

UM DEBATE EM TORNO DA MÚSICA BAIANA

Guerreiro, Goli. *A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo, Editora 34, 2000. 320p.

A Trama dos Tambores, da antropóloga Goli Guerreiro, busca descrever os processos sociais e históricos que engendraram o fenômeno musical do samba-reggae, definido como “um dos pólos mais atraentes da produção artística de Salvador e um dos principais eixos do debate cultural da cidade” (p. 15).

Seu interesse não reside apenas no fato de ser o primeiro livro devotado ao estudo do samba-reggae. A pesquisa da autora possui ainda um atrativo a mais para quem, como eu, é da área de música, pois—diferentemente de outros trabalhos no campo da música popular, que tratam basicamente dos aspectos contextuais, determinantes e/ou determinados pelas práticas musicais—tem na descrição e explicação musical do samba-reggae seu principal intento.

O livro divide-se em quatro partes. Na primeira, Guerreiro busca descrever o ambiente musical, na década de oitenta, que imediatamente precedeu o advento do samba-reggae. Realiza também um mapeamento dos principais blocos afro de Salvador, descrevendo tanto os bairros a que pertencem, quanto os principais traços que os caracterizam. Na segunda parte—a que me interessa comentar aqui—, a autora trata das hipóteses acerca dos elementos musicais que engendraram seu objeto de estudo. Na terceira parte, há a discussão dos aspectos referentes à inserção do samba-reggae no mercado fonográfico local—não só alterando tal mercado, mas também adaptando-se a suas exigências. Há também considerações acerca do desenvolvimento dos meios tecnoló-

gicos que possibilitaram ao samba-reggae ser considerado um produto *pop* bem acabado para o mercado nacional e internacional da música. Na quarta parte, a autora desloca o foco, antes centrado nos blocos afro, para tratar do carnaval baiano, tal como este tem ocorrido mais recentemente. Por fim, há ainda um apêndice, em que se busca tratar de aspectos mais técnicos do samba-reggae—tais como os processos de transmissão oral entre mestres e aprendizes, a descrição e a origem dos instrumentos que compõem os blocos, a afinação dos tambores e a terminologia utilizada pelos percussionistas.

Apesar de todo o interesse despertado pela maneira como a autora aborda seu objeto de estudo, devo dizer, contudo, que existem dois problemas fundamentais em seu trabalho de pesquisa. O primeiro deles, é que falta à autora maior conhecimento em música para a discussão dos aspectos musicais que envolvem o samba-reggae. Arrisco dizer que falta também um conhecimento mais profundo da literatura em música, tanto da literatura referente às manifestações tradicionais—como, por exemplo, no caso da música de candomblé—, quanto da literatura já existente na área de música popular.

O segundo problema, que certamente decorre do primeiro, é a ausência de evidências musicais empíricas (em forma de exemplos, no corpo do texto) e de análises que pudessem consubstanciar os pontos de vista e hipóteses da autora. Algo que a faz incorrer em generalizações e, por conta disso, reforçar determinados mitos—principalmente aqueles relativos à presença de traços musicais africanos na música dos blocos afro. Mitos que mascaram aquilo que talvez não seja tão evidente, ou que talvez não seja tão atraente como hipótese de trabalho: a marcante herança européia na música do samba-reggae.

Metodologicamente falando, os dados obtidos por Guerreiro resumem-se às entrevistas e depoimentos—dos quais se vale quase que exclusivamente para as explicações de seu objeto de estudo. E os equívocos musicológicos, que daí decorrem, se dão, justamente, pela não verificação entre o que é afirmado nos depoimentos tomados e aquilo que se poderia inferir a partir de uma análise dos dados empíricos disponíveis (registros sonoros de ensaios, gravações já existentes, textos, transcrições, demonstrações que poderiam ser feitas pelos percussionistas,

não costuma ser encontrada fora das práticas rituais.² Para este autor, é apenas na aparência que a música popular incorpora seus elementos.³

Do mesmo modo, para Manuel, em seus estudos sobre as músicas das ilhas do Caribe, as correlações entre as músicas tradicionais caribenhas e aquelas características que podemos atribuir uma origem africana são apenas evidentes nas músicas religiosas—tais como a santeria cubana, o vodu haitiano e o kromanti jamaicano. No todo, porém, os tipos de “africanismos” evidentes nas músicas populares, no Caribe—e, creio, também no Brasil—, consistem mais de princípios genéricos do que de elementos específicos.⁴

A dificuldade metodológica que se apresenta à autora é que se, por um lado, constatamos, em grande parte de nossa música, a presença de elementos genéricos africanos—tais como a ênfase no aspecto rítmico, o caráter coletivo das manifestações musicais, a maneira de cantar, o uso de certos instrumentos, a técnica de canto e resposta, o uso de células rítmicas repetitivas e musicalmente estruturantes, etc.—, por outro, não podemos precisar com clareza o que seria exclusivamente africano de origem e o que seria resultante da interação entre as diversas culturas que se encontraram (e que continuamente se encontram) no processo histórico de formação cultural do país. É preciso salientar também que sabemos muito pouco ou quase nada acerca das práticas musicais populares que os europeus trouxeram para o Novo Mundo, tanto quanto sabemos acerca das práticas musicais trazidas pelos escravos à época do tráfico negreiro. Isso para não mencionar o nosso desconhecimento acerca das práticas musicais dos povos indígenas que aqui se encontravam.

A respeito das evidências musicológicas que apontariam para uma herança africana, Béhague faz alusão a certas características musicais encontradas em algumas manifestações musicais afro-brasileiras tradi-

² José Jorge de Carvalho, “Black Music of All Colors: The Construction of Black Ethnicity in Ritual and Popular Genres of Afro-Brazilian Music”, in Gerard Béhague (org.), *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America* (Miami, University of Miami North-South Center, 1992), p. 188.

³ No caso baiano a exceção é o ritmo do ijexá que, para além do universo religioso, costuma ser encontrado também na música popular.

⁴ Peter Manuel, *Caribbean Currents: From Rumba to Reggae*, Philadelphia, Temple University Press, 1995, p. 6.

cionais: o uso de escalas pentatônicas, de escalas diatônicas maiores com o sétimo grau rebaixado, de escalas hexatônicas sem o sétimo grau. Refere-se também a determinados aspectos rítmicos que, apesar de não serem comparáveis à complexidade do que ainda se encontra hoje em certas práticas tradicionais africanas, têm, muito provavelmente, a África como origem. Segundo este autor, há um consenso acerca da identificação destes elementos em congadas, maracatus, nos diversos tipos de sambas rurais, na (hoje esquecida) puxada de rede, nas cantigas de capoeira angola e maculelê, etc. Tais manifestações, ao lado da presença de elementos herdados de uma tradição luso-hispânica, exibem também outros traços que não poderiam ser atribuídos a esta herança européia, mas sim a uma origem africana. Mas adverte: “é praticamente impossível indicar as origens culturais africanas específicas da maioria dos gêneros afro-brasileiros, uma vez que diversas culturas africanas mantiveram um contato estreito, desde o início do tráfico dos escravos” e complementa: “se a música dos negros no Brasil possui aspectos estilísticos que podem ser relacionados à África ocidental, os repertórios em si, muito provavelmente, foram criados localmente. Similares africanos foram encontrados em algumas poucas melodias religiosas, apesar de que seja possível que, no Brasil, se tenham preservado cantigas que já não existam mais na própria África” (p. 240).⁵

Ora, para que pudéssemos precisar os elementos musicais específicos, oriundos de práticas musicais ancestrais européias e africanas e, portanto, para que pudéssemos estabelecer evidências musicológicas concretas entre o que há de exclusivamente europeu e africano em nossa música popular, necessitaríamos descobrir uma maneira de remontar musicalmente o passado, mais especificamente, o período compreendido entre a segunda metade do século XVI até fins do XVIII, para buscar descobrir como tais práticas coexistiram. Somente dessa forma poderíamos estabelecer tais evidências—o que, do ponto de vista da verificação musical empírica, é metodologicamente impossível.⁶

⁵ Gerard Béhague, “Brazil”, in Stanley Sadie (org.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (London, Macmillan, 1980), vol. 3, pp. 223-244.

⁶ A este respeito ver o brilhante artigo de Philip Tagg, “Open Letter: ‘Black Music’, ‘Afro-American music’ and ‘European music’”, *Popular Music*, 3 (1989), pp. 285-298.

O que podemos apenas supor, portanto, baseados em esparsas evidências, é que um trânsito de influências mútuas tenha ocorrido, tanto em relação ao que reconhecemos como europeu, quanto ao que não hesitamos em chamar de afro, e isso não somente em relação às manifestações populares, mas também em relação às práticas musicais religiosas, às quais normalmente se atribui a capacidade de preservar características arcaicas e originais.⁷ Os praticantes das religiões afro-brasileiras, paralelamente ao universo dos ritos religiosos com os quais conviviam, mantinham contato com um mundo cultural e musical marcadamente ocidentalizado, ainda que híbrido.

A noção de africanidade, subjacente às tentativas de se estabelecer as origens africanas do samba-reggae, era algo que já se evidenciara no artigo “As trilhas do samba-reggae: a invenção de um ritmo”, publicado anteriormente ao presente livro. Ali encontrávamos as seguintes afirmações: “Dentre os elementos estéticos utilizados pelos blocos afrobaianos que buscavam inspiração na África, destaca-se a musicalidade percussiva desenvolvida pelos povos africanos, cuja estrutura revela a polirritmia ... também presente na configuração do samba-reggae”.⁸ Ora, a polirritmia é algo que não se encontra no samba-reggae—que, aliás como o próprio reggae, é construído tendo-se como base um idioma musical, melódico, rítmico e harmônico, muito mais europeu do que africano.

O problema das afirmações relativas à africanidade do samba-reggae é que os elementos musicais específicos, aos quais acreditamos possuir origem africana—aqueles que se encontram de maneira mais evidente na música religiosa afro-brasileira, ou em certas práticas tradicionais seculares—não se verificam no samba-reggae. O samba-reggae é um fenômeno musical urbano, atravessado e determinado em grande

⁷ O prof. Jmary Oliveira, num bate papo informal acerca do assunto, chamou-me a atenção para o fato de que costumamos falar das influências africanas nas práticas musicais reconhecidamente de origem européia, mas não costumamos falar das influências européias nas práticas que reconhecemos como de origem africana. Jmary destaca, como exemplo, o canto em uníssono, um aspecto que se encontra amiúde nas práticas musicais dos candomblés e que não encontra correspondência do outro lado do Atlântico.

⁸ Goli Guerreiro, “As trilhas do Samba-Reggae: a invenção de um ritmo”, *Latin American Music Review*, 1 (1999), p. 124.

parte pelos meios de comunicação de massa. O sincretismo que apresenta se dá em grande medida, por conta de um trânsito de informações internacionais que, em dado momento, são apropriados e transformados localmente: a adoção da musicalidade reggae, mas também de certos elementos ideológicos, tal como valorização da negritude que nos chega através de movimentos culturais norte-americanos, e que se somam a uma determinada tradição percussiva baiana.

A afirmação de uma africanidade evidente na música dos blocos-afro, portanto, não somente contribui para reforçar mitos, mas também revela uma falta de conhecimento mais aprofundado em música, por parte da autora, bem como um desconhecimento dos problemas metodológicos que se apresentam para a musicologia e para a etnomusicologia. O que, de certo modo, decorre de um outro aspecto problemático, em seu trabalho de pesquisa, e sobre o qual tratarei a seguir.

A ausência de evidências empíricas

Ao tentar explicar musicalmente o que vem a ser o samba-reggae, Goli Guerreiro parte da seguinte observação: “o samba-reggae recria sonoridades africanas, mesclando-as com ritmos brasileiros e caribenhos” (p. 17). E hipotetiza “a fusão entre samba duro e reggae” (p. 57) como provável explicação das matrizes rítmicas que lhe dariam origem. Afirma ainda que, apesar de posições divergentes acerca de tais origens, “estudos mais sistemáticos de alguns músicos apontam para a confirmação da fusão rítmica” (p. 57).

O que se observa, contudo, é que, à exceção de um único “experimento” a que faz referência para confirmação da fusão rítmica entre samba e reggae, a autora não esclarece quais seriam os outros estudos que confirmariam a mesma hipótese. Além do mais, o experimento citado pela autora é plenamente questionável em relação ao método que emprega e, conseqüentemente, ao resultado a que chega: “Em seu ateliê de investigação musical, o músico/pesquisador Bira Reis experimentou o processo de separar duas equipes percussivas, enquanto uma fazia samba a outra fazia reggae, e concluiu que dessa junção resultava o samba-reggae” (p. 58).

Presume-se que a autora confia e acredita no que lhe está sendo dito, uma vez que não tece comentários ou acréscimos àquilo que seu entrevistado afirma. Diante disso, não há como deixar de apontar a ausência de verificação empírica, por parte da autora, para a confirmação de tal hipótese. Uma única questão revelaria a fragilidade do “experimento”: a que tipo de samba se juntou o reggae, para que a equação resultasse em samba-reggae? Ora, diversos tipos de samba existem, assim como não existe uma só maneira de se fazer reggae. De qualquer modo, a proposição, samba + reggae = samba-reggae, mereceria maiores considerações.

As explicações relativas à natureza e origem do samba-reggae tornam-se ainda mais complexas através das tentativas de identificação dos elementos específicos que contribuiriam para sua formação. Para Bira Reis, de acordo com a autora, “o mestre Neguinho do Samba utilizou a célula básica do reggae (que determina um contratempo), a clave cubana e uma outra clave invertida, que é a do candomblé de Angola” (p. 58). Partindo destas considerações, a autora chega à segunda hipótese: “a célula rítmica do samba-reggae é uma combinação de células já existentes no candomblé, nos sambas urbanos, na salsa e no reggae” (p. 58).

E, aqui, retornamos ao ponto de partida, ou seja, à não verificação empírica daquilo que se afirma. Em outros termos, na ausência de exemplos, temos que nos contentar com aquilo que é afirmado. A autora não nos dá a oportunidade de concordar ou discordar dela. O que nos remete para um outro problema (que talvez justifique a não inclusão de exemplos musicais, de forma gráfica ou através de algum expediente de transcrição): a dificuldade de falar precisa e tecnicamente de música para não-especialistas. Dificuldade que se traduz nas seguintes questões: como falar de música, valendo-se apenas de descrições? Como demonstrar musicalmente aquilo que se quer comprovar apenas por intermédio de palavras?⁹ Como saber, por exemplo, a que se refere a autora quando nos

⁹ Este aliás é um dos problemas metodológicos da etnomusicologia. Ao investigar práticas musicais onde conhecimentos são transmitidos oralmente, como faria o pesquisador para descrever as technicalidades musicais de seu objeto de investigação? Se, por um lado, parece haver consenso entre os etnomusicólogos quanto aos riscos de se utilizar um sistema de notação de uma dada cultura para representar uma outra; por outro lado permanece o dilema: como nós pesquisadores ocidentais conseguiríamos representar, valendo-se de

fala na existência de “células rítmicas”, ou na existência de uma “célula básica do reggae”, de uma “clave cubana” e de uma “clave invertida”? Apesar de músico e pesquisador da área, não faço a menor idéia do que seja uma “clave invertida” e apenas posso imaginar o que seja uma “clave cubana”. Para um *outsider*, como eu, a terminologia utilizada pelo *insider* necessitaria de maiores esclarecimentos por parte da autora.

Ao valer-se dos termos e das definições dos *insiders*, Guerreiro nos fornece dados importantes acerca das maneiras através das quais eles compreendem e conceituam sua própria prática musical. Mas há algo ainda tão ou mais importante do que isso, e que a autora deixa de perceber justamente por não verificar a correspondência entre o discurso e a realidade musical: o conteúdo das falas dos sujeitos pode, muitas vezes, querer reproduzir aquilo que é valorizado pelos *outsiders*—sejam estes os pesquisadores, que se interessam séria e profissionalmente pelo assunto, ou os turistas, que manifestam seu interesse pelo exótico. Assim, referir-se à presença de elementos específicos musicais africanos e caribenhos na música dos blocos afro pode, muito provavelmente, corresponder a uma tentativa de legitimar sua importância, por lhe conferir um status de etnicidade que atualmente se valoriza.

A influência musical caribenha

Aqui, a autora desenvolve algumas idéias interessantes acerca dos processos de transnacionalização cultural que teriam propiciado o surgimento do samba-reggae: a presença da música caribenha, em Salvador, nos anos 50 e 60. Este momento da música caribenha é destacado como influência recôndita, mas importante, responsável por diversos ingredi-

nosso sistema referencial, uma outra cultura? Não há respostas fáceis para tal dilema. O **mais** acertado **parece** ser a adoção de uma postura de relativização cultural por parte do **pesquisador**—**inclusive** para que possa perceber os limites de seu sistema referencial—e a consciência de **que** a notação musical, qualquer que seja o sistema utilizado, será sempre uma **representação parcial** e, portanto, **relativa** à compreensão do pesquisador acerca do fenômeno **investigado**. A notação musical, contudo, mesmo para tradições ágrafas, poderia ser utilizada para ilustrar algum **aspecto** que se pretendesse discutir ou iluminar. A este respeito, ver as **interessantes** considerações de Bruno Nettl em *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*, Chicago, University of Illinois, 1983, p. 67.

entes que posteriormente seriam utilizados no imenso *melting pot* da cultura afro-baiana e que serviria para explicar a presença deste terceiro elemento, que são os “ritmos caribenhos”, na formação do samba-reggae.

Mas a que Caribe se refere a autora? Sabemos que as ilhas caribenhas são muitas e muito diversas são suas características culturais. Em outros termos, o que se critica, aí, é que, da mesma maneira que a autora chama de “afro” tudo aquilo que possuiria uma ancestralidade africana, passa a designar, genericamente também, toda uma diversidade cultural sob a alcunha de “música caribenha”.

A seguinte pista nos é fornecida: “Salvador se abriu para a música cubana desde os anos 50/60, que sob o nome de salsa, se tornou muito popular não só na Bahia, mas em várias partes das Américas” (p. 96). Volto, contudo, a bater na mesma tecla: há uma ausência de evidências musicais que fundamentem aquilo que é afirmado. A autora baseia-se apenas em alguns poucos depoimentos para a confirmação de tal observação. Além do que, há um equívoco histórico nestas considerações: a salsa, enquanto gênero musical, de raízes cubanas e porto-riquenhas, só passa a ser conhecida, com este nome, nos EUA, no final da década de 60, ou seja, após a Revolução Cubana.¹⁰

A hipótese da fusão rítmica é, então, consubstanciada a partir da suposição de uma ancestralidade musical comum que ligaria o reggae ao samba-reggae: “A fusão de universos rítmicos do Caribe e do Brasil pode também ter como fonte os ritmos do candomblé” (p. 58). O que, portanto, justificaria a origem do samba-reggae, enquanto gênero sincrético entre samba, que viria do candomblé, e reggae, que possuiria alguma semelhança com o ijexá.

Mas que semelhanças musicais haveria entre ijexá e reggae? Palavras da autora: “O ijexá ... contém um contratempo semelhante àquele que caracteriza a batida do reggae. ... é possível afirmar que o diálogo entre o samba baiano e o reggae jamaicano assentou-se em bases mais sólidas, fincadas em células rítmicas coincidentes, do que até então se vislumbrava” (p. 58).

¹⁰ A este respeito, ver Manuel, *Caribbean Currents*, p. 73.

A hipótese de uma matriz rítmica ancestral que justificaria as semelhanças entre o ritmo do ijexá e o do reggae jamaicano e que, portanto, serviria para explicar a origem do reggae no samba-reggae, contudo, me parece não somente impossível de verificar historicamente, mas também de demonstrar musicalmente. Em outros termos: se há tal similitude rítmica, esta necessitaria ser demonstrada em termos musicais analíticos, uma vez que o ouvido nu não percebe semelhanças rítmicas nessas duas manifestações. Mas, no final das contas, o que provaria a constatação de que há “um contratempo” no ijexá semelhante ao do reggae? Tal aspecto não é suficiente para indicar a existência de uma origem cultural comum.

Descartada a hipótese da ancestralidade comum entre reggae e ijexá, ficaríamos por conta da descrição das memórias do cantor e compositor Gerônimo para indicar a presença de música caribenha em Salvador, nas décadas de 50 e 60, e sua influência na musicalidade afro-baiana. A autora, contudo, não fornece outros dados que possam consubstanciar tal hipótese. Por exemplo, que fontes primárias (*charts* de programação das rádios da época, levantamento de vendagem de discos, registros de sucessos musicais caribenhos no período, etc.), além dos depoimentos, poderiam confirmar aquilo que a memória de Gerônimo nos indica?

Uma das referências mais interessantes acerca da presença de um repertório hispano-americano—não apenas caribenho ou cubano, portanto—na Bahia dos anos 40 e 50, me veio na época do lançamento do disco “Fina Estampa” de Caetano Veloso. No *press release* escrito pelo próprio artista,¹¹ podemos ler: “na cidadezinha de Santo Amaro, na Bahia, onde nasci e vivi até os 18 anos, ouviam-se ... canções cubanas, mexicanas, argentinas, paraguaias ou porto-riquenhas que marcaram a formação de toda uma geração”. Há ainda, no interessante texto de Caetano, a lembrança do tema de abertura (a canção mexicana “La Golondrina”) da novela radiofônica “O Direito de Nascer”, à qual ele reporta “ter durado todos os anos do meu crescimento”. E o que se depreende daí é a noção de como processos culturais transnacionais tem se dado, modernamente, através dos meios de comunicação de

¹¹ Tal como se encontra em matéria do jornal *A Tarde* (28/07/1994), Caderno 2, p. 8.

massa. Acredito que a presença do reggae na Bahia, a apropriação de sua música, mas também de seus símbolos e ideologia, pela comunidade negro-mestiça de Salvador, tenha ocorrido por causa dos mesmos processos e mecanismos que fizeram Caetano e Gerônimo escutar rumbas, tangos, merengues, guarânias, etc, em sua juventude.

De todo modo, as considerações referentes à presença de um repertório musical caribenho e/ou hispano-americano na cidade de Salvador, entre as décadas de 40 e 60—pelo menos de acordo com o que nos relata Gerônimo e Caetano—mereceriam um maior aprofundamento, por parte da autora, principalmente no que tange à demonstração de como tais influências se manifestam na música dos blocos afro de Salvador. Não há, como de resto em todo o livro, volto a insistir, exemplos musicais que indiquem como tais influências ocorrem.

Últimas considerações

Há, certamente, no presente livro, considerações interessantes, principalmente no que tange às hipóteses que explicariam a natureza sincrética e pop do samba-reggae. O que é uma pena é que, justamente a algumas destas hipóteses, Goli Guerreiro não tenha dado maior atenção, tal como deu, por exemplo, àquelas mais infundadas, derivadas apenas dos depoimentos que colheu. Dentre as hipóteses interessantes, citaria, por exemplo: (1) a existência de escolas de samba na Bahia, entre as décadas de 50 e 70—algo que pode ter fornecido um modelo de instrumental para os blocos-afro—e que são inclusive reportadas, pela autora, como organizações por onde passaram alguns dos importantes percussionistas de samba-reggae; (2) o interessante caso de sincretismo musical que se deu através de dois músicos, um alemão e outro ítalo-suíço, líderes do grupo de *Latin Jazz*, o Rumbahiana, que, na década de oitenta, foram influentes no meio musical local. Por este grupo, como aponta a autora, passaram diversos percussionistas baianos que muito provavelmente divulgaram as informações trazidas por aqueles dois músicos. Há, no entanto, apenas um parágrafo dedicado ao grupo. Seria interessante procurar saber até que ponto aquilo a que se atribui como decorrente de uma influência musical caribenha, mais recentemente na música dos blocos afro, de fato não ocorreu por causa da presença destes dois músicos. Hipótese muito mais

plausível do que aquela referente à semelhança entre reggae e ijexá. Ainda assim, prefiro acreditar que, se há algo de caribenho no samba-reggae, não é senão o próprio reggae jamaicano.¹²

Conclusão

Nesta resenha, procurei me ater aos aspectos musicais que julgava serem importantes discutir. Apesar dos problemas citados, penso que o livro seja leitura obrigatória para quem pretenda compreender os desdobramentos ocorridos nos últimos quinze anos no cenário da música popular urbana em Salvador. Seja pelo mapeamento fornecido, relativo aos locais de origem dos principais blocos afro da cidade, seja pelo levantamento dos personagens e dos acontecimentos importantes, acredito que o trabalho venha a constituir-se em obra de referência, justamente por possibilitar que revisões e acréscimos possam ser realizados. Além do mais, a autora tem como importante mérito o levantamento e a organização de diversas questões e tentativas de explicação musical do samba-reggae que se encontravam dispersas, ainda que muitas delas necessitassem de maior aprofundamento.

Espero ainda que as críticas e observações feitas possam alimentar futuros diálogos entre os estudos musicológicos (e etnomusicológicos) e os estudos conduzidos por outras disciplinas no campo da música popular—história, sociologia, antropologia, etc. Quanto ao estudo das manifestações musicais e dos fenômenos sociais relacionados aos blocos afro de Salvador, acredito que as diferentes abordagens e interpretações poderão beneficiar-se do que a autora apresenta aqui.

Eduardo Luedy

Doutorando em Educação Musical
na UFBA

¹² Esta presença do reggae no samba-reggae foi se modificando, mas era algo bastante perceptível em meados da década de oitenta. O canto dos puxadores era acompanhado somente de instrumentos de percussão e a rítmica destes buscava reproduzir aqueles contratempos típicos do reggae, que costumam ser realizados pelas guitarras e/ou teclados. De qualquer modo, um aprofundamento nas questões relativas à presença do reggae, bem como desta presença musical caribenha mais genérica, em Salvador, fugiria ao escopo da resenha.

Resposta de Goli Guerreiro

Muitas vezes, o mais interessante nas resenhas é perceber as variadas possibilidades de interpretação de um livro. Os muitos olhares. Mas por mais que isto seja esperado e desejado, a idéia de que *A trama dos tambores* tivesse na “descrição e explicação musical do samba-reggae seu principal intento” foi realmente uma grande surpresa.

A Trama dos Tambores constrói uma narrativa histórico-antropológica que recorta 20 anos de contexto musical em Salvador. A invenção do samba-reggae, enquanto produto cultural, é o ponto de partida de uma antropologia da música urbana. Como afirmei no último parágrafo da “Apresentação”, o livro pretende reconstruir uma ambiência socio-cultural “recortando a história musical baiana, visitando os blocos afro, mostrando a cara dos personagens, suas trajetórias, apontando as pistas que levaram à invenção do samba-reggae, revelando as estratégias mercadológicas das bandas baianas e acompanhando as transformações estéticas da percussão.” (p. 18)

O próprio autor da resenha reconhece que vai abordar apenas uma das quatro partes do livro, aquela que trata resumidamente do que seja o samba-reggae, discute o crédito do Olodum enquanto criador do estilo e aponta *pistas* que confluíram para a invenção do ritmo dos blocos afro (bem como sua reprodução, que resultou em profundas transformações estéticas). Estranhamente, o “Apêndice” - uma (quinta) parte, mais técnica, voltada para especialistas da área de música (pois aborda algumas características da linguagem percussiva, como oralidade, improvisação e corporalidade, além da descrição de instrumentos, formas de percutir, afinação de tambores e terminologia), não mereceu a apreciação do resenhista, que tem formação musical. Como de resto, quase todo o livro.

É fácil entender o interesse do musicólogo por um único aspecto do livro, afinal não é todo dia nem em todo lugar que se inventa um ritmo. Isto é, sem dúvida, um prato cheio para os estudos musicológicos baianos que, no entanto, jamais se debruçaram sobre o assunto. Assim, o primeiro livro dedicado ao samba-reggae tem uma abordagem sócio-antropológica.

De qualquer forma, apesar de todas as limitações impostas pela ausência de formação musical, procurei incorporar uma leitura musicológica à descrição do samba-reggae, baseada na literatura produzida sobre música popular, na teoria nativa e na única dissertação de mestrado em etnomusicologia sobre blocos afro, *Die Blocos Afro aus Bahia (Brasilien: Entwicklung eines populären musikstils)*, de Cristiane Gerischer, defendida na Universidade Livre de Berlim.¹³ A tese da etnomusicóloga e percussionista indica uma coincidência musical entre reggae e ijexá. Esta leitura, baseada em pesquisa de campo, embora conste na p.58 como afirmação de Gerischer foi, erroneamente, a mim atribuída .

Outro erro de interpretação diz respeito à noção de *africanidade* como elemento do samba-reggae. O que o autor entende de forma literal é, como está indicado na Parte I – “A Cena Musical Afro-baiana”, a reconstrução simbólica da ancestralidade africana realizada pelos blocos afro que termina por forjar várias Áfricas: tribal, no caso do Ilê Aiyê, moderna no caso do Ara Ketu, científica no caso do Olodum, mística no caso do Malê Debalê ou nômade no caso do Muzenza. Falta ao comentador uma proximidade com a noção de *representação* que está embutida no ritmo. Aqui o samba-reggae é antes de tudo ideologia. É afirmação de Negritude. É tradição inventada.

Segundo o comentador haveria uma “marcante herança européia na música do samba-reggae”, ignorada pelo livro, que ele propõe “precisar” (Uma visita ao apêndice, no ítem *Os Instrumentos*, pode esclarecer a discreta presença européia contida principalmente nos tambores dessa origem). Talvez lhe pareça atraente *precisar, medir, classificar* estes elementos. A mim interessou sugerir, indicar, propor pistas que dão acesso ao processo de invenção cultural e que remetem a vários países da África, aos EUA, à Jamaica e ao próprio meio musical local. As conexões apontam que o samba-reggae resulta de uma “mestiçagem estética”. Esta análise passou despercebida ao musicólogo, que prefere atribuir a si mesmo uma interpretação semelhante que ele chama de “sincretismo” motivado por um “trânsito de informações internacionais”.

¹³ A tese não foi lida no original, mas sim discutida no curso que a autora ofereceu como professora visitante na Escola de Música da UFBA.

A tentativa de atribuir um olhar musicológico aos propósitos do livro, logo no primeiro parágrafo da resenha, levou Luedy a alterar o sentido de uma citação da “Apresentação”, através da inclusão de um preâmbulo que confunde a expressão “musicalidade afro-baiana” com “o fenômeno musical do samba-reggae”. Afirmando na p. 15 que “A Trama dos Tambores mergulha neste ‘mundo’ [da percussão] para falar da *musicalidade afro-baiana*, um dos pólos mais atraentes da produção artística de Salvador e um dos principais eixos do debate cultural da cidade”. Talvez um pouco mais de cuidado na leitura do livro como um todo evitasse distorções de tal proporção.

As preocupações do resenhista indicam o grande fosso que existe entre seu olhar musicológico e a experiência vivenciada no mundo da percussão. Uma pesquisa de campo em torno do samba-reggae muito provavelmente lhe mostraria que o interesse em partituras de percussão é puramente acadêmico. A leitura de partitura não corresponde à realidade artística dos percussionistas baianos focalizados no livro. Há todo um capítulo, “Oralidade, Improvisação e Corporalidade”, no “Apêndice”, dedicado a esta questão. Inúmeras falas demonstram o desinteresse dos percussionistas pela partitura. Tais como: “na percussão, você não precisa ler partitura, você precisa é de ouvido musical” (Eliana, percussionista da Didá, p. 273); ou “a partitura não faz parte do mundo da percussão, pegou [o ritmo] vai embora” (Paulinho Munhoz, professor de percussão da Escola de Música Didá, p. 273).¹⁴

O distanciamento do campo também faz com que Luedy afirme, baseado em José Jorge Carvalho (um dos meus mais importantes interlocutores na confecção da tese que deu origem ao livro), que os elementos do Candomblé estão incorporados fora dos rituais apenas na aparência. Bem, o ex-mestre do Olodum Neginho do Samba, responsável pela formação de centenas de percussionistas nos últimos 20 anos adota em sua escola (Escola de Música Didá) o ritmo ijexá como introdução ao mundo da percussão popular. O seu projeto de formar percussionistas,

¹⁴ Quanto a reduzida amostra de exemplos musicais que o resenhista aponta como problema, deve-se a uma questão de outra natureza. Qualquer citação de canção corresponde ao elevado custo de direitos autorais cobrado pelas editoras musicais. A inclusão de mais 40 canções no texto original do livro foi considerada inviável em termos comerciais.

exímios executantes de samba-reggae, ritmo do qual se considera criador, parte desta base, embora o tom erudito dos ritmos do candomblé não sejam audíveis nas manifestações populares.¹⁵

Por fim, a formação musical acadêmica do comentador e o envolvimento com a teoria musical ocidental implica numa desqualificação da teoria musical nativa, que ele chama de “hipóteses (..) infundadas, derivadas apenas dos depoimentos”. No entanto, me pareceu muito interessante a última nota de rodapé da resenha, que mostra uma coincidência de opiniões entre a fala nativa e a do doutorando que também observa no samba-reggae a presença do reggae através de seus típicos contratempos.

Goli Guerreiro

Professora da UNIFACS.

¹⁵ Além dos ritmos retrabalhados popularmente, onde o *ijexá* se destaca, temos também a técnica responsorial utilizada nos cultos, que consiste em uma pergunta puxada pelo solista e respondida pelo coro e/ou pelos atabaques. Esta técnica caracterizou o estilo no primeiro momento de produção de samba-reggae nos anos 80 (ver cap. 7).