

## ÁFRICA/BRASIL: REDES SÔNICAS NO ATLÂNTICO NEGRO

Amailton Magno Azevedo<sup>1</sup>

**Resumo:** As produções musicais de Femi Kuti, Seun Kuti e NNeka, na Nigéria; de Olodum, Racionais Mc's, Carlinhos Brown, Timbalada e Marcelo D2, no Brasil; estão instituindo redes culturais de comunicação que se movem a partir de diálogos melódicos e rítmicos. No entanto, os trabalhos desses músicos, não assumem o caráter de movimentos artísticos organizados e/ou planejados. Não se verifica conversas formais ou trocas diretas de informação, mas diálogos e empréstimos mútuos de melodias e ritmos, que me permitiu refletir sobre esses intercruzamentos no Atlântico Negro. Nessa rede de comunicação rítmica as conexões são multidirecionais, irregulares e giratórias; configurando experiências/historicidades relacionais. Sendo assim, fluxos e refluxos de informações insinuam-se e, é aí, que os músicos operam culturas musicais que se manifestam na antipureza e na inautenticidade do discurso verbal e melódico, sugerindo assim, novos rumores estéticos para as musicalidades pós-coloniais. Com isso, as polifonias musicais do Atlântico Negro expressam uma multiplicidade de ritmos, textualidades, instrumentos, cantos e performances; configurando assim, uma policentralidade das imagens, dos corpos e das memórias das Áfricas e das Diásporas na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** África-Brasil; Música; Cultura; Comunicação.

## AFRICA/BRAZIL: SONIC NETWORKS IN BLACK ATLANTIC

**Abstract:** The musical productions of Femi Kuti, Seun Kuti and NNeka, in Nigeria; of Olodum, Rational Mc's, Carlinhos Brown, Timbalada and Marcelo D2, in Brazil; are instituting cultural networks of communication that move from dialogs melodic and rhythmic. However, the work of these musicians, do not assume the character of artistic movements organized and/or planned. There is no formal conversations or exchanges direct information, but dialogs and mutual loans of melodies and rhythms, which allowed me reflect on these intercrosses Black Atlantic. This network of communication rhythmic connections are multidirectional, irregular and beacon; configuring experiences as you meander down pathways/relational. Thus, ebb and flow of information infers it, and it is there that the musicians operate musical

---

<sup>1</sup> Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Professor Assistente da mesma instituição.

cultures that manifest themselves in no pure and no authentic of verbal discourse and melodic, thus suggesting, new rumors aesthetic for the post-colonial music. With this, the polyphones musical Black Atlantic express a multiplicity of rhythms, textualities, instruments, songs and performances; so setting, a multiplicity of images, of bodies and memories of Africas and of Diasporas in contemporaneity.

**Key words:** Africa-Brazil; Music; Culture; Communication.

### **Polifonias musicais no Atlântico Negro: comunicação e cultura acústica na África e no Brasil contemporâneos**

Esse texto pretendeu explorar as polifonias musicais no Atlântico Negro. Busquei investigar as circulações rítmicas, melódicas entre músicos do Brasil e da Nigéria. Não se tratou de um estudo comparativo, mas sim de observar como no Espaço Atlântico ocorreu e ocorre uma transfusão de informações rítmicas. Observei uma conexão de memórias musicais que se entrecruzam à medida que os músicos lançam mão daquilo que detêm como patrimônio: Afro- Beat, Tropicalismos, Sambas, Bossas, Hip-Hop, Reggae, Samba-Reggae, Samba-Soul, Afro-Disco, Blues, Jazz e Salsas se conectam e se confundem numa trama caótica de possibilidades estéticas e musicais. Os resultados sugerem uma cultura acústica e comunicação entre a África, a Diáspora e o Brasil no mundo contemporâneo; que nasceu sob o signo do Caos, que pode ser definido como uma trama de fios, redes, fluxos e refluxos intermináveis, circulares e multidirecionais de linguagens que se amparam em memórias musicais do ontem e do hoje, dos sertões e das cidades, da escrita e da oralidade, da melodia e da percussão, da tecnologia e da acústica. Conexões que anunciam o múltiplo no lugar do uno, da polifonia no lugar do uníssono. Minhas incursões auditivas permitem afirmar a existência de uma rede multidirecional de contatos, trocas, continuidades e descontinuidades nas musicalidades do Atlântico Negro. Músicos e grupos como Olodum, Carlinhos Brown e a Timbalada, Racionais MC's e Marcelo D2; do Brasil; Femi Kuti, Seun Kuti e N'Neka, da Nigéria; renovaram

movimentos musicais como a Tropicália, o Samba-Soul e o Afro-Beat, sugerindo novos esboços rítmicos e estéticos.

Assim como a geração da Tropicália, Samba-Soul e Afro-Beat, essa nova geração continua desconstruindo hierarquias entre música escrita e oral, urbana e rural, antiga e contemporânea; insurgindo-se contra o primado da melodia sobre a percussão. Aí residiria os sinais mais visíveis das recentes musicalidades urbanas da África e do Brasil nas redes do Mundo Atlântico; expressões que representam a si mesmas livrando-se dos enquadramentos dos saberes coloniais, por isso que as considerarei como expressões não apenas anti, mas Pós-Coloniais.

As narrativas do racionalismo iluminista não encontram eco na textualidade e na representação construídas nessas musicalidades que transitam e atuam na descontinuidade do tempo universal. Trabalham com percepções situadas em um tempo Pós-iluminista ao fazer ajuste de contas entre o escrito e oral, o sensível e a reflexão num campo de relações e inter-relações horizontais. Atuam numa zona sensorial aberta para interpelar a experiência. Alargam os poros da percepção para intuir novos projetos, outras histórias – do ex-colonizado, da sua espacialidade/território, da sua memória, dos seus saberes e fazeres. Estão instaurando redes sensoriais e rítmicas que se comunicam na transfusão; um mapa policêntrico sobre a imagem, o ritmo, a melodia, a harmonia, a palavra, o texto e a própria memória. Essas estéticas se manifestam para além das fronteiras dicotômicas como Ocidente/Oriente, Oeste/Leste, Norte/Sul.

O Caos giratório, multidirecional e policentrado das musicalidades manifestam-se na tradução da tradição, nos fluxos, refluxos e entrecruzamentos dos gêneros e estilos musicais. É tudo ao mesmo tempo agora, reativando sensibilidades e implodindo as fronteiras do nacional, da identidade fixa e fechada, da politização e não biologização da “raça”, das promessas da História local como ponto de fuga ao nacionalismo e à globalização econômica. Reside no universo das Histórias locais, o lugar por onde se nutre essa rede de ritmos e sons. Sertões infinitos da África e Brasil se conectam com o Espaço-Mundo dos mares do Atlântico. Os rastros da mundialização das polifonias, imagens e estéticas Afro-Atlânticas estão

balizados pelos sertões e águas povoados por gente detentora de saberes antigos. “*Obaluaê/Babalorixa-ê/Babalorixá-ê, atotô/Babalorixa-ê/Ê Nirê, Nirê/Ê Nirê, Nirê/babaplorum xexê salerojá*”<sup>2</sup>. Saberes nascidos das antiguidades da África/Brasil que se renovam nos circuitos cibernéticos das metrópoles.

Os músicos, atores vitais dessa trama, instauram novas fronteiras para o antigo, desrespeitando o discurso nativista que busca a raiz pura, misturando ritmos e melodias; demarcam também outros lugares para os negros para além da fronteira fixada pelo racismo branco de que “o negro tem o seu lugar”. “*Eu vou pra Oslo pra dançar no Oslodum/Um bloco afro da terra do bacalhau/Que todo ano/Caia neve ou faça sol/Vai pra Avenida/No dia de Carnaval*”.<sup>3</sup> Além da provocação ao nacionalismo e aos absolutismos étnicos, não equaliza o que historicamente não é possível de ser equacionado, dado a violência colonial. O tambor e o samba-reggae manifestos nessa música acenam para uma perspectiva confortante às identidades flutuantes da Diáspora contemporânea, mesmo dentro de Oslo, com o Olodum ou com a refinada ironia anti e Pós-Occidental do “Oslodum”. Se a retórica colonial se expandiu provocando misturas sob os ecos do Eurocentrismo, onde a percussão não estaria à altura da melodia; as rítmicas Pós-Coloniais continuam desafiando essa retórica, ao desconstruí-la com a afirmação dos tambores e acenando com a mistura sob o compasso da transfusão de memórias; na música, a cidade de “Oslo” dançará sob o compasso do samba-reggae. Se assim o é, a música não se presta a folclorizar ou continuar a tradição, nem mesmo ficar refém da manutenção de africanismos puros, pois isso nunca existiu no Mundo Atlântico; há a sugestão de novos rumores para a música, a dança, a performance e a poesia, sob a atmosfera da polifonia.

Esses modos de fazer música insinuam experiências sociais, poéticas e políticas do som que desafiam o olhar a refletir sobre como essas musicalidades se recusam a enquadrar-se nas generalizações e na busca de

---

<sup>2</sup> Ashansú- Domínio Popular.

<sup>3</sup> Gilberto Gil, *Oslodum, Sol de Oslo*, 1998.

sentidos universais para as Histórias em que estão inseridas. Primei em explorar o específico, o particular e os pormenores de cada músico pesquisado, para perscrutar todas as vozes possíveis.

Os músicos investem em mil formas de misturas, negociações e resistências constituindo historicidades que deslizam sob as contingências do contemporâneo, insinuam a construção de memórias que aparentemente são efêmeras, urbanas e globais, mas que revigoram a longa duração de África/Brasil ancestrais, como o que se nota na música “Oslodum”. Reconstruí essas memórias e experiências rítmicas na sua manifestação particular e única como meio de compreender sua singularidade na teia complexa que tece as culturas negras. Isso não impede que se percebam as vivências manifestando-se num campo comum de diálogos, trocas e misturas de sentimentos, melodias, instrumentos e idiomas. Num campo de linguagens não figurativas que as unem e nas particularidades históricas que as diferenciam.

Perceber essa teia de relações que se tece por caminhos díspares é investir em um conceito de cultura que Edoard Glissant chama de,

caos-mundo...- o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea.<sup>4</sup>

A reflexão sobre as musicalidades negras da África e do Brasil na contemporaneidade tem provocado impressões que avisam para inovações estéticas brigadas com os purismos rítmicos, melódicos e identitários nesse caos-mundo.

As músicas de Femi Kuti, Seun Kuti e NNeka; da Nigéria, Olodum, Racionais MC's, Marcelo D2, Carlinhos Brow e a Timbalada; do Brasil, produzidas nas décadas de 1980 e 2000, são operadas em zonas abertas às experimentações que inutiliza o padrão/norma, a tradição pura e o moderno. São musicalidades que se manifestam na expansão e no alargamento da percepção, solapando a idéia de passado preservado. Não é recomeço e nem invenção zerada rumo ao desenvolvimento. São expressões oriundas

---

<sup>4</sup> Edoard Glissant. Por uma Poética da Diversidade, 2005, p-98.

de um pensamento oral e de uma cultura acústica (composição, canto, dança, instrumento e arranjos) que expandem os sentidos e os discursos; para posicionar uma narrativa Pós-Colonial no caso dos músicos da Nigéria e, Pós-Ditadura no caso dos músicos do Brasil. Seus discursos estão para além do protesto da “raça” como fator biológico. Esboçam novas questões do mundo contemporâneo como as urbanidades caóticas vividas na Nigéria. Rearticulam as estéticas musicais, visuais e textuais setentista e oitentista promulgando novas negritudes, feminilidades, sexualidade como o que se observa no caso específico de NNeka. Desafiam e desarticulam, o que eu já disse antes, as idéias monolíticas de Ocidente/Oriente, Norte/Sul, Leste/Oeste. Inscrevem-se naquilo que Appiah diz:

Se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas (assim como não existe, é claro, cultura norte-americana sem raízes africanas).<sup>5</sup>

É o encerramento da narrativa etnocêntrica do “Eu” e do “Outro” intacto; do fim da Epistemologia Eurocêntrica da Pátria, Nação, Raça e Monoculturismo; no seu lugar as intertextualidades multicentradas e ambivalentes.

As performances de Seun Kuti anunciam essa perspectiva como o que se verifica nas músicas “Think África”<sup>6</sup>, “Colony Mentality”<sup>7</sup> e “Many Things”<sup>8</sup>. Essas músicas expressam a recusa de um mundo pautado nas esferas do Ocidente; mas também denunciam os problemas internos africanos como corrupção política, pobreza e conflitos étnicos. O modo de cantar de Seun Kuti se assemelha ao seu pai, Fela Anikulapo Kuti. Canta não apenas com a voz, mas também com corpo. A dança é a extensão da música, o corpo é coautor de uma forma de como se manifesta o neo-Afro-Beat. No canto, Seun Kuti, não procura a excelência da voz, ao contrário, busca a excelência da comunicação. Veicula uma energia do corpo inteiro onde

<sup>5</sup> Anthony Kwame Appiah. Na Casa de Meu Pai: A África na Filosofia da Cultura 1997, p-217.

<sup>6</sup> Seun Kuti e Egypt 80, Many Things, 2008.

<sup>7</sup> Colony Mentality foi gravada por Fela Kuti no disco Zombie de 1977.

<sup>8</sup> Seun Kuti e Egypt 80, Many Things, 2008.

palavras, voz, garganta são balançadas. Seun Kuti, nasceu em 1982 e acompanhava o pai nos shows desde criança. Após a morte de Fela em 1997, Seun o sucedeu como cantor na banda Egypt 80. Assim como o pai, continua reafirmando uma poética do corpo, da voz, como narrativas extra-ocidentais<sup>9</sup>, porque não se restringe apenas ao discurso político racional e organizado; nem tão pouco faz uma retrospectiva saudosista de uma África presa a um passado mitificado e fossilizado. Com ele se verifica uma poética extra-ocidental que projeta no amanhã o que é a África hoje.

Seu disco de estreia “Seun Kuti and Fela’s Egypt 80”, lançado em 2008, anuncia uma renovação do estilo Afro-Beat. Assim como o pai, Seun tece críticas ao modo como a África, no imaginário Pós-Colonial, continua sendo vista: como o lugar sem História. Alimentado por informações rasas; esse imaginário ainda atribui ao Continente, como sendo o espaço da destruição e morte; onde estão os habitantes desvalidos; os que não pertencem a esse mundo; os que devem ser socorridos em sua miséria abundante; pois ainda são incapazes de enfrentar seus próprios problemas. Portanto o lugar da África na História é a margem, escapando às conquistas da hipermodernidade e do progresso ocidental. Renova-se no plano do imaginário um colonialismo da imagem e do espaço. Na contramão desse imaginário Elikia M’Bokolo afirma que apesar das agruras vividas no continente, a África se reconstrói cotidianamente, longe de encerrar sua História, dado o vigor e a capacidade de renascimento das culturas africanas.<sup>10</sup>

Seun também direciona suas críticas para dentro da África, sobretudo ao modo como as instituições de poder, particularmente na Nigéria, não funcionam para o povo e sim para as elites que se consolidaram após a independência como o que se nota na letra “Na Oil”<sup>11</sup>; onde faz críticas ao segundo período do militar Olusegun Obasanjo na presidência da Nigéria

<sup>9</sup> Antônio Risério. *Textos e Tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*, 1993.

<sup>10</sup> M’BOKOLO, Elikia. *África Negra: História e Civilizações: do século XIX aos nossos dias*, Tomo II, trad. Manuel Resende, Revisão Científica, Alfredo Margarido e Isabel Castro Henriques, CESA ISEG- Centro de Estudos sobre África e do Desenvolvimento, Instituto de Economia e Gestão, CEA FLUL – Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 617.

<sup>11</sup> Seun Kuti and Fela’s Egypt 80, *Many Things*, Desorient, 2008.

entre 1999 e 2007. Uma espécie de retorno ao poder, já que Olusegun Obasango governou a Nigéria entre 1975 e 1979. Durante esse primeiro período, o governo nigeriano, impetrou forte vigília, perseguição e repressão política ao pai de Seun, por revelar ao mundo os abusos da Ditadura de Obasango. A fúria do governo, aumentou após o lançamento do disco “Zombie”<sup>12</sup> de 1977, onde Fela descreve os métodos violentos das forças armadas nigerianas. A repressão sobre a República Kalakuta, como assim chamava Fela o lugar onde tocava com sua banda, se fez com o ataque de mil soldados; espancaram-o, assim como a sua mãe que foi arremessada de uma janela, provocando ferimentos fatais. Além do espancamento, o estúdio, gravações, instrumentos foram destruídos, inclusive um filme que narrava a história de Fela. Após a morte da mãe, que teve o caixão enviado ao principal quartel de Lagos, Fela compôs duas canções “Coffin for Head of Stae” e “Unknow Soldier” em que discorre sobre o fato e seus desdobramentos. No retorno do antigo ditador, Seun, continua afirmando que o Estado volta-se para interesses particulares de grupos de poder, confundindo com isso a fronteira entre a coisa pública e privada; revelando a fragilidade do funcionamento do Estado. Na música “Mosquito Song”<sup>13</sup>, o músico ataca o descaso do governo em relação ao não tratamento da água, que contribui para a permanência e alastramento de doenças como a Malária, hoje considerada mais mortífera do que a Aids. Em “African Problems”,<sup>14</sup> a narrativa transita entre o pessimismo e o otimismo em relação ao futuro da África. O olhar pessimista continua afirmando que ainda há muitos problemas, como os que eu já mencionei; o otimista conclama os africanos a construir uma nova mentalidade que passaria pela valorização da África; e de luta pela reconstrução do seu futuro, que pode começar pelo presente. Equivoca-se ao afirmar uma superioridade da África; resquícios ainda de uma visão Afrocentrista. Em “Fire Dance”<sup>15</sup>, Seun, muda o foco ao

<sup>12</sup> Fela Anikulapo Kuti, *Zombie, Coconut/Creole/Mercury*, 1977.

<sup>13</sup> Seun Kuti and Egypt 80, *Many Things*, Desorient, 2008.

<sup>14</sup> Seun Kuti and Egypt 80, *Many Things*, Desorient, 2008.

<sup>15</sup> Seun Kuti and Egypt 80, *Many Things*, Desorient, 2008.

fazer um convite à dança e ao que ela promete; meio de saculejar o corpo, agitar a vida.

Assim é também com Femi Kuti, outro filho de Fela Anikulapo Kuti, na música “Beng, Beng, Beng”.<sup>16</sup> Dança com malemolência e vitalidade. Femi é o filho mais velho de Fela. Nasceu em 1962, em Londres, e com quinze anos já acompanhava o pai. Em 1986 formou sua própria banda, o Positive Force. Assim como o pai, seguiu a postura do protesto, da música como veículo político e da defesa da África para a África, o que significava refutar uma mentalidade colonial. Na música “One Two”<sup>17</sup> lança indagações sobre os modelos políticos e econômicos adotados no continente com a construção dos Estados-Nações, como o Marxismo, Socialismo e o Capitalismo. Ideologias que balizaram as mentalidades no século XX, Femi duvida de suas eficácias, pois não resolveram os problemas da África na contemporaneidade. Independente do modelo adotado, a sobrevivência do homem comum na África está cercada pela pobreza, desesperança, angústia e descrença. Anuncia-se com essa música, o fim das grandes ideologias. Aponta com isso, uma questão que cerca a África no Pós-Colonialismo: o fracasso das políticas econômicas. Como alternativa a esse momento de distopia, Femi, na música “Day by Day”<sup>18</sup>, canta a necessidade de se acreditar na paz e em Deus para curar as dores do mundo, já que os sistemas de representação não funcionam, como assim se observa na música “Demo Crazy”.<sup>19</sup> Em “Dou You Best”<sup>20</sup> conclama os africanos a fazer o seu melhor para superar os problemas vividos; direciona o seu discurso ao sujeito comum e não as instituições e governos. A música “’97”<sup>21</sup> narra um drama pessoal vivido por Femi, pois no ano de 1997 ocorreu a morte do pai, da irmã e de um primo. A música mistura louvação à memória do pai e lamento pela perda de pessoas importantes. Em “Traitors Of Africa”<sup>22</sup>, Femi faz uma denúncia contundente a figura do general Ibrahim Bababgida que governou

<sup>16</sup> Femi Kuti. Shoki Shoki, 1998, Barclay/Polygram/Fontana MCA), 1998.

<sup>17</sup> Femi Kuti. Day by Day, Mercer Street Record. 2008.

<sup>18</sup> Femi Kuti. Day by Day, Mercer Street Record. 2008.

<sup>19</sup> Femi Kuti. Day by Day, Mercer Street Record. 2008.

<sup>20</sup> Femi Kuti, Fight To Win, Barclay/Polygram/Fontana MCA/Wrasse, 2001.

<sup>21</sup> Femi Kuti, Fight To Win, Barclay/Polygram/Fontana MCA/Wrasse, 2001.

<sup>22</sup> Femi Kuti, Fight To Win, Barclay/Polugram/Fontana MCA/Wrasse, 2001.

a Nigéria de 1985, depois de um golpe de Estado no governo de Muhammadu Buhari até 1993; e foi considerado um dos líderes mais corrupto da Nigéria. Femi considera que os sofrimentos e a lamúria do povo se devem a atuação de Bababidida. Em “Water No Get Enemy”<sup>23</sup> retrata a questão da água na África e como ela é patrimônio do povo e não do governo. Atribui à água um sentido de sacralização e sua importância vital para a sobrevivência diária. Um mini manifesto ambiental. As demais músicas de Femi seguem o mesmo padrão aqui já explorado. Mais do mesmo.

O pai, Fela Akinulapo Kuti, nasceu em 1938, na Nigéria. Formou sua primeira banda, o Koola Lobitos, quando estava em Londres estudando Música, depois de abandonar o curso de Medicina. Com o Koola Lobitos tocava High Life, um estilo urbano da África do Oeste surgido na década de 1920 com elementos da música do Caribe. Em 1969, Fela viaja aos EUA e passa a ter contato com as ideias do nacionalismo negro americano. Esse contato modifica sua forma de pensar levando a articular o estilo Afro-Beat. Desde então, seu discurso com as bandas Nigéria 70, África 70 e Egypt 80 adquiriu o tom político e contestador. O Afro-Beat se definia sob uma gama variada de linguagens rítmicas como jazz, funk, soul e ritmos locais da Nigéria e ideias políticas como Pan-Africanismo, Negritude e crítica ao regime político da Nigéria após a independência. Havia também em Fela uma atitude política em que transformava o seu próprio corpo, de seus músicos e dançarinas em texto com mensagens culturais. Danças, pinturas corporais, roupas e performances com tambores expressavam o orgulho de pertencimento africano. Fela cantou suas canções em Inglês Pidgin e Yoruba; atitude subversiva ao colonialismo linguístico e uma forma de se comunicar com o público na África. Não a toa que Fela transformou-se em um sucesso de público e uma personalidade artística e política na Nigéria até a sua morte em 1997.

A música de NNeka se configura naquilo que Appiah considera como expressões culturais da contemporaneidade africana.

---

<sup>23</sup> Femi Kuti, *The Definitive Collection*, Wrasse Records, 2007.

Apesar da realidade esmagadora do declínio econômico, apesar da pobreza inimaginável, apesar das guerras, da desnutrição, da doença e da instabilidade política, a produtividade da cultura africana cresce a olhos vistos; as literaturas populares, a narrativa oral e a poesia, a dança, o teatro, a música e as artes visuais, todos vicejam. A produção cultural contemporânea de muitas sociedades africanas – e as muitas tradições cujos testemunhos persistem de modo muito vigoroso – são um antídoto contra a visão sombria do romancista pós-colonial.<sup>24</sup>

O desencanto weberiano está longe de encerrar o mundo. Esses vitalismos artísticos africanos, no caso da música, também se conectam com as expressões da Diáspora negra e da cultura de massa. Reggae, trip hop, hip-hop, funk, afro-beat são memórias rítmicas que se entrecruzam formando uma teia complexa de sonoridades que movem a música de Nneka.<sup>25</sup> Essa cantora rearticula expressões musicais do passado (sobretudo das músicas negras dos anos 60 e 70 da Jamaica, EUA e Nigéria) e imprime novos mapas melódicos e harmônicos no canto e na instrumentação. Não é um recuo ao passado, ao contrário, é uma aposta recorrente numa postura de recriação da música da Nigéria na década de 2000, tributária daquilo que Fela Kuti e Tony Aleen já haviam feito com o Afro beat.

Outro aspecto recorrente é a estética visual, corporal e de indumentária que Nneka traz como imagem de uma jovem, mulher e negra na Nigéria. Os cabelos são renomeações do estilo black power, a indumentária que propõem uma estética entre roupas de estilo africano “tradicional” com a moda urbana realçando assim uma politização da imagem e tornando contemporâneo o tradicional e tradicional o novo. Não é gratuita a busca de um estilo, ele tem intencionalidades que se adequam ao discurso de uma Negritude Pós-Colonial na África. É uma negritude renovada, não apenas na perspectiva geracional, mas também no sentido estético visual, sonoro, rítmico e poético.

<sup>24</sup> Anthony Kwame Appiah. Na Casa de Meu Pai: A África na Filosofia da Cultura, 1997, p-219.

<sup>25</sup> Nneka Egbuna, nasceu na Nigéria em 1981.

O vídeo-clip “Africans”<sup>26</sup> apresenta imagens de uma cidade em ruínas, aonde uma urbanidade caótica vai gestando misérias sociais. Não é a Nigéria das tradições imóveis, nem a microcidade aldeã. É uma Nigéria urbana, desigual, inglória para os jovens, projetando uma imagem de contemporaneidade sendo traçada nas amarguras do mundo urbano. A ideia de Ocidente e África são inseparáveis, não se sabe onde começa um e termina o outro. Ambos compõem uma experiência histórica configurando uma nova mentalidade nigeriana que se move entre as dificuldades de sobrevivência em coexistência, mas que não abre mão dos vitalismos culturais que recusam a morte apesar das agruras e dos desencantos na urbanidade das Áfricas. No vídeo-clip “The Uncomfortable Truth”<sup>27</sup>, a cantora ironiza os velhos Generais africanos e suas ações autoritárias. Desconfia de seus discursos de paz, quando suas ações privilegiam as bombas. Insinua que a Era dos Generais, disfarçados de heróis, se encerrou. Não deixa também de duvidar dos líderes ocidentais como assim se verifica com a música “Burning Bush (Everybody)”<sup>28</sup>. Não crê no jogo da política internacional contemporânea, pois se trata apenas de um teatro de representação. A sua formação em Antropologia, talvez explique esse olhar letrado e ativista de NNeka. Mas ela também esboça com sua música um mapa de emoções que expressam sua sensibilidade em relação à África contemporânea; com canções que retratam confiança, otimismo, autoestima para reconstruir o continente. Músicas como “Africans”<sup>29</sup>, “Focus”<sup>30</sup>, “The Uncomfortable Truth”<sup>31</sup> e “Mind X Heart”<sup>32</sup> acenam para esse tempo de virada na História do Continente a partir de comportamentos subjetivos como: honestidade. Nesse mapa de emoções as músicas “Heart Beat”<sup>33</sup> e “Come With Me”<sup>34</sup> tratam das relações amorosas e suas decepções. O tema do amor é exposto como sentimento vital para existir; refundando crenças,

<sup>26</sup> NNeka, Concrete Jungle, Yo Mama-Decon-Epic, 2010.

<sup>27</sup> NNeka, Concrete Jungle, Yo Mama-Decon-Epic, 2010.

<sup>28</sup> NNeka, Victm of Truth, 2006.

<sup>29</sup> NNeka, Concrete Jungle, Yo Mama-Decon-Epic, 2010.

<sup>30</sup> NNeka, Concrete Jungle, Yo Mama-Decon-Epic, 2010.

<sup>31</sup> NNeka, Concrete Jungle, Yo Mama-Decon-Epic, 2010.

<sup>32</sup> NNeka, Concrete Jungle, Yo Mama-Decon-Epic, 2010.

<sup>33</sup> NNeka, Concrete Jungle, Yo Mama-Decon-Epic, 2010.

esperanças e otimismo num mundo tomado por distopias e descrenças. O amor como fluxo, caminho, meio de reconstrução. Sentimento inexplicável mas possível; indefinido mas vivido; inclassificável mas promissor; indeterminado mas fonte de energia. O amor responde as necessidades da alma, realimenta subjetividades anestesiadas por guerras, epidemias, fome e pobreza. Mesmo num tempo dominado por hiper-técnicas, bancos, organizações governamentais, fundações, como assim NNeka canta na música “Focus”<sup>35</sup> e por maquinarias de guerra, arsenais tecnológicos de todo tipo que digitalizaram os sentidos programando-os para um futuro previsível, o amor parece reanimar o sujeito contemporâneo. Parece criar uma zona de afetos, mesmo que efêmera, sob a zona cinzenta do totalitarismo hiper-tecnológico; que instituiu a civilização dos homens ciber-mortos-vivos. A atmosfera melancólica presente nas músicas de NNeka denuncia essa desesperança e os problemas vividos na África. O amor não é pausa a esse movimento, mas desvio, corte, um ponto de fuga.

Em comum entre os músicos do neo-Afro-Beat é a continuação do discurso contestador em relação à situação de abandono em que se encontra a África no Pós-Colonialismo. Do ponto de vista estético, também apostam no uso de um Inglês local, do uso da língua Yorubá e dos ritmos atuais do Atlântico Negro. Ao fazer o elogio da África, provocam um deslocamento na percepção sobre a História contemporânea para além das cartografias, economias, sociedades e culturas dos países ricos. Em cena, Histórias locais, pessoais, de ritmos, mitos, lendas, de Culturas e Povos dos países pobres, mas desejosos de emancipação e liberdade.

Olodum, diminutivo de Olodumare, que em Yorubá significa o “Deus dos Deuses” se transformou no “Bloco dos Blocos Afro” na cena musical de Salvador e do Mundo. E não é exagerada essa afirmação, pois além de ser um dos Blocos consolidados na cidade de Salvador junto de Ilê Aiê, Filhos de Ghandi, Muzenza, Timbalada e outros; o Bloco seduziu o mundo ao fazer parcerias com músicos de outros países como Paul Simon, Mickael Jackson,

---

<sup>34</sup> NNeka, Concrete Jungle, Yo Mama-Decon-Epic, 2010.

<sup>35</sup> NNeka, Concrete Jungle, Yo Mama-Decon-Epic, 2010.

Wayne Shorter e Jimmy Clif. O Olodum ecoou nos quatros do mundo projetando o tambor e a percussão na linha de frente do show musical.

Com o Olodum, a percussão, sempre desvalorizada em relação aos instrumentos harmônicos, se projetou com os tambores, deslocando a percepção sobre a sua importância vital na música. Olodum detonou de vez a hierarquia entre melodia e ritmo. Mas o Bloco foi além. Inventou uma Negritude baiana e brasileira. Aberta, Internacional e Atlântica. Mas uma Negritude voltada também para a solidariedade junto à comunidade de jovens negros e pobres de Salvador, com projetos sociais. Essa Negritude além de solidária foi também refratária a ficar apenas na cozinha da cultura. Emancipou-se de um discurso reacionário de que o negro tem que ficar apenas no seu circuito. A Negritude do Olodum não só se consolidou no seu próprio circuito, no espaço do Pelourinho, na cidade de Salvador, como se conectou com memórias negras de outras paragens. Tudo cabe na Negritude do Olodum. De Nelson Mandela a Malcom X, do Egito Faraônico aos Ancestrais da África do Oeste e Central. Uma Negritude que não se define pelo “isso” ou “aquilo”, ao contrário, na imagem que tudo absorveu, a filosofia foi outra; é “isso” e “aquilo”. Apesar da canibalização que o Olodum sofreu, sobretudo nos meios midiáticos ocidentais, ele resistiu ao modismo passageiro. Sua força está na graça em ser o eterno é na cultura baiana.<sup>36</sup>

Carlinhos Brown, assim como os blocos Afro de Salvador, também retirou a percussão do anonimato e destruiu a concepção de que são instrumentos de cozinha (no jargão musical) ou instrumentos de complementação ou então mero adereço rítmico.<sup>37</sup> Com Brown, a Timbalada, a Lactomia, a Pracatum, a Bolacha Maria e os Zárabes, a percussão nunca foi decoração, penduricalho, mas a própria música. E os ritmos não se limitavam apenas aos tambores, se manifestavam nas pinturas corporais, na dança, nos objetos urbanos como óculos escuros, capacete de bicicleta, anéis de lata de bebida, configurando um grafismo afro-urbano

<sup>36</sup> O Olodum foi criado em 1979.

<sup>37</sup> Carlinhos Brown iniciou sua carreira em 1979.

peculiar, uma marca de Carlinhos Brown e a Timbalada. Tudo era ritmo e movimento, conectando instrumentos, arte do corpo, voz e dança. Era um teatro do corpo, uma orquestra de tambores. Mas não o teatro do tablado de modelo italiano e nem mesmo a tragédia ou drama do teatro grego. Era o teatro movimento de rua, da interação entre músico e ouvinte, corpo produtor e receptor. Também não era a orquestra pautada no modelo da música erudita, de concerto. Era a orquestra de meninos, jovens e homens negros, tropicais e úmidos, que recorreram a uma gama de memórias rítmicas do Atlântico Negro, e amparados por um vasto conhecimento oral. Carlinhos Brown admitiu sem nenhuma vergonha que nunca gostou de ler.<sup>38</sup>

Brown foi ainda mais longe ao desobedecer à escrita, recusou também a marca “étnico” para a sua música. Ele não admitia que o que fazia, fossem reduzidos a um selo conceitual chamado etnicidade, onde se pressupõe um unanimismo de valores culturais entre os negros. Esse foi o desafio; brigar com a ideia de que tudo que era negro teria que ser necessariamente étnico, desconstruindo uma ideia de identidade monolítica e rígida. Ele pensava que sua música não devia se restringir a um gueto sonoro, ela é Universal. Outro desafio interessante, pois bem sabemos que a ideia de Universalidade sempre representou na Modernidade o Homem branco, judaico-cristão e europeu. Ao se pretender Universal, Brown o rearticula no plano da imagem e da memória. O Universal agora é o negro-mestiço-híbrido-mesclado-borrado-impuro, como a própria imagem de Carlinhos Brown. O universal seria então todos os universos ao mesmo tempo agora. Esses desafios nos põem diante do momento que estamos vivendo na contemporaneidade.

O Ocidente canibaliza as demais culturas sob espécie signica. E talvez possamos definir a situação em que nos encontramos com uma afirmação algo paradoxal: o Ocidente promoveu a planetarização de formas culturais extra-ocidentais a partir da irremediável

<sup>38</sup> GUERREIRO, Goli. A Trama dos Tambores: a música afro-pop de Salvador, São Paulo: Grupo Pão de Açúcar: Editora 34, 2000, p. 178.

ocidentalização do planeta. Este é o mar em que estamos navegando.<sup>39</sup>

Irônico, se não fosse trágico? Mas o pessimismo pós-moderno do qual Appiah já recusou, serve para pensar os vitalismos da música negra da Bahia e naquilo que Carlinhos Brown sugeriu. Ao se projetar como Universal a partir dos recursos rítmicos da música negra ele reinventa o Homem tropical como um Homem do mundo. Seria isso o que se pode chamar de um Neotropicalíssimo e de um Neotradicionalismo, onde se recodifica tempo, espaço e memória local expandindo-os globalmente. Os movimentos dos Blocos Afros, como Olodum e Carlinhos Brown, e o neo-Afro-Beat, com Femi e Sean Kuti e N'Neka, planetarizaram os seus projetos estéticos e musicais, a partir de suas realidades concretas, formataram resistências, promoveram festas na cozinha e na sala da cultura, dançaram na rua e transformaram a cidade num palco. A pergunta agora não é só que o que a baiana tem, mas o que timbaleiro, o jovem negro nigeriano, o Olodum tem no seu cesto de ritmos: um desejo de ser livre, mesmo num mundo despedaçado pela injustiça social da Nigéria e racial da Bahia.

Esse desejo de liberdade é cantado nas músicas como “A Latinha”<sup>40</sup> e “Água Mineral”<sup>41</sup> de Carlinhos Brow. Os temas fogem das questões políticas para cantar a importância da festa, da alegria, da brincadeira, relações amorosas como maneiras de estar e reimaginar o mundo. Não se buscou um barroquismo nem na forma ou conteúdo; mas uma estética da simplicidade. E parece ser isto que a festa anuncia; uma filosofia que prima pelas coisas simples e necessárias como beber “Água Mineral”. Se busca com essas músicas uma atitude de carnavalização diante da vida e da arte, movido por uma precariedade poética para escapar do discurso sério e chato. As paranóias do mundo contemporâneo são aqui esquecidas para realçar o amor, o riso e a dança. Isso não significa estar alienado, mas deslocar a percepção para outras questões que animam a vida; como na música

---

<sup>39</sup> Antônio Risério, *Textos e Tribos: poéticas extra ocidentais nos trópicos brasileiros*, 1993, p-196.

<sup>40</sup> Timbalada, *Vamos dar a Volta no Guetho (Ao vivo)*, Universal, 1998.

<sup>41</sup> Timbalada, *Vamos dar a Volta no Guetho (Ao vivo)*, Universal, 1998.

“Amantes Cinzas”<sup>42</sup> em que Carlinhos Brown surge como um inventor de palavras inexistentes na língua portuguesa como “Tchublac, tchublic, tchublic, tchublic, tchublá”. Ao fazer isso ele desinventa vocabulários, desconstrói formalismos, sugere novas formas de nomear o que somos. Nessa atitude brincante de inventor de palavras ele insinua a criação de verbos como “Tupinambou” oriundo do grupo indígena Tupinambá. Se antes não existia, agora com a música “Zanza”,<sup>43</sup> o verbo tupinambar passa a compor um jeito do baiano ser.

As conexões com a África também estão presentes nas músicas de Carlinhos Brown e Olodum, como “Akhenaton e Nefertiti”<sup>44</sup> e “Faraó”.<sup>45</sup> Sugerem uma religação entre Bahia e o Egito Antigo. Cruzam memórias antigas da África com memórias contemporâneas do Brasil. “O Egito é a Bahia”, o que requer pensar num renascimento egípcio sob os tambores, ritmos e festas atuais. Esse movimento de retorno África não significa uma viagem literal, mas imaginária e um reencontro consigo próprio. Não é voltar à África, mas ir de encontro a uma Negritude transatlântica.

Com o Hip-Hop todas as imagens do Brasil exportação são demolidas. As cores vibrantes e tropicais são substituídas pela moda urbana metropolitana com cores escuras e monocromáticas associadas normalmente a um time de basquete dos E.U.A ou a clube de futebol do Brasil; a morena sedutora, ingênua e predisposta ao sexo é trocada pela mulher negra também sensual mais nunca inocente; o bom crioulo pelo negro revolucionário; o bom malandro sambista pelo malandro sobrevivente na selva urbana; a romântica favela pela periferia segregada e tomada pela violência, pobreza, drogas, crimes e desesperança. No HipHop de São Paulo dos anos 90 e 2000 já não existe mais o realismo mágico de um Brasil tropical, moreno e feliz; no seu lugar a desilusão de milhões de habitantes apartados em favelas, morros e conjuntos habitacionais. Expressam uma poesia concreta sobre a era pós-industrial. Nada mais é eterno, seguro e estável nesse momento de fragilização das regras do mundo do trabalho,

<sup>42</sup> Carlinhos Brown, *Omelete Man*, Tapajós (EMI), 1998.

<sup>43</sup> Carlinhos Brown, *Alfagametizado*, Tapajós (EMI) 1995.

<sup>44</sup> Olodum, *25 anos de Samba Reggae*, Warner, 2005.

onde emprego e desemprego convivem lado a lado, frente a frente, minuto a minuto. A Metrópole é o lugar onde se vive essa atmosfera de insegurança, medo e distopia pelos seus habitantes. Os mais pobres são os mais vulneráveis nessa economia guerreira e insana. Os personagens, nas letras do Hip-Hop assumem as feições de jovens negros, mestiços e brancos pobres. Esses atores buscam a sobrevivência nos subempregos e no submundo do tráfico de drogas; essas são as regras e os espaços ingratos que sobram na civilização do asfalto.

Do ponto vista estético o Hip-Hop paulistano se conecta com o de Nova York. Roupas, cores, dança, gestual e ritmo. Essa conexão vem sendo construída desde os anos da Soul Music, passando pelo Rio de Janeiro e por Salvador.

These movements comprised thousands of Young people who, united around soul music, celebrated the greatness of the black race, called themselves “blacks” (in English), and thought rock was nonsense, and that samba had sold out to whites. But things took another direction, from Black Soul to Brazilian “negritude”.<sup>46</sup>

Esse orgulho negro era explícito em Mano Brown quando o entrevistei em 1999. Negritude, Revolução, Auto-Estima, Periferia, Escravidão, Liberdade, África, Líderes negros dos EUA eram as ideias frequentes e recorrentes em seu discurso. Todas elas se conectavam e expressavam uma narrativa autoral que interpretava o Brasil sob o um novo enredo: Pós-Democracia Racial. A representação do Brasil por Mano Brown, Ice Blue, Eddie Rock e KL Jay cruzavam sem medo a linha traçada por intelectuais de renome internacional como Gilberto Freire. O Brasil dos anos 90 e 2000 agora é narrado também por intelectuais formados nas redes de informações da música. A mão que escreve essa narrativa é guiada por uma inteligência ligeira, torta, umedecida pela cultura oral e urbana. Assim fica explícito na música “O Homem na Estrada”,<sup>47</sup> onde se observa a vivência do homem comum, desimportante e ex-prisioneiro que tenta reconstruir sua vida na cidade, mas que não consegue. Racionais exploram com essa música

---

<sup>45</sup> Timbalada (Ao Vivo), Tapajós (EMI), 1998.

<sup>46</sup> Antonio Risério, in: Black Brazil, 1999, p-252.

narrativa miúdas, histórias pessoais e locais, espaços segregados, arquiteturas improvisadas, urbanidades caóticas. Em o “Homem na Estrada” sugerem um colapso do modernismo paulista; a periferia seria o lugar onde se revelaria a farsa de São Paulo. Nessa música optaram por melodias cinzentas, amargas, com batidas secas e agressivas; o que traduz com fidelidade o teor da letra.

Apesar do protagonismo dos rappers paulistanos em formatar uma linguagem musical urbana e outro olhar sobre o Brasil, foi um músico do Rio de Janeiro, Marcelo D2, oriundo da cena roqueira com a banda Planet Hemp, que imprimiu uma virada de página na História do Hip-Hop brasileiro. O disco “A Procura da Batida Perfeita”,<sup>48</sup> superou a mera mímica do Hip-Hop norte americano, pois conectou-se com o universo rítmico do samba. Fez uso desse vocabulário para entoar versos, ideias e inovações rítmicas. Procurando a costura perfeita entre samba e rap, ele desvendou o segredo que ninguém havia descoberto. Apenas um rápido esboço havia sido feito pela dupla paulistana Thaíde e DJ Hum na música “Afro-Brasileiro”,<sup>49</sup> onde experimentavam toques de berimbau. Mas com Marcelo D2, o que se nota é a invenção de um estilo singular e autônomo. Suas pesquisas em torno do samba e da bossa nova, lhe permitiram explorar a sinuosidade rítmica, sobretudo, do tamborim, do pandeiro, do timbal da bateria e do violão bossa novista para escapar dos esquemas prontos e previsíveis. Na música “A Procura da Batida Perfeita” fica explícito como violão estrutura o andamento e a melodia. A harmonia surge sob a atmosfera dos acordes dissonantes da bossa nova. No final da música todos os instrumentos silenciam-se ficando apenas o violão; para demarcar que o ponto de costura entre o samba e o rap estava sendo anunciado. Ao recorrer às harmonias do samba e da bossa nova ele realça um tropicalismo sonoro no Hip-Hop. Em “A Maldição do Samba” o tamborim, em específico, transita por entre os instrumentos em forma de zigue-zague; pontilhando o tecido rítmico às

---

<sup>47</sup> Racionais MC's, Raio X do Brasil, Zimbábwe, 1993.

<sup>48</sup> Marcelo D2, A Procura da Batida Perfeita, Sony, 2003.

<sup>49</sup> Thaíde e Dj Hum, Afro-Brasileiro- Single (Brava Gente), 1995.

vezes no fluxo regular do compasso 2 por 4; as vezes no contra fluxo do compasso; explorando esses entre meios inexistentes até então.

Alguns dos seus temas transitam entre a crítica social à urbanidade carioca e o desnudamento dos paradoxos entre o Rio de Janeiro das praias e belezas e o das favelas e pobreza. Lança dúvidas sobre o Modernismo das elites cariocas que gerou mais fracassos do que glórias. No entanto, Marcelo D2, não explora uma estética da miséria. Ao contrário, ele potencializa os saberes das favelas, como na música “A Maldição do Samba”.<sup>50</sup> Assim como Racionais MC’s que elogiam a periferia paulistana, os grupos Afros de Salvador que revigoraram as sociabilidades dos jovens negros e pobres, Marcelo D2 reposiciona a memória da favela como narrativa a ser preservada e retirada do silêncio. Por isso que esses movimentos artísticos e musicais se transformaram também em políticas sociais e comunitárias, com redes de solidariedade horizontais como Olodum com seus projetos sociais e o Hip-Hop paulistano com projetos artísticos de revelação de novos músicos, como o selo Cosa Nostra<sup>51</sup> criado por Racionais MC’s, dedicado a divulgar discos do próprio grupo e de outros.

Outra dimensão importante nessa rede de polifonias musicais são os encartes dos discos. Os músicos recorrem a uma gama variada de linguagens que vai da fotografia a pintura figurativa e abstrata, passando pela música e dança, para emitir uma mensagem Afro-pop; que pode ser aqui definida pela colagem de grafismos africanos como círculos, ziguezagues, pontilhamentos, curvas, ângulos, traçados piramidais, retangulares, quadrados e retos com motivos urbanos como asfalto, edifícios, automóveis etc. Do ponto de vista rítmico o Afro-Pop insinua-se entre as colagens dos ritmos negros locais, do Caribe, E.U.A e África com o vocabulário da música pop e as tecnologias digitais. Essa é uma construção estética que perpassam todos os encartes; de NNeka a Femi e Seun Kuti, da Timbalada ao Olodum, de Racionais MC’s a Marcelo D2. Mas há também uma especificidade na forma e no conteúdo dos encartes que torna cada artista único.

---

<sup>50</sup> Marcelo D2, *A Procura da Batida Perfeita*, Sony, 2003.

<sup>51</sup> Selo Musical criado em 1997.

Nos encartes da Timbalada, a memória dos grafismos africanos é pintada nos corpos dos músicos inseridos no universo urbano. No disco “Timbalada”,<sup>52</sup> dois seios foram pintados com traçados em espirais brancas realçando a cor negra. Em “Cada Cabeça é Um Mundo”,<sup>53</sup> jovens aparecem com os grafismos pintados sobre a cabeça motivando um mosaico de formas e signos; o que implica numa declaração explícita de louvação aos saberes ancestrais africanos. No disco “Andei Road”,<sup>54</sup> os grafismos estão pintados sobre uma autoestrada; e se confundem com o traçado reto da sinalização; o que simboliza caminhos diferentes para a História; que não apenas a simetria da reta, mas as assimetrias tangenciados pelos círculos, espirais, ângulos, indicando que todos caminhos podem te levar ao futuro, ao passado e ao presente. A metáfora da História como teia de experiências. Na capa de “Mineral”<sup>55</sup> um jovem pintado com os grafismos, surge sobre uma montanha rochosa segurando um timbal; e tem ao fundo nuvens nebulosas e raios que manifestam uma atmosfera apocalíptica e sombria. Insinua uma paisagem desanimadora que metaforiza o tempo em que estamos vivendo, dado o impacto da destruição ambiental. Em “Mãe de Samba”<sup>56</sup> a capa se destaca primeiro pela imagem poética que homenageia Yemanjá, a rainha do Mar, visto a beleza estética em que Yemanjá aparece seminua com os seios a mostra e com rabo de peixe; segundo, as contas sobre o rosto de Yemanjá sentada num trono potencializa um poder feminino e as ritualidades do candomblé. Mito e História aqui se nivelam, compartilham de uma mesma possibilidade do que pode ser o passado e a memória. Em “Vamos Dar uma Volta no Guetto”<sup>57</sup> a capa faz um elogio dos bairros pobres, sem explorar a estética da miséria, mas potencializando uma outra que é a da alegria e criatividade de jovens negros. A capa de “Pense Minha Cor”<sup>58</sup> recorre ao elogio da Humanidade. Aqui o Universal se move pelas

<sup>52</sup> Timbalada, Polygram, 1993.

<sup>53</sup> Timbalada, Cada Cabeça é Um Mundo, Polygram, 1996.

<sup>54</sup> Timbalada, Andei Road, Polygram, 1995.

<sup>55</sup> Timbalada, Mineral, Polygram, 1997.

<sup>56</sup> Timbalada, Mãe de Samba, Polygram, 1997.

<sup>57</sup> Timbalada, Vamos Dar uma Volta no Guetto, Universal, 1998.

<sup>58</sup> Timbalada, Pense Minha Cor, Polygram, 1999.

diferenças e particularidades de Cor, Culturas e Histórias. “Timbalismo”<sup>59</sup> brinca com jogo de palavras cruzadas. No entrecruzamento de letras forma-se palavras como Tribal, Axé e Energia. Essas expressões ressemantizam o tradicional sob a criação de um novo verbo: o timbalismo. Timbalar é uma forma de estar no mundo, sobretudo, quando a festa se ocupa de mover os sentidos. No disco “Motumbá Bless”<sup>60</sup> que em Yorubá significa pedir a benção, traduz o que a música “Motumbá” sugere: reverência ao Mar, a Capoeira, às Mães de Samba, as Jangadas, à Yemanjá, à Agricultura enfim a todas as forças vitais da natureza como os Minerais, Vegetais e Humanas. Na capa “Serviço de Animação Popular”,<sup>61</sup> o tambor é decorado com um óculos de sol, tendo sobre a pele um cacho de banana com abacaxi e como imagem de fundo, os grafismos. O Tambor é animado como um humano que rememora a estética de Carmen Miranda, a Bossa Nova e a Tropicália num multicolorido de formas. Na Capa de “Alegria Original”,<sup>62</sup> a mensagem é veiculada sob a forma de animação. Nesse carnaval de animação a multidão dança atrás do trio elétrico e nele não há lugar para a segregação racial; como a que existe no carnaval real de Salvador. Na animação há bruxas, sapos, amantes, índios, negros, brancos e o diabo movidos pela dança, suor e amor; tendo no centro da imagem um guarda-sol lembrando o frevo pernambucano.

Com Carlinhos Brown, em particular, era frequente o uso de um grande cocar indígena; realçando assim outro aspecto da cultura e musicalidade baiana.<sup>63</sup> Na capa do disco “Alfagamabetizado”, Brown é fotografado lendo as próprias; pretendendo assim elogiar outras formas de conhecimento e pessoas que aprendem com tudo que está ao seu redor; uma negação ao preconceito e ao analfabetismo.<sup>64</sup> No disco “Omelete Man”,<sup>65</sup> Brown é pintado com patas de animal, ao seu lado um cachorro com rosto humano. Insinuações de contato entre mundos diferentes; também

<sup>59</sup> Timbalada, Timbalismo, Sony, 2001.

<sup>60</sup> Timbalada, Motumbá Bless, Abril Music, 2002.

<sup>61</sup> Timbalada, Serviço de Animação Popular, Candyall, 2004.

<sup>62</sup> Timbalada, Alegria Original, EMI Music, 2007.

<sup>63</sup> Carlinhos Brown ao Vivo no Festival de Verão de Salvador, DVD, 2006.

<sup>64</sup> Carlinhos Brown, Alfagamabetizado, Tapajós, EMI, 1996.

quer elogiar as misturas mundiais que a música pop instaurou na contemporaneidade, aproximando culturas e fronteiras. Nesse universo pop a música se movimenta numa cadência plástica, mutante, volátil para desentupir os poros do arcaico. Em “Bahia do Mundo: Mito e Verdade”<sup>66</sup> apenas uma fotografia de Brown mirando o click da máquina para olhar nos olhos do público. Já em “A Gente Ainda Não Sonhou”,<sup>67</sup> a imagem de Brown remete a memória da Esfinge de Gizé; conectando Bahia e Egito; como nas músicas que refazem essa interlocução; o que torna a estética musical de Carlinhos mundializada.

Com o Olodum, é comum a recorrência ao símbolo que representa o grupo, sob a forma de um círculo dividido com as cores do Pan-africanismo. Há também nesse símbolo, a intenção de propagar uma mensagem de paz e a memória da África. No disco “Olodum:Egito Madagascar”,<sup>68</sup> tem-se o fragmento de paisagem arquitetônica colada no centro da imagem, e cortada por uma faixa de cores multicolorida tendo o nome Olodum inscrito. Em “Núbia, Axum e Etiópia”<sup>69</sup> fica explícito a conexão entre o Olodum com as Civilizações antigas do Rio Nilo. Há um prolongamento das Áfricas Antigas para dentro da Bahia através da arte gráfica, tambores, cores e formas. É isso também o que se encontra no encarte “10 anos do Deserto do Saara ao Nordeste Brasileiro”<sup>70</sup> e “Roma Negra Gladiadores da Negritude”.<sup>71</sup> Novas expansões, conexões, fluxos e contatos. A temática sobre a água surge em dois encartes “Da Atlântida à Bahia... O Mar é o Caminho”<sup>72</sup> e “Sol e Mar ao Vivo em Montreux Jazz Festival”.<sup>73</sup> No primeiro o título está inscrito sobre uma faixa com cores do Pan-africanismo e o nome Olodum sobre uma paisagem marítima e com rochas. No segundo, o símbolo do Olodum surge como a cabeça de um boneco brincante. O tema da água permite refletir sobre os cruzamentos culturais vividos pela

<sup>65</sup> Carlinhos Brown, Omelete Man, Tapajós, EMI, 1998.

<sup>66</sup> Carlinhos Brown, Bahia do Mundo: Mito e Verdade, EMI, 2001.

<sup>67</sup> Carlinhos Brown, A Gente Ainda Não Sonhou, 2007.

<sup>68</sup> Olodum, Egito Madagascar, Continental, 1987.

<sup>69</sup> Olodum, Núbia, Axum e Etiópia, Continental, 1988.

<sup>70</sup> Olodum, 10 anos Do Deserto do Saara ao Deserto do Nordeste, 1994.

<sup>71</sup> Olodum, Roma Negra Gladiadores da Negritude, Warner Music, 1996.

<sup>72</sup> Olodum, Da Atlântida à Bahia... O Mar e o Caminho, Continental, 1991.

<sup>73</sup> Olodum, Sol e Mar ao Vivo em Montreux Jazz Festival”, Warner Music, 1995.

Diáspora africana; na comunicação Atlântica; como fonte de purificação e diálogo com os ancestrais; e também considerar que o Atlântico não separou, mas ligou os dois lados do circuito África/Brasil. Em “The Best of Olodum”<sup>74</sup> a imagem flagra a multidão dançando no Pelourinho motivada pelos tambores do bloco postado no centro da imagem. O tambor como motivo de expressão se repete no encarte “Revolution in Motion”.<sup>75</sup> O detalhe fica por conta do título que aposta na transformação provocada pelo Olodum. Em “A Música do Olodum Banda Reggae”<sup>76</sup> traz no centro do encarte a imagem de um leão coroado carregando a bandeira com as cores da bandeira da Etiópia: o verde, o vermelho e o dourado. Tal imagem se remete a uma gama de simbolismos e referências como o movimento Reggae, Rastafari e com o Etiopismo que surgiram na Jamaica. Com isso o Olodum passa a compartilhar das filosofias desses movimentos de retorno à África. Não se trata de um retorno físico-geográfico e nem,

A África daqueles territórios agora ignorados pelo cartógrafo pós-colonial, de onde os escravos eram sequestrados e transportados, nem a África de hoje, que é pelo menos quatro ou cinco “continentes” embrulhados num só, suas formas de subsistência destruídas, seus povos estruturalmente ajustados a uma pobreza moderna devastadora.<sup>77</sup>

Mas um reencontro consigo próprio, isto é, de uma África inventada na Diáspora.<sup>78</sup> O leão de Judá reitera essa rede de comunicação Jamaica/Etiópia e agora a Bahia; como uma nova trança no universo das polifonias musicais. Uma cartografia mediada pelo ritmo. No disco “O Movimento”<sup>79</sup> surge o mapa do Brasil com as cores do Pan-Africanismo. Uma atitude provocadora às cores oficiais da República; realçando a negritude brasileira. Em “Filhos do Sol”,<sup>80</sup> o encarte oferece uma beleza estética que manifesta sob um quadro multicolorido, tendo o desenho de um sol em

<sup>74</sup> Olodum, *The Best of Olodum*, Continental, 1992.

<sup>75</sup> Olodum, *Revolution in Motion*, Continental, 1992.

<sup>76</sup> Olodum, *A Música do Olodum Banda Reggae*, Continental, 1992.

<sup>77</sup> Stuart Hall, *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, 2003, p-39.

<sup>78</sup> HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 39.

<sup>79</sup> Olodum, *O Movimento*, Warner Music, 1993.

chamas e ao fundo as cores do pan-africanismo. O vermelho sugere uma postura ativa e positiva. A imagem de um bebê ainda com o cordão umbilical, acena para a longa vida reservada ao Olodum. Essa imagem projeta o Bloco para o futuro. O encarte “Menino Dourado Banda Mirim”<sup>81</sup> são os grafismos afro que anunciam a mensagem do encarte. Esse disco demonstra também o trabalho de inclusão social promovido pelo Olodum ao colocar crianças entre 7 e 15 anos assumindo a tarefa de tocar os tambores. No encarte dos discos “Liberdade”,<sup>82</sup> “Olodum 25 Anos”,<sup>83</sup> “Olodum Pela Vida”<sup>84</sup> e “Olodum 30 Anos”<sup>85</sup> tem-se o símbolo identitário do Bloco e os tambores se encarregando de transmitir a mensagem. De qualquer forma o Olodum se insere naquilo que Stuart Hall considera como atitude subversiva e desafiadora ao “acordo nacional” e a cultura dominante de traços brancos, europeus, ocidentais e colonizadores que,

sempre foram posicionados como elementos em ascendência, o aspecto declarado: os traços negros, “africanos”, escravizados e colonizados, dos quais havia muitos, sempre foram não-ditos, subterrâneos e subversivos, governados por uma lógica diferente, sempre posicionados em termos de subordinação e marginalização.<sup>86</sup>

Nos encartes de NNeka, Femi e Seun Kuti observa-se também os grafismos africanos; mapas da África; o uso de roupas com cortes tradicionais misturados com a moda urbana; máscaras e estatuárias. Na coletânea “Concrete Jungle”, NNeka é fotografada tendo pictografado em seu rosto o mapa da África, subdividido em regiões que lembram os estados americanos dos EUA como Califórnia, Louisiana, Nevada, Nova York e Washington; alertando para um domínio norte-americano sobre a África. Nos encartes “Victm of Truth”<sup>87</sup> e “No Longer at Easy”<sup>88</sup> destaca-se o estilo de cabelo black power; aofundo tem-se cenas do cotidiano urbano e rural da África. Essas informações indicam a mensagem da cantora: valorização da

<sup>80</sup> Olodum, Filhos do Sol, Warner, 1994.

<sup>81</sup> Olodum, Menino Dourado Banda Mirim, Warner, 1994.

<sup>82</sup> Olodum, Liberdade, Warner Musica, 1997.

<sup>83</sup> Olodum, 25 Anos, Warner Music, 2001.

<sup>84</sup> Olodum, Pela Vida, Warner Music, 2003.

<sup>85</sup> Olodum, 30 anos, Warner Music, 2008.

<sup>86</sup> Stuart Hall. Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais, 2003, p-39.

<sup>87</sup> NNeka, Victm of Truth, Yo Mamas Recording, Sony BMG, 2005.

Negritude. No interior do encarte “Victm of Truth”, nota-se um contraste entre o universo da cidade e o rural; o primeiro é apresentado sob a linguagem da fotografia que captura cenas de bairros pobres, automóveis velhos, pessoas trabalhando e um menino com bicicleta; o segundo universo é apresentado sob a linguagem da pintura que expressa uma cena da vida na zona rural. Na fotografia, as imagens são secas e duras, como que querendo manifestar uma versão realista da urbanidade africana; na pintura, ao contrário, percebe-se uma atmosfera bucólica, impressionista e ingênua. Parece que NNeka quer com isso dizer sobre as agruras e dificuldades de se viver nas cidades; no entanto parece haver também uma certa esperança nesse espaço que surge com o menino e a bicicleta; ali o olhar e o ensaio de um sorriso do menino sinalizam uma generosidade. Na contracapa do encarte há um quadro de autoria de Nneka de 1998, onde a figura de uma mulher com seus dois filhos retomam a perspectiva otimista; acompanhado, explicitamente de um elogio a mulher. No interior do encarte do disco “No Longer at Ease” as imagens continuam a retratar os contrastes; mas a especificidade fica por conta da ênfase ao universo feminino e infantil; na primeira imagem NNeka é fotografada acompanhada de seu violão e vestindo uma túnica decorada com os grafismos em forma de linhas finas e horizontais na gola e traços grossos e verticais no corpo do tecido; ao fundo uma mulher caminha a sua esquerda com uma sacola na mão usando um vestido decorado com grafismo em forma de círculos; as crianças são flagradas em seu espaço de moradia acompanhadas de animais como vacas e cachorros; apesar da dureza do título do disco, as crianças e a própria cantora em outra imagem surgem sorrindo despreziosamente. O elogio à mulher retorna numa pintura de traços impressionistas, retratando aparentemente uma menina, com um olhar melancólico e entristecido. Na última imagem da cantora ela é clicada vestida com uma calça jeans, uma blusa de manga curta branca, braceletes e um turbante azul; e aqui sua postura é de desconforto com a situação africana.

---

<sup>88</sup> NNeka, No Longer at Easy, Yo Mamas Recording, Sony BMG Music, 2008.

Femi e Seun Kuti inspiram-se na memória do pai, para elaborar seus encartes, com imagens da África contemporânea e seus problemas sociais e políticos. Nos encartes, são fotografados ora em trajes tradicionais ora com uma calça sem camisa. Há também a mistura desses estilos como no encarte “Figth To Win”<sup>89</sup> onde há imagens de Femi Kuti usando apenas uma calça decorada com os grafismos multifórmicos africanos. Tanto em Femi, Seun e NNeka as fotografias realçam uma politização da imagem; valorizando a Negritude e a África. Reencena-se com as capas de disco uma renovação do pan-africanismo. No disco “Many Things”<sup>90</sup> de Seun Kuti seu rosto é a única imagem que cobre toda a capa, privilegiando assim seus traços pessoais, como que se estivesse se apresentando como o sucessor do pai. No disco “No Cause for Alarm?”<sup>91</sup> tem-se Femi no centro da imagem com seu saxofone e à sua direita algumas palavras como Aids, Fome, Analfabetismo, Corrupção entre outras que indicam os fracassos do Pós-independência. No encarte “M.Y.O.B.”<sup>92</sup> Femi aparece sorridente vestido com uma bata decorada com os grafismos multifórmicos africanos. Em “Femi Kuti”<sup>93</sup> o músico surge novamente vestido com uma bata africana acompanhado de seu sax; sua imagem é colada dentro do mapa da África; que por sua vez está adornado por um tecido artesanal em forma de linhas e micro quadrados. No encarte de “Shoki Shoki”<sup>94</sup> uma foto do músico sem camisa, retomando a estética felaniana. Em “África Shrine”<sup>95</sup> Femi é fotografado rodeado por pessoas onde algumas se apresentam, assim como ele, com os punhos cerrados. Um explícito diálogo com o símbolo do black power ou poder negro; pretendendo assim se filiar a uma memória de luta por direitos sociais e humanos para os africanos. Em “Day by Day”,<sup>96</sup> seu rosto surge entre o céu, estrelas e uma luz no canto esquerdo que o ilumina. Ao conectar com a música Day by Day a capa sugere uma renovação de valores pessoais

<sup>89</sup> Femi Kuti, Figth To Win, Barclay/Polygram/Fontana MCA/Wraase, 2001.

<sup>90</sup> Seun Kuti and Fela’s Egypt 80, Many Things, Desorient, 2008.

<sup>91</sup> Femi Kuti, No Cause for Alarm, Polygram, 1989.

<sup>92</sup> Femi Kuti, M.Y.O.B., Meodie, 1991.

<sup>93</sup> Femi Kuti, Femi Kuti, Tabu/Motow, 1995.

<sup>94</sup> Femi Kuti, Shoki Shoki, Barclay/Polygram/Fontana MCA, 1998.

<sup>95</sup> Femi Kuti, Africa Shrine, Vine, 2004.

<sup>96</sup> Femi Kuti, Day by Day, Wrrasse Records, 2008.

como a crença na paz para assegurar um futuro melhor. Uma criança portando um saxofone, dançarinas em trajes ao estilo tradicional, um automóvel, cenas de Lagos, um disco-vinil, um planeta, um saxofone, formas abstratas multicoloridas e multifórmicas e a imagem do músico projetam a África num cenário espacial, criando uma atmosfera nonsense. No encarte de “Africa to Africa”<sup>97</sup> Femi surge em meio a uma animação, com uma dançarina do seu lado direito, um feixe de luz amarela sobre a sua cabeça, um coqueiro e cenas urbanas. Nesse encarte a estética Afro-Pop se insinua mais uma vez, pois há colagens de imagens e situações, sob uma gama de informações relacionadas ao mundo urbano, tradicional e tecnológico.

No universo do Hip-Hop, a mensagem também se insere na estética Afro-Pop, porém com textos imagéticos distintos em relação aos músicos nigerianos e aos de Salvador. Marcelo D2, no encarte de “Eu Tiro é Onda”<sup>98</sup> primou por cenas do cotidiano do Rio de Janeiro, como o bairro da Lapa; reduto tradicional do samba; com imagens dele próprio em trajes urbanos que afirma o estilo Rapper (correntes, jeans ) com o estilo sambista (chapéus, correntes). Esse estilo Rapper-Sambista busca nos artifícios da imagem estar coerente com a música produzida por Marcelo D2. No disco “A Procura da Batida Perfeita”<sup>99</sup> apenas o logotipo do músico – D2- surge no primeiro plano em letras garrafais; rodeado por um grafismo urbano em forma de quadrado. Em “Meu Samba é Assim”<sup>100</sup> um mosaico de formas retangulares e quadradas tendo o músico como imagem de primeiro plano, acompanhado de seu lado de esquerdo de um prato com baquetas; reforçam a ligação com o universo do samba, dado que o prato se transformou em um instrumento corriqueiro nas rodas de samba do Rio de Janeiro; é evidente que o músico deseja continuar o diálogo rap e samba. Em “A Arte do Barulho”<sup>101</sup> o músico surge com um turbante branco que cobre sua cabeça e seu rosto, deixando apenas os olhos descobertos; segura com a mão direita um alto-falante que emite o nome do músico e a frase que dá título ao disco,

<sup>97</sup> Femi Kuti, Africa to Africa, Wraasse Records, 2010.

<sup>98</sup> Marcelo D2, Eu Tiro é Onda, 1998.

<sup>99</sup> Marcelo D2, A Procura da Batida Perfeita, Sony Music, 2003.

<sup>100</sup> Marcelo D2, Meu Samba é Assim, 2006.

escrita com letras multicoloridas e decorada com grafismos multifórmicos. O diálogo com o samba permanece, como se nota na música “Desabafo”<sup>102</sup> onde o tamborim é executado sob o andamento rítmico do samba; mas a capa foge a esse diálogo, se valendo de uma linguagem mais próxima do universo da música pop.

Em Racionais MC-s, os encartes expressam cenas cotidianas da vida urbana de São Paulo, que retratam a cultura dos bairros pobres. O que se destaca nos encartes são os títulos dos discos com frases que procuram provocar algum impacto como “Holocausto Urbano”,<sup>103</sup> “Raio X do Brasil”,<sup>104</sup> “Sobrevivendo no Inferno”<sup>105</sup> e “Nada Como Um Dia Após o Outro Dia”.<sup>106</sup> Frases que pretendem traduzir como é viver nas zonas inglórias da cidade. No disco “Escolha Seu Caminho”<sup>107</sup> os músicos são fotografados em duas situações distintas: na primeira aparecem num cenário vinculado ao submundo do crime, drogas, armas e tráfico. Na segunda, visto na contracapa, eles aparecem cercados de livros. O objetivo se encaminhou para uma postura pedagógica-educativa. No encarte do disco “Sobrevivendo no Inferno” uma Cruz é posicionada no centro da imagem como que querendo contrastar com o título. Para sobreviver nessas zonas é preciso estar munido de crenças religiosas. No encarte do disco “Raio X do Brasil”, um jovem negro está pintado atrás de grades de uma prisão, querendo com isso revelar qual o X do problema no Brasil contemporâneo: o racismo. Em “Nada Como Um Dia Após O Outro Dia” a imagem da capa mostra o corpo de um jovem da altura do peito para baixo, vestido com uma camisa preta, calça larga de cor bege com lenço vermelho pendurado na cintura, um tênis cor preta e branca. Esse jovem está posicionado na frente de um automóvel, estilo anos 70, com a placa inscrito o nome Racionais MC’s, próximo aos pés do jovem está postada uma garrafa de champagne com uma taça. Nesse encarte há uma mudança na emissão da mensagem

<sup>101</sup> Marcelo D2, *Arte do Barulho*, EMI, 2008.

<sup>102</sup> Marcelo D2, *Desabafo*, Arte do Barulho, EMI, 2008.

<sup>103</sup> Racionais MC’s, *Holocausto Urbano*, Zimbábwe, 1992.

<sup>104</sup> Racionais MC’s, *Raio X do Brasil*, Zimbábwe, 1993.

<sup>105</sup> Racionais MC’s, *Sobrevivendo no Inferno*, Cosa Nostra, 1997.

<sup>106</sup> Racionais MC’s, *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia*, Cosa Nostra, 2002.

<sup>107</sup> Racionais MC’s, *Escolha Seu Caminho*, Zimbábwe, 1992.

que se direciona para um olhar menos sombrio. Busca com a imagem explorar outras dimensões da vida como divertimento.

Essas musicalidades produzidas em redes culturais policentradas, complexas e descontínuas de sonoridades, configuram experiências relacionais que se manifestam na antipureza; o que imprime uma singularidade à estética dessas músicas.

Os fios que formam a rede estão conectados a partir de um pensamento de rastro que tem seu poder na memória oral; a qual se manifesta na repetição e renovação das informações onde passado, presente e futuro se confundem e se misturam.<sup>108</sup> Parte das experiências vernaculares, que constitui sentido a forma e ao conteúdo, e se expande nas teias cruzadas de comunicação tecendo as culturas negras e mestiças pelo mundo atlântico.

Nessas expressões se observa que concomitantemente a busca de consciência política, há também uma consciência de corpo que necessita da performance, da dança, de um projeto visual e móvel da imagem negra. Isso quer dizer - antes ou ao mesmo tempo em que a consciência política manifesta-se como um exercício racional, meditado, refletido, há um exercício performático que é aquele que está registrado no corpo enquanto memória rítmica. Há registros que são mais profundos na dimensão da sensibilidade e da psique que antecede o exercício racional.

Memórias do corpo que manifestam em identidades tensas, movediças, deslocadas, às vezes em crise, mas nunca resolvidas, que caminham entre as fronteiras do nacional, do grupo, da classe, do familiar atingindo a dimensão do pessoal e íntimo.

Em tempos de globalismos guiados por uma economia insana e guerreira que sufoca os mais pobres do mundo, a música permite conexões entre Histórias para manter vivas memórias, saberes e fazeres. Essas conexões permitem afirmar que outros tipos de globalismos, como os interculturais são subversivos, mesmo dentro dos sistemas legitimados da

---

<sup>108</sup> GLISSANT, Édouard. *Por uma poética da diversidade*. Trad: Enilce Albergaria Rocha, Juiz de Fora:Ed. UFJF, 2005, p. 93.

informação (disco, vídeo-clip, internet, shows, entrevistas, jornais e revistas) e realçam processos de identificação e inovações estéticas no campo da música. As musicalidades da África e da Diáspora permitem ainda às sensibilidades de quem elabora e de quem ouve livrar-se dos enclausuramentos da Modernidade que projetam no nível simbólico, econômico, político, dos costumes um desejo por enquadramentos civilizatórios. A luta para almejar um lugar para além da civilização não ocorre fora do normativo; não são experiências paralelas aos sistemas de poder, mas são vividas dentro dele. É a partir de dentro e não à margem, ou nas lateralidades ou em baixo que as musicalidades da África e da Diáspora são trabalhadas. Emergem nos entre-lugares do sistema, nas fendas ainda arejadas de potencialidade criativa.<sup>109</sup> E aí que os músicos inventam projetos, mesmo que depois esses sejam enquadrados pelo mercado fonográfico. Não importa, a potência criadora da música ainda guarda segredos que podem ser revelados no futuro.

Se não estão fora dos sistemas instituídos, os músicos também compõem a contemporaneidade em termos de discurso, experiência vivida e arte. Tenho comigo que a linguagem musical desloca as estruturas emotivas para refletir e degustar possibilidades criadoras de arte e convivialidade humana. As músicas negras imprimem reativação de sensibilidades e expandem consciência de corpo, consciência política, de movimentos performáticos, saberes orais e rítmicos que implodem cotidianamente emoções enjauladas sob o signo da civilização. Revoluções de sentidos ocorrem em corpos que dançam, e corpos para dançar necessitam da música.

Artigo Recebido em 15.07.2013

Artigo Aprovado em 15.10.2013

---

<sup>109</sup> BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*, trad: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte;Ed UFMG, 1998, p. 312.