

A nova música afro-pop-brasileira: convergências, hibridismos e diálogos no Atlântico Negro¹

Luciana Xavier de Oliveira²

Resumo

Com o objetivo de expandir a compreensão dos fenômenos sociais relativos à música e aos processos de identificação afro-derivados na contemporaneidade, nossa proposta consiste em investigar a relação complexa estabelecida entre a música popular massiva e as novas construções identitárias no Brasil a partir da segunda metade do século XXI. O enfoque recai sobre as movimentações culturais em torno dos grandes bailes black dos anos 70, especialmente no Rio de Janeiro e em Salvador, enfatizando as apropriações criativas que populações afro-brasileiras fizeram de gêneros musicais internacionais. Desenvolvendo estratégias interpretativas de diferenciação em atividades culturais voltadas para organizar e promover uma coesão comunitária. E configurando novas estratégias de sobrevivência social e criativa na demarcação de territórios significativos.

Palavras-chave: Música popular massiva, identidade negra, bailes black.

Bailes 100% Black

Em 1971, no clube Astória, no bairro do Catumbi, zona norte do Rio de Janeiro, Oséas Moura dos Santos, mais conhecido como Mr. Funk Santos, foi o responsável pela organização do primeiro baile black de que se tem notícia no Brasil. O baile fez história, por ser, efetivamente, o primeiro no qual só se tocou soul music. Esta data é um marco, pois foi a partir deste momento que uma rede de produção e consumo musical estabeleceu-se em torno do circuito destas negras festas cariocas, em uma década marcada pela efervescência cultural, pela ditadura e pelo surgimento de

¹ Paper apresentado no Painel *Brazilian Music - Race & Ethnicity*, durante o XI Congresso Internacional da Brazilian Studies Association (BRASA), realizado entre os dias 6 e 8 de setembro de 2012, na Universidade de Illinois, em Champaign-Urbana, Illinois, EUA.

² Jornalista, Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia; e doutoranda em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (RJ).

novas vozes e novas identidades no panorama cultural urbano das grandes cidades brasileiras. Na voz do próprio Mr. Funky, estes eventos representavam muito mais do que apenas uma moda passageira:

As festas eram 100% soul music. O movimento Black Rio nasceu ali, no Astória, no Catumbi. Antes da black music, o que havia para o povão era futebol, samba e jovem guarda. Só som burro, refrão cheio de laia-laiá. Foi com a soul music que o negro passou a se valorizar, cuidar do visual (MR. FUNKY apud ASSEF, 2003:47).

O discurso de Mr. Funky, reproduzido acima, reflete ao próprio contexto da expansão dos meios de comunicação de massa em um Brasil ainda bastante subdesenvolvido. Incentivado primeiramente pela administração modernizadora do governo Juscelino Kubitschek, nos anos 50, e depois pela ditadura militar, na década de 60, esse crescimento contribuiu para a implantação de uma indústria cultural mais forte no país, o que possibilitou a constituição de uma produção internacional-popular, intensificando o sistema de trocas simbólicas. Apesar de um recrudescimento político, o país vivia o momento do “milagre econômico”. Baseado no binômio segurança-desenvolvimento, o modelo de crescimento econômico instaurado pela ditadura contava com recursos do capital externo, do empresariado brasileiro e com a participação do próprio Estado como agente econômico.

Nas periferias, a maior circulação de bens culturais, como os discos de vinil, e a penetração dos discursos advindos dos movimentos pelos direitos civis norte-americanos, especialmente da ideologia Black Power, tiveram especial influência sobre grupos de jovens



Figura 1: Mr. Funky Santos, falecido em 01 de julho de 2012.

negros dos grandes centros urbanos em situações de segregação e marginalização racial. A penetração de gêneros musicais como o rock'n'roll, e posteriormente da soul music e do funk nas periferias e subúrbios favoreceu outras possibilidades criativas, especialmente diante de um contexto em que o samba, já definitivamente assimilado,

desde os anos 30, como música nacional por excelência, parecia não mais dar conta da oferta um locus de diferenciação para estas populações, cuja demanda por novas matrizes identitárias passou a reorientar suas relações de gosto e afirmação sociocultural em outras direções.

Neste sentido, os bailes black podem ser compreendidos como produtos de novas estratégias interpretativas culturais e articulações identitárias por parte de grupos sociais marginalizados. E cujo resgate histórico e compreensão vai além de uma análise de formas estilísticas ou questões mercadológicas, chegando até ao que entendemos por movimentações políticas através da cultura. Pois além de representar importantes espaços de lazer e exercício de sociabilidades, se confirmavam também como lugares de difusão de discursos de afirmação e conscientização racial. Mais que alternativas de consumo e entretenimento popular, os bailes serviam como rituais coletivos de coesão e estruturação social, e como bases de articulação política quanto à questão do racismo. E ainda articulando, a um só tempo, conseqüências significativas em termos musicais ao oferecer alternativas inovadoras de produção e consumo no contexto da produção fonográfica nacional, ao mesmo tempo em que disseminavam novas práticas e dicções para a música popular massiva brasileira.

Soul em movimento



Figura 2: Capa do LP Baile da Pesada (Top Tape, 1970)

Com efeito, um dos maiores nomes do *showbusiness* nacional tem direta articulação ao circuito dos bailes dos anos 70. Big Boy (Newton Alvarenga Duarte), famoso locutor de rádio e animador, organizava, ao lado do discotecário Ademir Lemos, os célebres Bailes da Pesada, no bairro de Botafogo, zona sul e parte nobre da cidade do Rio de Janeiro. Já em 1970, era lançada em LP a coletânea *Baile da Pesada* (Top Tape, 1970), uma seleção do repertório

musical que integrava o *set list* dos bailes, cujas faixas eram intercaladas por locuções e vinhetas, que eram mixadas às músicas, como forma de reproduzir, em disco, o clima das domingueiras do Canecão, nome da casa de show onde eram realizadas as festas. Apesar das faixas do disco serem compostas por sucessos da soul music americana, não apenas se ouvia black music nos Bailes da Pesada, mas também bastante rock americano, gênero até então predominante dentre o segmento de música estrangeira que chegava ao Brasil. Este formato de gravação, ainda inédito no mercado do disco brasileiro, de coletâneas de músicas compiladas por um DJ, que, inclusive, dava nome ao disco, passou a ser recorrente entre outros também notórios DJs que começavam a despontar nos palcos dos bailes. Big Boy também foi pioneiro por, ao lado de Ademir Lemos, ser o primeiro a realizar a primeira turnê nacional só de DJs, viajando por várias cidades do país.

Pouco tempo depois, nos subúrbios fluminenses, dezenas de equipes de som (ou equipes de baile) começaram a despontar, realizando festas que atraíam multidões de jovens (os bailes mais populares podiam reunir de 10 a 20 mil pessoas), organizavam shows com artistas de renome nacional e internacional, e difundiam uma estética e uma ideologia altamente influenciada pela cultura black norte-americana. As equipes tinham nomes como Revolução da Mente (inspirado no disco *Revolution of The Mind*, de James Brown), Uma Mente numa Boa, Atabaque, Black Power. A profissionalização dessas equipes de som (que, em meados da década de 70, chegavam a 400 equipes) permitia que os produtores investissem intensamente em sonorização e divulgação, introduzindo novas músicas nos bailes (BAHIANA, 1979:45). A preocupação com a questão racial não era uma unanimidade, mas alguns DJs ganharam fama justamente por articular lazer e política de forma inovadora. Em 1972, no clube Renascença – antiga associação criada no Andaraí, zona norte do Rio, na década de 50 por uma classe média negra local – Asfilófilo de Oliveira Filho, ou Dom Filó (que viria a ser, futuramente, dono da equipe Soul Grand Prix), começou a realizar bailes black, conhecidos como “Noites do Shaft” (em referência ao personagem do seriado americano homônimo). Através destas festas, Dom Filó tentava propagar um discurso mais politizado, voltado para a formação e a valorização de uma nova imagem do negro. Durante os bailes, eram realizadas projeções de slides de artistas e filmes especificamente do gênero *Blaxpoitation*, e lemas do movimento Black Power como “*I Am Somebody*” e “*I’m Black and I’m Proud*”

passaram a ser incorporados pelos freqüentadores.

É neste momento em que o movimento começou a se configurar, atraindo os holofotes da mídia. A cena carioca dos bailes black foram os locais ideais para a afirmação das estrelas da black music brasileira, como Jorge Ben, Tim Maia e Bebeto. Os bailes, por sua vez, eram uma opção de lazer barata e acessível, e seus produtores se esmeravam em torná-los sempre atraentes. O que acabou por favorecer uma popularização da música soul no Brasil, apesar da dificuldade que existia para se encontrar nas prateleiras das lojas brasileiras de discos os sucessos internacionais do gênero. Os LPs de artistas de soul eram artigos extremamente raros. Existiam poucas lojas que trabalhavam com estes importados. A solução era contar com as encomendas feitas a amigos e aeromoças que viajavam e tinham condições de trazer discos de fora. Os DJs disputavam entre si para conseguir mais lançamentos e quando um conseguia uma música ou disco novo, era capaz de retirar o rótulo do LP para que os concorrentes não tomassem conhecimento dos nomes dos artistas e das músicas, tornando-as “exclusivas”. Até mesmo a informação sobre os últimos lançamentos era difícil de conseguir, tanto que no Brasil ainda chamavam de “soul” o que já era “funk” nos Estados Unidos há tempos.

“A gente ia para o baile para escutar músicas que não ouvia em lugar nenhum. Algumas delas, quando tocavam, o público urrava. Não tinha internet, era muito difícil conseguir disco importado. Algumas músicas eram preciosidades. Vi um cara trocar um fusca por um compacto importado – não estou brincando”. (DJ Marlboro, em entrevista concedida a Pedro Schprejer. **Palma Louca**, “Black subversivo”, publicada em 30 de novembro de 2009. Disponível em: http://www.palmalouca.com/artes/artes.jsp?id_artes=725).

Importante frisarmos aqui a importância do trabalho dos DJs como intermediários entre músicos e fãs na determinação e afirmação de nomes para os gêneros musicais. Em muitos casos – e no universo da black music em geral – o papel dos DJs tem extremo valor no processo de criação e consolidação dos gêneros, pois suas ações, historicamente, têm sido mais eficientes do que a de jornalistas e críticos, a partir da descoberta de novos mercados e da colocação em prática de novidades apreendidas nas experiências das pistas de dança (FRITH, 1996:88). Em uma era pré-internet, em que aparelhos de TV, vitrolas e discos ainda eram itens de “luxo” para uma população desfavorecida economicamente, o rádio e os bailes, através do trabalho

de DJs e produtores, funcionavam como “filtros”, facilitando o acesso a uma cultura internacional.

A MPBlack

A imprensa carioca, percebendo o efervescente movimento que mobilizava milhares pessoas, batizou o fenômeno de Black Rio. Segundo a jornalista e crítica Ana Maria Bahiana, na época, as festas no subúrbio e na zona sul foram responsáveis pelo enorme índice de venda de discos de black music, superando, inclusive, o rock dos Rolling Stones ou do Led Zeppelin (BAHIANA, 1979). Os frequentadores destas festas eram vistos como um enorme mercado em potencial. Inicialmente foram lançadas coletâneas com os principais sucessos dos bailes. Muitas delas eram assinadas pelas equipes de som e pelos DJs de maior prestígio, em pequenas gravadoras. A gravadora repassava uma parte das vendas para as equipes, que se tornaram cada vez maiores e mais rentáveis³. Artistas nacionais que cantavam soul music começaram a despontar e a gravar discos de grande sucesso. Além dos já consagrados Tim Maia e Jorge Ben Jor, novos nomes como Gerson King Combo, Bebeto (chamado de “o rei dos bailes”), Hyldon e Cassiano (antigos parceiros de Tim Maia) angariaram excelentes resultados para a indústria fonográfica.

Tamanha repercussão animou as gravadoras e, em 77, a WEA – Warner Music do Brasil – encomendou ao músico, Oberdan Magalhães, a pedido da matriz norte-americana, uma banda que mesclasse a soul music com a música negra brasileira mais conhecida no exterior: o samba. Com produção artística do multimída Dom Filó, na época contratado da WEA, surgia assim a Banda Black Rio. O reconhecimento do grupo foi considerável, em termos de crítica, mas não obtiveram grandes índices de vendagem. Não tanto quanto discos de coletâneas lançados por DJs e equipes de som, que, naquela altura, instauravam um circuito independente de produção e venda de discos, ao largo da indústria fonográfica *mainstream*. Mesmo assim, a Banda Black Rio (cuja gravação de *Maria Fumaça* foi incluída na trilha sonora da novela

³ “Antes da repressão bombar, a Soul Grand Prix estava crescendo e lançou o primeiro LP, que ganhou disco de ouro. Era uma coletânea de música soul e vendemos mais de 106 mil cópias em poucas semanas. Chegamos à frente do Roberto Carlos. A capa tinha uma black em cima duma moto - um negócio revolucionário na época. O primeiro disco foi lançado em 74/75; o segundo, em 76; e o último, em 77/78.” (Dom Filó, em entrevista concedida a Edson Lopes Cardoso. **Irohin**, “Black Rio - FILÓ: uma nova postura do negro, num contexto de repressão e autoritarismo”, publicada em 2 de novembro de 2009. Disponível em <http://pelenebra.blogspot.com.br/2009/11/entrevista-de-dom-filo-sobre-os-bailes.html>).

Locomotivas (1977), da Rede Globo, e, em 78, acompanhou Caetano Veloso na turnê do show “Bicho Baile Show”), ao lado de outro grupo, Dom Salvador & Abolição, inspirou o surgimento, no subúrbio carioca, de alguns conjuntos oriundos de festas e gafieiras, que formaram um circuito paralelo aos bailes black realizados pelas grandes equipes. Influenciados por grupos de funk norte-americanos como Earth Wind and Fire e KC & The Sunshine Band, e pelas tradicionais orquestras de gafieira, conjuntos de baile como o Copa 7, Os Devaneios e a Banda Brasil Show (todos ainda em atividade) mantinham uma cozinha de metais fortemente articulada a arranjos de teclados, baixos e guitarras, favorecendo o desenvolvimento de uma nova forma para a prática do samba de gafieira, típica dança de salão carioca, que, nesse momento, ganhou novos contornos, e aprofundou ainda mais a reconfiguração do próprio samba a partir de mesclas com a black music, gerando novas possibilidades de interpretação e criação musical.

E a soul music, que chegava ao Brasil através dos bailes, começava, efetivamente, a ocupar a significativa fatia da música estrangeira nas gravadoras nacionais. Fazendo-se também mais presentes no universo composicional da MPB, que, naquele momento, já havia absorvido a ideologia tropicalista baseada na incorporação de elementos da cultura de massa. A popularidade no país de nomes como Aretha Franklin, James Brown e Stevie Wonder, que vinham do *cast* de gravadoras norte-americanas dedicadas ao soul e ao R&B, como a Motown e a Atlantic, por exemplo, crescia e também exercia grande influência sobre muitos artistas brasileiros. Compositores, músicos e arranjadores começam a inserir mais fortemente em suas canções elementos anteriormente considerados antagônicos, renovando suas estratégias midiáticas e popularizando-se (inclusive, com o aumento de seus índices de vendas) ao confirmar esta nova articulação. Que, na verdade, não era tão nova assim, mas era uma evolução de uma prática que, em um primeiro momento, incorporou o jazz (com o samba-jazz e a bossa nova), depois o rock (com a tropicália e a jovem guarda), e agora se dinamizava pelo contato com a black music norte-americana. Ganham, nessa hora, mais destaque artistas que já vinham hibridizando suas trajetórias musicais como Wilson Simonal, Tim Maia, Jorge Ben Jor (ainda, naquela época, Jorge Ben), com carreiras de sucesso consolidadas desde os anos 60. E abrem caminho para nomes como Erlon Chaves, Toni Tornado, o mineiro Marku Ribas, o gaúcho Luis Vagner, o pernambucano Paulo Diniz, entre vários outros.

De certa forma, já em 69 a tendência da introdução do soul na MPB

começava a se confirmar, especialmente com o êxito da gravação por Roberto Carlos do soul *Não vou Ficar* (incluída no LP *Roberto Carlos*, CBS). Um ano depois, Elis Regina decide gravar *These are the Songs (Em Pleno Verão, 1970, Philips)*, um dueto com Tim Maia, compositor da canção e também autor do sucesso de Roberto Carlos. Foi o pontapé inicial para uma carreira de sucesso, e para a consolidação do soul no cenário musical brasileiro. Tim Maia, que já havia estourando nas rádios no final do ano anterior com *Primavera*, lançado em um compacto simples, grava seu primeiro disco *Tim Maia* (Polydor), em junho de 1970. Acompanhado pelos Diagonais, grupo liderado pelo guitarrista e compositor Cassiano (acompanhado pelos músicos Hyldon, Camarão e Amaro), que compunha uma soul music mais complexa e cheia de detalhes harmônicos e técnicas vocais mais rebuscadas (influenciado pela bossa nova), Tim Maia tornou-se o principal representante do núcleo do soul brasileiro, ao lado de Jorge Ben. Mas as características estilísticas dos dois músicos diferenciavam-se, no sentido de que Tim Maia voltava-se mais para uma produção ligada à black music norte-americana original, enquanto Jorge Ben preocupava-se em hibridizar seu samba de diversas maneiras.

Alguns compositores de MPB como Marcos Valle, de origem bossa-novista, e Ivan Lins aderiram ao soul, assim como António Adolfo e Tibério Gaspar, dupla de compositores de procedência jazzística, que encontraram no soul o caminho para o sucesso, vencendo o 5º. Festival da Canção com *BR-3*, interpretada por Toni Tornado em 1970. O 5º FIC em especial promoveu o então novo segmento do mercado, potencializando o soul na indústria fonográfica que buscava uma reformulação da produção musical. No festival, outras composições também obtiveram destaque como



O Amor é O Meu País (de Ivan Lins), e *Abolição 1860-1980*, do conjunto Dom Salvador e Abolição. A composição *Eu Também Quero Mocotó*, de Jorge Bem Jor, foi defendida pelo maestro e arranjador Erlon Chaves, acompanhado pela Banda Veneno, e ficou em sexto lugar, mas, ao lado de

Figura 3: Toni Tornado no V FIC, defendendo BR-3

BR-3, foi uma das favoritas do festival, sendo amplamente executada nas estações de rádio, amparando assim a venda de seus respectivos compactos.

O segmento da soul music envolveu três das maiores gravadoras do país (WEA, CBS e Phonogram, antiga Philips) e outras como Top Tape, Tapeçar e Continental. A Som Livre, gravadora brasileira pertencente à Rede Globo, tinha um acordo com a Top Tape, que detinha os direitos de distribuição da gravadora Motown no Brasil. Assim, o repertório internacional das trilhas sonoras das novelas globais, a partir de 71, passaram a apresentar uma quantidade imensa dos contratados da Motown, como Stevie Wonder, Michael Jackson, Gladys Knight & The Pips. Muitas das canções incluídas nas trilhas rapidamente eram lançadas em compactos, que logo entravam para a lista dos mais vendidos. O programa “Som Livre Exportação”, veiculado pela Rede Globo de 1970 a 1971, também ampliou a divulgação do soul no Brasil, consolidando a tendência no mercado de discos. Ocupando a lacuna deixada pelos extintos programas *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e *Divino, Maravilhoso*, da década de 60, com recorrentes apresentações de músicos como Tim Maia e Toni Tornado. O programa *Som Livre Exportação* era também resultado da parceria comercial com a Philips (maior gravadora do país, que tinha em seu *cast* todos os grandes nomes da MPB, menos Roberto Carlos), que, desde 69, havia firmado um acordo com a Rede Globo para a produção de todas as trilhas de telenovela da emissora.

Trocas simbólicas e reafrikanização

Como conseqüência desta circulação, pode-se dizer que houve uma institucionalização do soul como um segmento estável dentro do mercado musical brasileiro até aquele momento. Não só pela atividade dos próprios artistas que atuavam no interior do gênero musical, como também pelos que praticavam mesclas com outros gêneros, propondo, inclusive, novas reconfigurações para o próprio samba, matriz musical nacional. Apesar de estratégias mercadológicas diferenciadas, o mercado fonográfico, junto a artistas e produtores, tentava articular, de maneira geral, uma forma de introduzir no Brasil a produção musical negra de sucesso produzida nos EUA, ao mesmo tempo em que se voltava para o incentivo da produção de músicos locais do gênero. Uma forma de explorar um mercado paralelo que se desenvolvia a partir do circuito dos bailes black, e de incorporar, na produção musical

brasileira, matrizes e dicções internacionais, notadamente norte-americanas, que tinham a ver, necessariamente, com novas formas de comunicação e expressão, representando também estilos de vida e estratégias de sobrevivência e negociação simbólica.

Ao se apropriar de matrizes sonoras e estéticas globais, estas populações negras marginalizadas criaram alternativas de luta e resistência, através de estratégias de negociação aliadas a um processo natural de assimilação cultural. Que também favoreceu novas maneiras de se apropriar de um espaço público até então negado, pela construção de redes de entretenimento e solidariedade, onde a música aparece como fator principal de mobilização política e identificação social e racial. O momento também correspondeu a uma crescente segmentação do mercado musical, que se expandia, se multiplicava e se regionalizava em direção a outros pólos urbanos, como São Paulo, Brasília, Belo Horizonte e Salvador. Cada região assumia especificidades, ora se aproximando, ora se afastando um pouco mais das próprias matrizes sonoras norte-americanas, em busca de novos sentidos musicais. Foi assim o caso específico de Salvador, que merece especial menção por seus desencadeamentos, que acabaram por afetar toda a constituição da indústria do carnaval na cidade, e, principalmente, conseguiu oferecer novos rumos para uma música negra pop no Brasil.

A primeira capital do Brasil, fundada em 1549, entre os anos 60 e 70, destacou-se no cenário brasileiro por ser palco de grande efervescência artística, através de manifestações fundamentais para as transformações da cultura nacional no período. Tanto o Cinema Novo, representado por Glauber Rocha, quanto os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, ao lado de Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé, criavam uma ponte direta entre Rio e Salvador, conectando dois grandes pólos de contra-cultura brasileira. Após um período de decadência econômica, a partir dos anos 60, o estado da Bahia retoma a prosperidade econômica com a exploração do petróleo na região do Recôncavo, a inauguração da hidrelétrica de Paulo Afonso e a construção da rodovia Rio - Bahia. Nos anos 70, chega a industrialização, com o Pólo Industrial de Aratu e o Pólo Petroquímico de Camaçari.

Esta prosperidade, no entanto, não era igualmente distribuída por todas as classes sociais, e, em Salvador, grandes partes da cidade se configuravam como bolsões de pobreza, cuja população majoritariamente negra ainda era mantida à parte dos centros de produção cultural da cidade. O que, de maneira alguma, representou empecilho para a constituição de toda uma cultura paralela, cujo lócus principal de diferenciação era a musicalidade de matriz negra. Da mesma forma que ocorreu no

Rio de Janeiro, o soul já havia se difundido na Liberdade, histórico bairro negro soteropolitano, em seguida sendo apropriado por outros bairros da periferia de Salvador, onde aos poucos foi sendo inaugurada uma série de pequenas discotecas. Nelas, os sucessos de figuras centrais da black music como Jackson Five e James Brown tornavam-se símbolos que fomentaram uma forte identificação da juventude afrobaiana com os negros norte-americanos. Deste modo, mediado pelo consumo de produtos culturais investidos de etnicidade, pouco a pouco foi sendo instaurado um terreno propício para a construção de uma consciência racial incentivada tanto pelo ideal Black Power, como também pelas movimentações promovidas pela descolonização e independência dos países africanos nos anos 70 e pelo próprio sucesso mundial do reggae e da filosofia rastafári. Sobre o chamado “Harlem baiano”, comenta o antropólogo Antônio Risério:

Sexta-feira à noite, ali na Av. Meireles, imediações do Colégio Duque de Caxias, jovens suingados, coloridos, desfilam roupas e risos, enquanto as discotecas vão girando, a todo volume, as últimas novidades musicais, especialmente James Brown, o ídolo incendiário dos bailes de sábado, *Saturday night fever* pré-travolteantes, antes que as discotecas se espalhassem por toda a cidade, ganhando, inclusive, os bairros grã-finos. (RISÉRIO, 1981:22)

Nesses espaços de diferenciação, a valorização de uma África mítica ganha contornos nos cabelos, tranças, contas e tecidos, uma estética conectada com os novos produtos globais da world music, na formulação de uma consciência diaspórica e criativa. Essa difusão da música negra norte-americana transmutada em corporeidade foi componente fundamental para que os *blacks* da Liberdade fossem além de formas convencionais de uma identidade negra estanque, cujos símbolos tradicionais da capoeira e do samba de roda passaram a ser incorporados por novas linguagens híbridas e transformados em novas estratégias político-culturais. É nesta passagem do *black* ao *afro* que surge o contexto ideal para a criação do bloco afro Ilê Ayê, em 1974, como movimento catalisador de tendências que se inter cruzavam tanto em um sentido estético, quanto em um viés político-cultural, aglutinando, a um só tempo, demandas do Movimento Negro intelectualizado, e necessidades de socialização e cidadania, a partir da ocupação de um espaço público, representado pelo próprio momento do carnaval. Vale mencionar que um segundo ponto-chave dessa reafricanização (utilizando termo cunhado por Risério) foi o ressurgimento do Afoxé Filhos de Gandhi, igualmente engajado no propósito de valorização da raça e da cultura negra, associando tanto a festa quanto a música e a religiosidade. Esse

reflorescimento de um “afrocarnaval” acabou por incentivar a criação de vários outros blocos afros e afoxés, criando as bases para a constituição do samba-reggae como música oficial da Bahia, representado por grupos como Olodum e Timbalada, já nos anos 80. Essa mescla inconclusa entre matrizes sonoras jamaicanas, caribenhas e brasileiras acabou por possibilitar toda uma reconfiguração da indústria fonográfica brasileira a partir da instituição do segmento da axé music como um dos mais rentáveis e lucrativos mercados de consumo musical do Brasil.



Figura 4: Músicos do Ilê Aiyê, que introduziu a percussão africana no carnaval

De maneira geral, podemos pensar que esses eventos culturais se constituíram em diversas cenas musicais que possibilitaram diferentes processos de reconstrução e reafirmação identitária por parte de populações negras urbanas periféricas. Em um Brasil moderno cuja indústria cultural começava a crescer diante dos primeiros passos de uma mundialização recente, a música popular massiva assume lugar crucial como instrumento socializador, por sua capacidade de negociar e construir o sentido de pertencer a uma comunidade, legitimando demandas políticas, e servindo também como território de disputas em torno da hegemonia cultural.

Estes desmembramentos são reflexos de novas visões criativas que alguns grupamentos urbanos, em especial as novas gerações afro-descendentes e mestiças, que passaram a se manifestar e a se apropriar dos produtos culturais globalizados, transformando suas próprias tradições, cada vez mais híbridas, ao mesmo tempo em que fundamentavam um discurso afirmativo. Nestas novas construções de auto-

reconhecimento, passaram a sentir a necessidade de encontrar novas identificações, que possibilitassem uma coesão intragrupal e comunitária, fortalecendo laços de solidariedade e redes de consumo e comunicação. Cujo fortalecimento se deve a um diálogo direto com produtos culturais advindos de outros locais, interligando culturas, sujeitos e experiências.

Nessas movimentações políticas através da cultura as novas produções musicais representam novas formulações lingüísticas e diferentes práticas de uso do corpo, direcionando outras propostas de experiências estéticas híbridas e de resignificação. E serviram, fundamentalmente como palco para a rearticulação e reapropriação subjetiva, através dos quais as populações negras periféricas localizam suas próprias diferenças. Em um momento-movimento onde se constituíram novas possibilidades de estratégias de sobrevivência social e criativa, na demarcação de territórios significativos dentro do cenário diaspórico do Atlântico Negro.

Bibliografia

ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou**: a história do disc-jóquei no Brasil. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes** – MPB nos anos 70. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BRACKETT, David. Questions of Genre in Black Popular Music. **Black Music Research Journal**, v. 25, 2005. Disponível em: <http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-29903740_ITM>. Acesso em: 12/08/2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

ESSINGER, Silvio. **Batidão**: uma história do funk. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2005.

FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GIACOMINI, Sonia Maria. **A alma da festa**: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: UFMG and IUPERJ, 2006.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

JANOTTI JR. Jeder Silveira. Dos Gêneros Textuais, Dos Discursos e Das Canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: XIV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2005, Niterói. **Anais XIV COMPÓS**. Niterói: UFF, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **O Swing do Samba**: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

PALOMBINI, Carlos. Notes on the Historiography of Música Soul and Funk Carioca. **Historia Actual Online**. Número 23, Outono de 2010.

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. **E-Compos: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Agosto de 2006 – 3/16. < <http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em: 2 nov 2010.

TOSTA DIAS, Márcia. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

VIANNA, Hermano, **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro, Zahar, 1988,