. The Mrt. part has a simple eighth-note pattern. The Srd.2^a part has a simple eighth-note pattern.

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1^a

Mrt.

Srd.2^a

17

To Coda

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Repetição Ad Libitum

21

D.S. al Coda

∅

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

D.S. al Coda

∅

V. Reggae

$\text{♩} = 90$ **Introdução** **Ritmo Base**

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Convenção

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

VI. Samba de Roda

$\text{♩} = 110$ **Introdução** **Ritmo Base**

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

⁵

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

VII. Samba Reggae

$\text{♩} = 130$ **Introdução 1** **Ritmo Base 1**

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Variação Meio 1 **Variação Meio 2**

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Varição Meio 3

9

This musical score is for 'Varição Meio 3' and spans measures 9 to 12. It features seven staves: Cr. (Cello), Dbr. (Double Bass), Cx. (Cymbal), Rpq. (Rim Snare), Srd.1ª (Snare Drum 1), Mrt. (Maracas), and Srd.2ª (Snare Drum 2). The Cello and Double Bass parts play a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The Cymbal part consists of a continuous eighth-note pattern with accents. The Rim Snare part plays a similar eighth-note pattern with accents. The Snare Drum 1 part plays a simple quarter-note pattern. The Maracas part plays a steady quarter-note pattern. The Snare Drum 2 part plays a pattern of quarter notes with some beamed eighth notes.

Cr.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Introdução 2 (Kombi branca)

13

This musical score is for 'Introdução 2 (Kombi branca)' and spans measures 13 to 16. It features the same seven staves as the previous score. The Cello and Double Bass parts are mostly silent, with some activity in the final measure. The Cymbal part continues with its eighth-note pattern. The Rim Snare part continues with its eighth-note pattern. The Snare Drum 1 part is mostly silent. The Maracas part is mostly silent. The Snare Drum 2 part continues with its quarter-note pattern.

Cr.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Ritmo Base 2

17

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Convenção 1

Ritmo Base 3

21

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Convenção 2

25

Cr.

Dbr.

Cx.

Rpq.

25

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Ritmo Base 1

29

Cr.

Dbr.

Cx.

Rpq.

29

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

Convenção 3 **Ritmo Base 2**

33

Cr.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

37

Cr.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

VIII. 30 Segundos (Se vira nos 30)

$\text{♩} = 135$

f

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

f

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

f

6

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

f

Srd.1ª

Mrt.

Srd.2ª

10

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srđ.1ª

Mrt.

Srđ.2ª

16

Crt.

Dbr.

Cx.

Rpq.

Srđ.1ª

Mrt.

Srđ.2ª

ANEXO 3: FOTOS



Figura 01: Veronica



Figura 02: Mestre Luís Celso



Figura 03: Bruno (cantor), eu, Lytho e Julinho; ao fundo, Bruno (percussionista).



Figura 04: A contra-mestre Thaiane passa o chapéu numa apresentação de sexta-feira à noite no IPDH.



Figura 05: O NegrArte inicia sua apresentação no lado de fora do IPDH.
No centro, Verônica; à direita, Juliana.



Figura 06: Apresentação do NegrArte dentro do IPDH.
No centro, de amarelo, Laise. Ao fundo, eu toco violão.



Figura 07: Vista de cima do palco numa apresentação de sexta-feira. No centro, de vermelho, Julinho.



Figura 08



Figura 09

Preparação para apresentação no Carnaval de 2015 junto com Oju Obá.



Figura 10



Figura 11

Apresentação com o afoxé Dan Ara, em Vila Isabel, no Carnaval de 2015.



Figura 12: Entre músicas, numa apresentação de sexta-feira no IPDH.



Figura 13: Eu no ensaio de preparação para o casamento, tocando teclado.



Figura 14: Apresentação de sexta-feira no IPDH. No centro, de boné, Fábio.



Figura 15: Vestidos para a apresentação no casamento. Da esquerda para a direita: Lytho, Bruno, Júlio, eu, Alex, Maicon e Luís.

ANEXO 4: PROGRAMAÇÃO DO NEGRARTE NO CARNAVAL 2015

____NEGRARTE____ ____CARNAVAL 2015____

Sexta (13/02)

- Evento Abertura do Carnaval: Praia do Pepê – chegar 15h no IPDH
- Apresentação no IPDH: 22h

Sábado (14/02)

- Desfile com Bloco Ojuobá Axé: Sta. Cruz da Serra, Caxias – chegar 11h no IPDH
- Apresentação no IPDH: 22h

Domingo (15/02)

- Desfile com Bloco Dan Ara: Vila Isabel – chegar 12h no IPDH
- Apresentação no IPDH: 22h

Segunda (16/02)

- Apresentação no IPDH: 22h

Terça (17/02)

- Evento no Citibank Hall – chegar 12h no IPDH
- Desfile na Av. Graça Aranha: Ojuobá Axé (15h) e Negrarte (20h)
- Apresentação no IPDH: 22h

ANEXO 5: PROJETO PARA O EDITAL DA FUNARTE



GRUPO AFRO CULTURAL
NEGRARTE



NEGRARTE

TAMBORES DE CULTURA E RESISTÊNCIA

Lapa, centro do Rio de Janeiro: um dos locais mais importantes para a história da música brasileira, tantas vezes exaltada por canções e poesias. Quem já caminhou próximo aos famosos arcos sabe que essa espécie de ágora moderna é o ponto máximo da tolerância. Lá, a tradição do samba convive com o swing do hip hop, metaleiros e funkeiros andam lado a lado e a elegância da música clássica divide espaço com a arte de rua contemporânea. Às sextas-feiras, por volta das 11 da noite, numa calçada estreita próxima à ladeira dos arcos, uma multidão se aglomera para ouvir os tambores do NEGRARTE. O grupo de música afro faz uma apresentação semanal na sede do IPDH – Instituto Palmares de Direitos Humanos – desde que foi fundado, em 2013. Formado por vinte ritmistas sob a liderança firme do Mestre Luís e o fiel apoio de seu irmão Julio, NEGRARTE apresenta o melhor da música afro-brasileira em um espetáculo totalmente gratuito. Vamos agora apresentar um pouco mais esse grupo e mostrar como ele vem lutando para se manter em atuação.

Samba-reggae – O encontro entre os tambores da música baiana e o *black power* dos anos 70 deu origem ao estilo *samba reggae*, um ritmo percussivo que explodiu no carnaval da Bahia nos anos 80 e 90 com Margareth Menezes e Daniela Mercury a frente de blocos afro como o Olodum, o Ilê Ayê e o Araketu. A ideia de misturar o ritmo jamaicano com o samba baiano fez enorme sucesso, revelando ao mundo a riqueza da percussão brasileira. As melodias e letras, profundamente expressivas, são gritos de resistência que partiram das periferias de Salvador e que ecoaram em subúrbios do Brasil e do mundo. Elas dão voz a um povo que experimenta, ainda hoje, o fardo da escravidão exercida sobre os africanos e seus descendentes. Obstinados na divulgação desse grito, NEGRARTE abre suas portas para todos que compartilham a vontade de ver um

mundo sem preconceitos e sem discriminação.

Oficina e Banda Principal – NEGRARTE desenvolve dois trabalhos: a Oficina e a Banda Principal. Nas segundas e quartas, às 20 horas, Luís coordena o ensino dos instrumentos que compõe o bloco. Aberta a qualquer pessoa, na Oficina não se exige que o participante possua instrumento ou que tenha qualquer conhecimento musical prévio. Já nas sextas-feiras, a Banda NEGRARTE se apresenta. No início, o show é na própria calçada e o público que se aglomera acompanha de forma distante e curiosa. Mas quando a banda entra no prédio do IPDH, o público a segue e inicia-se uma verdadeira festa da música afro-brasileira que vai até às 2 da manhã com muita garra e energia.



Júlio e Luís – Nascido e criado em Salvador, Julinho ganhou diversos concursos de música-tema para os carnavais dos blocos afro, tendo se tornado um dos nomes mais importantes da música baiana na década de 80 e 90. Atuando como cantor, excursionou com diversos artistas da MPB. Seu irmão Luís, também baiano, aprendeu a tocar ainda muito novo e logo aos 10 anos ganhou seu primeiro prêmio tocando repique no grupo Ilê Ayiê. Já como mestre, atuou nos grupos Muzenza e Arakêtu, onde gravou diversos CDS e participou de excursões pela Europa. Luís foi percussionista de nomes como Gal Costa, Margareth Menezes, Martinho da Vila, Jimmy Cliff e Cid Guerreiro.

Estrutura do grupo – Luís coordena o projeto, mas as atividades do grupo são bastante divididas entre os músicos: Juliana, Bárbara e Verônica ajudam o mestre na organização institucional, Bruno e Fábio são responsáveis pela manutenção do espaço, Júlio, Lytho, Verônica e Taiane ajudam Luís na parte vocal e musical da banda.

O espaço – Por influência do seu trabalho com outros grupos afro, Luís conseguiu sediar NEGRARTE no prédio do IPDH. Esse espaço vinha servindo ao instituto até que um incêndio em julho de 2010 danificou aproximadamente 60% do imóvel e destruiu um acervo bibliográfico inestimável.

O telhado e o terceiro andar foram completamente destruídos e até hoje são lonas que protegem o interior do imóvel da chuva. Quando em 2013 NEGRARTE passou a colaborar para a manutenção do imóvel, o prédio se encontrava em estado de semiabandono. Uma cotização entre os músicos possibilitou que a luz elétrica fosse religada a partir do pagamento das contas em atraso, mas até hoje o fornecimento de água não foi restaurado. Apesar de toda dificuldade, a presença de NEGRARTE neste imóvel é uma luz de resistência sobre as cinzas daquele incêndio. Temos a esperança de ajudar no restauro do imóvel para que ele volte a ser referência da cultura negra.



Acima: Julinho, Mestre Luís e o telhado do prédio do IPDH após o incêndio.

Buscando parceiras – Sem qualquer patrocínio ou ajuda financeira – a não ser o valioso chapéu que toda sexta-feira se passa entre o público – NEGRARTE não se mantém em atividade de maneira fácil. O aluguel do espaço é uma despesa fixa bancada com muita dificuldade, os aparelhos de som usados para o canto estão em péssimo estado de conservação e só foi possível adquirir os instrumentos devido a uma doação financeira anônima. Isto sem falar das condições estruturais do prédio, que hoje são o maior desafio a ser enfrentado pelo grupo. Mas nada disso abala a confiança e a entrega dos músicos, pois em toda apresentação a alegria é o combustível para essa festa de exaltação da história e da cultura do negro no Brasil. Cada integrante de NEGRARTE reflete no toque do seu tambor o desejo vivo de elevar a música afro como um instrumento de inclusão e justiça social, através da confraternização, da dança e do canto. Esse projeto tem por objetivo manter o sonho de uma sociedade mais justa e inclusiva através da música. Por isso, estamos buscando parcerias com colaborações de qualquer natureza. Convidamos você a fazer parte desse sonho junto com o

GRUPO AFRO CULTURAL NEGRARTE!





GRUPO AFRO CULTURAL

NEGRARTE

afro.negrarte@gmail.com

Mestre Luís: (21) 96468-2508

Julinho: (21) 7761-1046

Verônica: (21) 96548-1348

IPDH - Av. Mem de Sá, 39 - Lapa.
Rio de Janeiro, RJ.