

## A PROPÓSITO DE UMA TRILOGIA BAIANA

BORGES, Sueli. *Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor: samba e brasilidade em Assis Valente*. Salvador: Pinaúna, 2012. 176 p.

MOTA, Fabricio. *Guerreir@s do Terceiro Mundo: identidades negras na música reggae da Bahia*. Salvador: Pinaúna, 2012. 192 p.

FALCÓN, Bárbara. *O reggae de Cachoeira: produção musical em um porto atlântico*. Salvador: Pinaúna, 2012. 192 p.

Nos anos 80 e 90 do século passado, publicou-se um número considerável de textos acadêmicos sobre a produção musical relacionada com a Bahia, quase sempre entendida como aquela engendrada em Salvador e no Recôncavo. A música era tomada, aí, como o eixo de uma criação cultural bem mais ampla, envolvendo aspectos de artes plásticas, figurino, coreografia, teatro, montagem de espetáculos e, de modo especial, o Carnaval. Na virada do novo século, uma onda de produção cinematográfica veio a se somar a essa corrente. Já nesse momento, observava-se o desgaste da narrativa da baianidade, intensamente associada à criação musical, sobretudo aquela mais diretamente ligada à festa. Esboçavam-se posições entre favoráveis e hostis ao que vinha a público com o nome de *cultura baiana*. Aos efeitos dessa contribuição, interessa situar a trilogia aqui comentada na esteira histórica, mais do que analisar essa esteira em

pormenores, o que excederia as dimensões de uma resenha.

Ora, aqui já surge o primeiro ponto positivo destes recentes lançamentos: para quem e para além de uma recepção entre favorável e hostil desse ou daquele estilo, os estudiosos da música na Bahia, ou da Bahia, sobre a Bahia ou ainda feita por baianos convergem em atestar a posição privilegiada que essas formas artísticas vêm alcançando na velha capitania há décadas, e que sua própria integração à sociedade brasileira passa — e muito — por aí. O que seria, então, propriamente exitoso? Que o acúmulo de criações musicais, publicações e eventos promovidos pelas universidades e outros ambientes ocasionou, propiciou e estimulou uma reflexão ao mesmo tempo mais aguda e profunda, mais exigente e independente das vibrações de momento.

É o que constato no lançamento da série *Sons da Bahia* pela Editora Pinaúna, de Salvador. Os três livros

aqui resenhados correspondem a dissertações de Mestrado desenvolvidos no Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos (POSAFRO), da Universidade Federal da Bahia.

Sueli Borges anuncia um autor cuja biografia dramática, por vezes lancinante, como não se pode deixar de compreender pela sua infância e suicídio, vem se conectar com diversas vertentes de construção da(s) identidade(s) brasileira(s). A abordagem biográfica, que tem despertado polêmicas acirradas, sobretudo desde a acusação de “ilusão biográfica” por Bourdieu, é o plano unificador de diversos eixos conceituais de análise. A autora mostra familiaridade com discussões que alcançaram maior intensidade nos anos 80, com a contribuição de autores como Renato Ortiz, alcançando uma abrangência maior a partir dos anos 90, com a inscrição do Brasil nos novos circuitos de pensamento sobre a subjetividade. Foi no entrelaçamento dessas múltiplas vertentes que se enriqueceram os estudos sobre a relação entre identidade e etnicidade no Brasil, e o livro se mostra muito bem antenado com esse debate.

A análise biográfica é sempre desafiante, pois o autor necessita de um vigamento que não é simplesmente dado pelos aspectos observados nas fontes. Dir-se-ia, então, que é o autor quem atribui à biografia essa estruturação? O trabalho de Sueli Borges mostra uma interação delicada e respeitosa entre as questões colocadas pela pesquisadora, os

dados disponíveis sobre o biografado e o ambiente da discussão — ou das discussões — em que se insere a obra. Assim, o caminho percorrido foi a biografia temática — a vida de Assis a partir de sua música — de preferência à biografia jornalística que tem vicejado no mercado editorial, com edições esplendorosas de Ruy Castro sobre Carmen Miranda, Garrincha e Nelson Rodrigues, para citar apenas um biógrafo dos mais conhecidos.

Um ponto sutil no tratamento de uma biografia — ou da constituição literária de uma vida singular, talvez seja melhor dizer — é a percepção da distância entre o tempo do biografado, sua experiência da temporalidade e da espacialidade e a situação vivida pelo biógrafo. No caso de um compositor complexo como Assis Valente, sua música pode ser ouvida, na sua própria voz ou naquela de intérpretes famosas, como Carmen Miranda. Como inserir, na trama literária da biografia, aspectos que não estão diretamente explicitados ou que talvez não tenham sido percebidos como relevantes pelos coetâneos do biografado? Afinal, a visita periódica de um personagem como Assis vai requalificando sua trajetória, apontando diversas possibilidades de compreensão de seu vulto. Por outro lado, o substrato da obra — para usar uma expressão que soaria mal aos ouvidos daqueles mais relativistas — é o que se ouve como sendo sua arte, mediante o acionamento do suporte, do vinil ao MP3. Ele canta e é cantado, podemos ouvi-lo dire-

tamente. E este prazer Sueli Borges não nos furtou, inserindo numerosas letras para que o leitor menos acostumado a ouvir a música dos anos 30 e 40 pudesse se aproximar do artista de então e do seu mundo. O próprio título da pesquisa é o verso inicial de uma de suas composições mais conhecidas, *Brasil pandeiro*, inclusive pelo público dos anos 70, quando foi gravada pelos Novos Baianos. Não por coincidência, é nessa composição que aparecem com mais relevo os ícones da presença baiana na tessitura da brasilidade.

A proposta nacionalista de elogio à miscigenação, que marcou não somente o Brasil como outras nações latino-americanas, aparece no livro como um eixo destacado de análise. O samba dos anos 30 já contém elementos marcantes de urbanização, o que vem constituir outro eixo de análise. Itens como a modernização, a etnicidade e o nacionalismo recebem da autora uma versão singular. É o que fica evidenciado, por exemplo, no tratamento que Sueli Borges confere a *Camisa listrada*, outra das composições de Assis Valente das mais conhecidas, inclusive a partir da gravação por Maria Bethânia. O malandro de Assis Valente não corresponde mais àqueles tipos que comparecem à polêmica entre Noel Rosa e Wilson Baptista, na mesma década de 30. O homem que veste as roupas da mulher e transforma em fantasia peças da casa mais parece um arlequim, um malandro que lembra Vadinho, personagem de Jorge Amado em *Dona Flor*.

O que costuma aparecer com mais frequência aos ouvintes de Assis é seu cuidado em valorizar a negritude — literalmente, no caso, a cor bronzeada. Sueli Borges afirma algumas vezes a adesão desse filho de Santo Amaro da Purificação ao nacionalismo mestiço. Entretanto, a louvação da mestiçagem não acontece em Assis. É difícil afirmar até que ponto o que soava irônico ao grande público poderia ser mesmo crítico; o fato é que a nós hoje soa crítico, pela lucidez aguda que carrega. E o compositor continua se realizando enquanto tal na recepção que dele fazem outros públicos, para além de sua época restrita.

Justamente por essas frestas abertas pela autora é que se pode perguntar se o Assis irônico e brincalhão teria sido também amargo e mesmo, às vezes, depressivo, como se a leveza de suas composições não pudesse esconder de todo o sofrimento que o acompanhava e que o levou três vezes a tentar o suicídio. Assim, poderia o humor de Assis também ser lido como um existencialismo dos anos 50, embora sem as cores cinzentas dos franceses? Afinal, em composições como *Alegria*, divulgada pelo álbum *Sinal fechado*, de Chico Buarque, a própria alegria, encarnada na batucada, aparece como alternativa ao sofrimento. Nessa canção, a felicidade é escatológica: o sujeito canta enquanto espera a felicidade, para deixar de padecer. Quem tiver dúvidas sobre o fundo obscuro de uma existência sofredora que escute, atentamente,

*Boas Festas*. Seria a própria batucada, também, uma *brincadeira de papel*, como as cartas que escrevem as crianças a Papai Noel? Em que sentido a *felicidade é brinquedo que não tem*?

Essas questões ganham contornos e nervuras na terceira parte do livro, quando Sueli Borges reconstitui a trajetória biográfica a partir do deslocamento geográfico, como plano e metáfora ao mesmo tempo. Ela vai cercando os passos de Assis, especialmente seu estabelecimento no Rio de Janeiro e no mundo da radiofonia, e vê nesses diversos trânsitos o princípio da confluência de elementos que caracterizou sua obra. Revela-se historiadora obstinada, buscando encontrar o rosto do biografado a partir de diversos tipos de depoimentos e notícias, sem perder de vista o repertório. O suicídio de Assis Valente emerge com delicadeza e nitidez, no final do livro, como uma morte autoanunciada, que causou pesar, porém não surpresa aos mais chegados. Enfim, temos aí uma primorosa biografia temática.

\*

Também trata de um deslocamento o segundo volume da trilogia, *Guerreir@s do Terceiro Mundo*. Fabrício Mota se inscreve na discussão sobre formas artísticas que não somente nascem, como se fortalecem e universalizam a partir da narrativa de uma trajetória. Os autores com quem dialoga estão sempre chamando a atenção para este processo fundante que foi a escravidão e hoje se

reconfigura como diáspora negra.

Tal reflexão foi difundida e dinamizada a partir dos autores conhecidos por sua filiação aos Estudos Culturais. Cabe, mesmo que rapidamente, destacar a singularidade desse espaço teórico. Não se trata de uma disciplina a mais e sim de um campo epistêmico de discussão, necessariamente multidisciplinar, que deve seu influxo inicial à mirada inovadora de autores de Literatura Comparada, como Stuart Hall, Paul Gilroy e Homi Bhabha. A própria constituição do *corpus* literário dos Estudos Culturais é uma viagem, no sentido de fazer interagir autores e autoras que falam sempre de deslocamentos, inclusive de sentido linguístico, como é o caso mais radical de Bhabha. O próprio fato de serem esses autores egressos de regiões colonizadas, alcançando êxito nas velhas metrópoles, é mais que um simples registro; trata-se de uma revolução em termos de lugar de fala.

Percebe-se aí uma inquietação por compreender o que alguns ainda insistem em chamar de “realidade” a partir do itinerário, mais do que de uma chegada. O *reggae* apela para uma migração de sentidos. Temos aí um estilo musical que se difunde como forma de vida, que enfrenta e se afirma inclusive pela maneira de andar de seus praticantes. Como se via, de forma emblemática, passaram os rastas no Centro Histórico de Salvador, dos anos 70 até o início dos anos 90 do século XX. Durante a noite, dezenas deles se deslocavam como andarilhos de um mundo que

não podia caber na convencionalidade do sucesso, ainda que esse ritmo tivesse chegado à Bahia pelos canais da fonografia industrial. Entretanto, a própria forma de fazer sucesso experimentada pelos regueiros aponta o incabível, porque, devido à perseguição policial, a clandestinidade foi amiúde companheira dos cultivadores dos primórdios do *reggae*, do *ska*, do calípsio e de outros ritmos de origem caribenha.

Ouvido a partir de tão diversos compositores e intérpretes, e em suas muitas vertentes, que estilo musical estaria mais próximo que o *reggae* dessa percepção de absurdo da “realidade”, desse sentimento de exclusão do rasta na Babilônia? Fabrício Mota reconstitui a epopeia desses artistas que reconstróem, na Bahia, a inspiração originária dos grandes profetas jamaicanos como Bob Marley, Jimmy Cliff e Peter Tosh, em situações específicas, inclusive do ponto de vista tecnológico. A própria forma de proceder do autor o inscreve no mundo do *reggae*. Isso se vê nitidamente no relato das circunstâncias do seu nascimento e dos momentos fortes de motivação para entrar no campo da pesquisa sobre temas étnicos. O *reggae* é o rosto singular de negritude que reveste o perfil do autor, todo o tempo.

O objeto propriamente dito da pesquisa, a cultura musical do *reggae* na Bahia, coincide, em momentos de aproximação de lente, com a constituição de um complexo movimento social. Esse movimento toma como eixo a descoberta do senti-

do por meio das práticas musicais e tudo que isso envolve. Fabrício Mota fala em reterritorialização de matrizes musicais. Ora, isso alcança coerência com a reconstrução do mundo a partir da percepção de seus traços perversos, como insistem os compositores de *reggae*. A remissão que faz a diversas composições de bloco afro nos anos 80 organiza essa reconstituição como num rico painel.

A referência à Jamaica é central na construção desta reterritorialização. O autor fala de uma Jamaica reinventada. Lembro que, em plena vigência da explosão fonográfica do Olodum, em meados dos anos 80, um rasta que passava pelo Terreiro de Jesus foi entrevistado por um programa local de televisão. Indagado onde ficava a Jamaica, mirou diretamente os olhos do entrevistador e respondeu: “A Jamaica é um lugar na cabeça de Marley, entendeu?”. Hoje, o que me chama mais a atenção na lembrança dessa frase é seu final. O rasta pergunta se o entrevistador, profissional convencional da informação, compreendeu mesmo o sentido da construção da Jamaica no mundo do *reggae*, dos *dreadlocks*, do consumo inclusive místico da *Canabis sativa*, de toda uma forma de ser que, em rejeitando a normalidade, apontava uma pátria literalmente utópica, na qual o Ras Tafari Hailé Salassiê figurava como um imperador alegórico. Essa combinação de reterritorialização com percepção reflexiva — frequentemente chamada de consciência no meio

popular, inclusive no meio rasta — é fundamental na compreensão do mundo do *reggae* e nessa forma de afirmação étnica na Bahia, o que poderia ser estendido a muitas outras regiões do Brasil. O livro coloca esses aspectos, considerando também a antítese entre o mundo rastafári e a Babilônia, encarnação da injustiça e de todo o mal.

Um traço original de Fabrício Mota é descentralizar a referência tópica do *reggae* na Bahia, insistindo na importância de Feira de Santana e Cachoeira no processo de difusão da música originária da Jamaica. Esta geografia do *reggae* vai ser desdobrada no próximo termo da trilogia, comentado adiante.

O livro destaca a relação que se estabelece entre o *reggae* e a música dos blocos afros de Salvador, afirmando que a história do *reggae* se confunde em grande medida com a história do movimento negro tal como comparece nos hinos desses blocos. Nesse sentido, destaca a emergência e duração do Muzenza, que tem procurado manter um desempenho singular na afirmação do *reggae* como eixo central de sua atuação. Alguns hinos desses blocos são destacados como momentos especiais de percepção do vínculo entre o que se poderia chamar de africanidade, latino-americanidade e diáspora negra.

Outro traço original é estabelecer tanto as distinções quanto as conexões entre os compositores mais militantes dos anos 80, normalmente egressos de bandas pouco profis-

sionalizadas, e aqueles que alcançam a profissionalização em bandas profissionalizadas e mesmo em carreiras solo. É o que o autor chama de consagração no mercado fonográfico. O perfil de Edson Gomes é uma chave decisiva para a compreensão desse processo.

As mudanças operacionalizadas por esse processo de industrialização na dinâmica de construção de sentidos — ou de identidades, como quiser o leitor — são colocadas no final do livro como um desafio ao prosseguimento da pesquisa, insistindo em que muito fica por estudar na experiência do *reggae* no plano da construção de identidades negras. Confesso que tão interpelado fiquei diante dos desdobramentos anunciados como diante de duas perguntas que me ocorreram ao longo de toda a leitura do livro.

Primeiro, gostaria de compreender melhor as diversas formas de recepção que essa abundante e valiosa produção musical despertou em seus diversos públicos. Certamente, nem todos os que apreciam a música de um Edson Gomes têm a mesma apreensão e sentimento que o compositor, quando acusa o mundo da Babilônia de perverso. É possível que, em algumas faixas de público, a fruição seja mais leve, inclusive como simples entretenimento. Essa curiosidade me levou a outra: como compreender a presença das bandas de *reggae* mais recentes em ocasiões como festivais, nos quais interagem com bandas de outros estilos sem o concernimento com os contornos da

diferença? Ou seja, em que medida, de que forma e em que sentido essas bandas estariam provocando uma recepção em termos de crítica a essa cruel Babilônia que os profetas jamaicanos acusam tão severamente? E ainda: seriam menos bandas de *reggae* estas novíssimas bandas de *reggae*? O autor não se propôs a responder as questões que levanto neste parágrafo. Contudo, é próprio de um bom trabalho despertar curiosidades adicionais...

\*

O terceiro volume da trilogia também trata de deslocamentos e territorialidades. O que faz Bárbara Falcón quando estuda o *reggae* de Cachoeira? O que chama a atenção, inicialmente, é seu destemor em desencadear a pesquisa. Não seria a cidade de Cachoeira já muito identificada como relicário barroco? Já não seria tão renomada pela culinária, pela arquitetura, pelas festas juninas, pelas rodas de samba? Pela sua relevância no contexto do Recôncavo desde o final do século XVII? Pela sua centralidade como polo administrativo e econômico no século XIX? Pela sua incorporação ao circuito acadêmico a partir da fundação da Universidade Federal do Recôncavo Baiano? O que estaria significando, em meio a tantos galardões, o fato de que a cidade nucleariza um movimento *reggae* de importância singular?

O livro estabelece as conexões entre as margens do rio Paraguaçu e aquelas do mar do Caribe, desdo-

brando as fibras com que foram tecidas pelos cultivadores do *reggae*. Isso remete necessariamente ao binômio local x global, tão caro aos Estudos Culturais. Desde o início da leitura, é possível perguntar que outro estilo musical se prestaria de forma tão generosa a essa investigação. Ora, o *reggae* é um ritmo da diáspora negra por excelência, como se estivesse a pedir enraizamentos singulares onde quer que seja reconhecido como meio de construção de sentido. Não foi à toa que Stuart Hall inspirou o desenrolar da pesquisa de forma provocativa. Ele próprio se disse, em diversas ocasiões, um homem que se reconhece no próprio trânsito de si. Nem foi por acaso que Paul Gilroy esteve presente como referência, lembrando que as nuclearidades dispersas no processo de escravização se reaglutinam na construção do sentido na diáspora.

Não é à toa que a música caribenha — mais especificamente, a jamaicana — é descrita no seu trânsito contínuo de influências, não somente de estilos negros, integrando, por exemplo, a participação de imigrantes chineses e a incorporação de tópicos exógenos introduzidos mediante a emigração e o retorno intermitentes de jamaicanos.

A Cachoeira de Bárbara Falcón já estava acostumada à inquietação. As muitas expressões artísticas negras, a exemplo do samba de roda, já eram vigorosas e reconhecidas antes da onda do *reggae*. Entretanto, na esteira dessa vaga, a cultura *reggae* veio se acoplar ao substrato miste-

rioso e movediço da tradição e, ao mesmo tempo que modernizou essa tradição, veio encontrar um sentido tradicional para a novidade que chegava com força.

É impactante o número de intérpretes e bandas cachoeiranos que fizeram sucesso com o *reggae*. Dificilmente, se encontraria essa densidade em outra cidade baiana do interior. A familiaridade estabelecida pela autora com esses músicos é um manancial em que se colheram histórias de vida, repertórios musicais e outros documentos, inclusive fotografias. A autora traça a continuidade entre essa vertente musical e outras que remontam aos tempos coloniais.

Entre esses grupos, destaca-se Os Tingoãs, fundado na passagem dos anos 60 para os 70. Seus participantes podem ser considerados, com razão, os precursores da chegada de uma música que se define como negra na Bahia. A visibilidade que alcançaram resultou, inclusive, de sua participação na trilha sonora da telenovela *A escrava Isaura*, de Gilberto Braga, que fez muito sucesso em 1975-1976, chegando a ser exportada para diversos países. Trata-se da composição *Banzo*. Seu êxito abriu caminho para uma série de músicos que se tornariam conhecidos. Essa passagem, ressaltada no livro, reitera a transversalidade dos processos de consolidação de diversos estilos musicais. Tal como se observou no Caribe, o êxito de cada experiência vem se somar aos êxitos das demais formas artísticas que compartilham a mesma orientação de afirmação étnica.

O livro traz inúmeros depoimentos, mostrando a inseparabilidade entre a vida do artista e a afirmação de seu estilo musical. Novamente, aqui o *reggae* aparece como algo mais colado à dimensão experiencial do artista do que parece ser observável em outros estilos. Percebe-se bem essa marca na história traçada do grupo Studio 5, de regueiros cachoeiranos ou que haviam morado em Cachoeira e que, tendo passado por Salvador, decidem retornar juntos a Cachoeira. O papel singular de Edson Gomes no crescimento e popularização do *reggae* é emblemático desse processo, na narrativa de Bárbara Falcón. O regueiro é como uma encarnação da figura de Bob Marley à beira do Paraguaçu, o grande rio que banha a cidade. Sua figura inclui aspectos nitidamente religiosos, como o frequente recurso à Bíblia. A autora trata de sua relevância incluindo a passagem fundamental para um profissionalismo que transcenderia o sucesso alcançado no Recôncavo, tanto por meio dos *shows* como dos discos gravados, a princípio pela WR, em Salvador, e, progressivamente, por gravadoras de maior alcance nacional.

Nesse sentido, a menção à Bíblia — sobretudo na referência à Babilônia — será importante também para a afirmação de outros artistas, como Nengo Vieira. O sucesso estrondoso de Sine Calmon com *Nayambing blues*, no Carnaval soteropolitano de 1998, é referido como o triunfo da conexão Jamaica-Bahia. Aos efeitos do livro, interessa mostrar que

essa conexão passa pela cidade de Cachoeira. A partir desse estouro no Carnaval, os regueiros cachoeiranos mais evidentes passaram a se apresentar em várias cidades brasileiras. Lembro que cópias piratas de seus discos passaram a ser adquiridas facilmente em qualquer camelô de muitas dessas cidades, e que sua presença na Internet se espalhou rapidamente, inclusive pelas redes do Orkut e do Facebook, além de imagens abundantes no Youtube.

Considero o ponto mais delicado e sutil deste livro o último capítulo, que trata brevemente da relação entre os aspectos religioso, político e étnico na experiência do *reggae*. Como esses processos são ainda relativamente recentes, carecem de estudos mais aprofundados para uma compreensão mais acurada desse trinômio. A incorporação de elementos bíblicos, correspondendo a uma reconfiguração de elementos da tradição escrita judaico-cristã, é bem distinta das práticas e disposições correspondentes ao catolicismo popular. Esse tipo de messianismo cristão, relacionado com um ideal de pureza e um modelo ascético de vida, é dificilmente compatível com as práticas e disposições correspondentes à tradição dos orixás, e esta, por sua vez, é uma referência poderosa de identidade associada à origem africana. Uma questão que emerge da leitura é: os públicos dos regueiros que abraçaram esse messianismo cristão aderem a essa mensagem religiosa? Até que ponto?

O que se poderia perguntar, a

partir do estudo original de Bárbara Falcón, é se as pequenas e grandes multidões que ocorrem aos *shows* dos regueiros cachoeiranos os reconhecem como cachoeiranos. Provavelmente, esses pontos serão enfrentados por pesquisas a serem realizadas por outros estudiosos também intrigados com a força da musicalidade *reggae*. O que a autora quis realizar, e o fez muito bem, foi demonstrar como a musicalidade *reggae* e os diversos elementos culturais a ela associados vêm acontecendo em Cachoeira e a partir de Cachoeira. A conexão entre Jamaica e Bahia, passando pelo rio Paraguaçu, se dá de forma a nuclearizar uma proposta de construção de identidade étnica que, ao mesmo tempo em que denuncia os horrores da Babilônia, se constitui como um poderoso eixo de agregação, apontando para a possibilidade de uma humanidade digna e feliz.

Concluindo estes comentários, quem sabe se poderia perguntar, ainda, pelas conexões possíveis entre a forma musical — como diriam outros, a estruturação do próprio som, seus aspectos musicológicos, enfim — e a experiência religiosa, étnica e política que em torno dessa forma se desencadeia. O que se poderia buscar no enunciado musical de Assis Valente que se coaduna com o que percebemos na leitura atenta das letras de suas composições? O que acontece de tão vibrante na forma do *reggae*? O contratempo pode ser compreendido como uma síncope de formato especial? Seja em Salvador, seja no interior baiano e outras ci-

dades brasileiras, seja ainda de forma peculiar em Cachoeira, o que há no som do *reggae* que aponta para outros mistérios que não somente o da vibração do ar com sentido articulado? Há um século, as ciências sociais

se debruçam, curiosas e nem sempre exitosas, sobre essa pergunta. Creio que é a partir de trabalhos como estes que acabo de comentar que podemos começar a compreender com mais alcance os mistérios dos sons humanos chamados musicais.

*Milton Moura*  
miltonmoura7@gmail.com  
Universidade Federal da Bahia