

## **Fronteiras e movimento cultural entre o Caribe e Salvador: o samba-reggae, o merengue e o reggae**

*Yukio Agerkop*

### **Resumo**

Nas últimas décadas, a noção de fronteira cultural ganha força em abordar a cultura dinâmica e em transformação do Caribe. O Caribe se caracterizou desde a época colonial pela migração de pessoas entre as diversas ilhas. Desenvolveram-se comunidades pluri-culturais com as suas próprias características. Teóricos como Edouard Glissant e Jean Bernabé utilizam o conceito de rizoma como símbolo dessa formação pluricultural no Caribe, contrapondo-o aos enfoques monoculturais. A cidade de Salvador (capital de Bahia, Brasil), no entanto, não desenvolveu o mesmo padrão de migração de grupos como o da região caribenha. Também não há um fluxo migratório do Caribe a Salvador. No entanto, algumas tradições musicais do Caribe são decisivas para a formação de novas formas de musicar em Salvador. O chamado samba-reggae se apropriou de elementos musicais e estéticos do reggae jamaicano, mas também do merengue dominicano. Neste artigo abordaremos como o Caribe se tornou uma fronteira imaginada para grupos afro-descendentes em Salvador

**Palavras-chave:** Caribe, Salvador, samba-reggae, merengue, reggae

### **Abstract**

In this article, recent developments in the musical universe of the city of Salvador, in the state of Bahia, Brazil, will be examined, in relation with the Caribbean region, in the light of the concept of the cultural frontier, especially the imagined frontier. The dynamic culture in continuous transformation from the Caribbean region, crosses geographic and cultural frontiers, in part because of its flexibility and tendency to spread out to other regions.

\* Artigo recebido em setembro de 2008 e aprovado para publicação em novembro de 2008.

The musical expression of the city of Salvador, the capital of the state Bahia in Brazil, is characterized by a strong presence of the afro-brazilian culture, molded by different African cultures, in the same way as in different parts of the Caribbean region. The Caribbean cultural identity is referenced in musical traditions like the *samba-reggae*, in alluding to the Jamaican reggae. Even so, we will see that the Caribbean culture isn't that present in the cultural identity in the city of Salvador, as sometimes is assumed, because of linguistic barriers and the absence of migrations between the Caribbean region and the city of Salvador. An analysis will be made of the musical construction of the *samba-reggae*, based on adaptations and transformations of elements of the musical expression of the Candomblé, the afro-Brazilian religion from the state of Bahia.

Keywords: *samba-reggae*, imagined frontiers, musical discourse, caribbean region

### **Resumen**

En las últimas décadas la noción de frontera cultural adquiere más fuerza en el abordaje de la cultura dinámica y en transformación del Caribe. El Caribe se ha caracterizado desde la época colonial por la migración de personas entre las diversas islas. Se desarrollaron comunidades culturales plurales con características muy propias. Teóricos como Edouard Glissant y Jean Bernabé utilizan el concepto de rizoma como símbolo de esa formación pluricultural en el Caribe, y lo contraponen a los enfoques monoculturales. En la ciudad de Salvador (capital de Bahia, Brasil), mientras tanto, no se ha desarrollado el mismo padrón de migración de grupos como en la región caribeña. Tampoco hay un flujo migratorio del Caribe a Salvador. Mientras tanto, algunas tradiciones musicales del Caribe son decisivas para la formación de nuevas formas de producir música en Salvador. La denominada *samba-reggae* se ha apropiado de elementos musicales e estéticos del reggae jamaicano y también del merengue dominicano. En este artículo abordaremos como el Caribe se tornó una frontera imaginada para grupos afro-descendientes en Salvador.

Palabras claves: Caribe, Salvador, samba-reggae, merengue, reggae.

### **Introdução**

Neste artigo, abordaremos como o Caribe se tornou uma fronteira imaginada para grupos afro-descendentes em Salvador. As fronteiras imaginadas são abordadas, entre outros, por Lurdes da Fonseca em sua análise da expressão poética cubana. Diferente às fronteiras políticas, ligadas à história e à geografia, as fronteiras imaginárias se desdobram em espaços imaginários, moldando a identidade cultural. As diferenças lingüísticas e a pouca informação sobre o Caribe, em parte favorece este espaço imaginário para grupos afro-descendentes em Salvador.

Esta última afirmação tem podido ser percebida na minha convivência e estadia na cidade de Salvador e nas pesquisas efetuadas no estados da Bahia e Sergipe, assim como por todo o país. As dificuldades dos músicos brasileiros de poder ir a outros continentes como a região caribenha resulta em um conhecimento relativamente reduzido por parte deles e do público em geral de Salvador. Os conhecimentos musicais da região do Caribe são geralmente adquiridos através de discos comerciais ou através de grupos musicais de alguns países do Caribe, entre outros Jamaica e Cuba, que visitam Salvador de vez em quando. O conjunto musical do Caribe que teve a maior repercussão e aceitação em Salvador, foi o do *Bob Marley and the Wailers*, influenciando o início deste novo fenômeno musical, o *samba-reggae*. Isto se deve em parte pelo grande reconhecimento e sucesso internacional e o acesso relativamente fácil de discos e outras informações acerca deste grupo.

Goli Guerreiro (1997) cita uma expressão da imprensa do Rio de Janeiro e São Paulo que diz: “A Bahia virou Jamaica”. A pergunta que surge é se isto era de fato uma verdade. A nomeação para o novo movimento musical, o *samba-reggae*, faz alusão ao *samba* e ao *reggae* jamaicano. Quando observamos a história e desenvolvimento dos diversos “blocos afro”<sup>1</sup>, percebemos que o Caribe, e em especial a ilha de Jamaica, não é utilizado nos seus discursos, seja nos textos cantados, seja nas vestimentas, ou até nos padrões rítmicos ou nas líneas melódicas.

Os discursos políticos e musicais dos blocos afros *Ilê Aiyê* (o primeiro bloco afro criado em Salvador), *AraKetu* e até o *Olodum*, estão voltadas para temáticas do continente africano e não tanto da região do Caribe. Isto pode ser observado segundo as observações dos sociólogos e antropólogos Goli Guerreiro (1997) e Antonio Godi (1997). O *reggae* foi incorporado na vida cultural de diversos bairros da cidade, entre outros, o Pelourinho, onde pode ser ouvido em bares, interpretado por conjuntos musicais locais, cantados na língua portuguesa. Deve-se lembrar que o *reggae* é um fenômeno sócio-musical de proporção global sendo adotado como estilo de vida e forma musical por jovens em diversas partes do mundo. O conhecido Bar do Reggae, situado no centro histórico da cidade de Salvador, Pelourinho, foi o primeiro local onde o *reggae* era tocado através de uma equipe de som, e começou a funcionar no ano 1979. Seria melhor afirmar que os blocos afros, nos seus discursos, se referem ao pan-africanismo, aos movimentos de resistência cultural na África, dos Estados Unidos e no Caribe (em especial os discursos do Bob Marley e os rastas)

Até que grau pode-se avaliar a presença do Caribe em Salvador? Para responder esta pergunta, vamos discernir o conhecimento dos habitantes de Salvador sobre o Caribe. A região do Caribe é extensa e com grande variedade de expressões culturais e diversas línguas diferentes, e a maioria da população de Salvador não conhece esta variedade cultural e lingüística da região do Caribe, e menos a sua história, a geografia e a culinária. Existe uma barreira lingüística para a compreensão das idiosincrasias lingüísticas nos textos cantados em inglês, francês, espanhol e holandês, e as diversas línguas “creole” do Caribe, as línguas desenvolvidas a partir das línguas africanas com as línguas européias. Igual existe uma barreira físico-geográfica, sendo a distância relativamente grande entre a região do Caribe e o Brasil, em especial a cidade de Salvador.

Os brasileiros não têm a possibilidade de viajar para as ilhas do Caribe, também, não há migrações de pessoas do Caribe para o Brasil, em especial para a cidade de Salvador. Desta forma, não podemos apreciar traços culturais marcados da região do Caribe em Salvador. Apesar disto, existem grupos afro-descendentes na cidade de Salvador que sim utilizam elementos da cultura *rasta*, as suas vestimentas, como também os discursos de Bob Marley, como marcadores de identidade. A cultura do *reggae* é conhecida e apreciada através de discos comerciais, vídeos e às vezes via livros e textos, como também são organizadas apresentações de grupos musicais da Jamaica (e de poucas outras ilhas do Caribe). Nos últimos quinze anos, acrescentou-se o uso de Internet, possibilitando o acesso a vídeos, músicas em formato mp3/mp4 e textos.

A relação entre a região do Caribe e a cidade de Salvador, pode melhor ser percebido como uma “fronteira imaginada”. Na realidade, a abordagem e alusão dos grupos afro-descendentes em Salvador às culturas pan-africanas, se incluem neste princípio da *fronteira imaginada*. Vilma de Lurdes, no seu estudo sobre a literatura e história cubanas, alerta para o lado mutável da fronteira, uma mobilidade peculiar à fronteira, tema também abordado pelo antropogeógrafo Ratzel e o sociólogo Zientara (LURDES, 2003). Um exemplo desta mobilidade da fronteira é a conquista do Oeste no Estados Unidos da América nos séculos XVII e XIX. Com a expansão dos colonos sobre o território indígena, foi deslocando-se a fronteira. Mas, também existem as fronteiras lingüísticas, regionais, raciais e pós-coloniais, ou sendo, as fronteiras imaginadas, como por exemplo em Canadá, onde a fronteira gelada representa a cultura da neve, do frio, do inverno e da figura do *Inuit* (esquimós) vindo do Ártico. A fronteira é uma questão exigida e mantida por grupos sociais e não por convenções geográficas, e ela é formada de acordo com a expansão de cada grupo e ganha sempre quem tem melhor articulação política ou arsenal bélico (LURDES, 2004: 210). As fronteiras imaginadas, diferente às fronteiras políticas que estão relacionadas à história, à geografia, representam um espaço de imaginação, onde se evidencia a identidade cultural. Agora, poder-se-ia dizer que a fronteira imaginada também é mutável: ela tem uma mobilidade, dependendo do gosto e das tendências em questão de gostos musicais dos jovens, de grupos sociais. Por exemplo, o interesse e a identificação de jovens negros no

Pelourinho (e outros bairros) com a cultura musical do *reggae* pode ser substituído, gradativamente ou mais abruptamente por um interesse e identificação com movimentos culturais de países da África como o Egito, a Angola ou talvez por movimentos culturais dos afro-descendentes dos Estados Unidos.

Nas últimas décadas, as fronteiras políticas e culturais se desenvolvem a partir de novas configurações e dimensões, por causa do fluxo rápido e gigantesco de informação e comunicação via a internet. Apesar disto, as barreiras lingüísticas tornam ainda difícil uma assimilação satisfatória de elementos culturais do Caribe no Brasil, em especial na cidade de Salvador.

### **O Caribe no discurso musical dos afro-descendentes em Salvador**

Veremos agora quais elementos musicais do Caribe foram assimilados no samba-reggae. O que normalmente se assume e adverte, é que o toque dos tambores dos blocos afro é a combinação dos padrões rítmicos do *samba-duro* com o *ijexá* do *candomblé ketu*. Mas existem outras possibilidades para explicar a origem dos toques criados nestes blocos afro.

As batidas identificadoras do samba-reggae podem ser resumidas em uma marcação rítmica repetida. A marcação rítmica básica que podemos perceber é a seguinte:

X . . X . . X . . . X . X . . .

Este padrão é igual ao toque do *arramunha* (ou *avaninha*) do *candomblé ketu* de Salvador<sup>2</sup>, e foi adaptada pelos músicos dos primeiros blocos afro.

Segundo depoimentos de um alabê, o mestre da bateria em um terreiro de candomblé, músicos percussionistas dos blocos afro visitaram os terreiros para aprender os toques executados nos tambores *lê*, o *rumpi*, o *rum* e o *agogô*. Este padrão rítmico às vezes é substituído por outro padrão rítmico que é utilizado no *samba-duro*, caracterizado pelos acentos no chamado “off-beat”:

. x . x . . x . . . x . . . x .

Este padrão rítmico, executado pelos *taróis* e pelas *caixas*, às vezes é variado de tal forma que todas as batidas dentro do compasso estão no “off-beat”. Esta variação foi talvez a razão de aludir ao padrão rítmico do *reggae* jamaicano:

		x				x							x		taróis		
o				o		o							o	o	o	o	surdos

Em cima desta marcação básica, entram os padrões rítmicos dos diversos surdos da bateria do *samba-reggae*. Este padrão pode ser representado da seguinte forma (aqui junto com a marcação básica (igual a do *arramunha* do candomblé) dos *taróis* e *caixas*):

x . . x . . x . . . x . x . . .

arramunha (tocado no *agogô*)

o									o							
				o		o						o	o	o	o	

Surdos dos samba-reggae

. x . x . . . x . . . x . . . . x .

Outra variação da marcação básica

O padrão rítmico tocado pelos surdos é um toque que também é tocado pelo tambor no merengue dominicano. Os blocos afros executam estes padrões rítmicos em uma velocidade muito mais lenta que o toque de tambor no merengue dominicano. Este fato é importante, já que a velocidade relativamente lenta favorece o uso de diversas variações, executadas pelas caixas e *repiniques*, que são as chamadas dobradas ou repiques dentro destas marcações básicas. A pergunta que surge é se os músicos dos blocos-afros adotaram este padrão rítmico do merengue dominicano propositalmente, ou se foi uma mera casualidade. Pelos depoimentos do percussionista Neguinho de Samba, eles negam a existência destas influências e afirma que os padrões rítmicos são criados a partir dos ensaios, espontaneamente. Agora, parte deste padrão rítmico também está presente no mesmo toque de *arramunha*, tocados pelo tambor *lê* e *rumpi*, como podemos observar na seguinte representação:

x	.	.	x	.	.	x	.	.	.	x	.	x	.	.	.	agogô
x	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x		x	x	atabaque

A diferença entre o toque de *arramunha* e o samba-reggae é o deslocamento do padrão rítmico tocado pelos surdos: na *arramunha* este padrão começa no primeiro tempo do compasso e no samba-reggae é tocado no último tempo do compasso. Este fato indica e reforça o fato que os blocos afros se permitem a liberdade para modificar e variar os toques de origem afro-brasileiros. A performance em contexto festivo como o carnaval e outras festas, possibilita os músicos modificarem e variarem os padrões rítmicos aprendidos em contexto religioso. Fato é que os fundadores de vários blocos afros têm uma ligação com os terreiros do Candomblé de Salvador. O bloco afro Ilê Ayê por exemplo, também utiliza outros toques do *candomblé ketu* como o *daró*.

Podemos discernir paralelos entre os fenômenos musicais da região do Caribe e o samba-reggae de Salvador. Em Trinidad e Tobago, onde nos anos trinta e quarenta começou o desenvolvimento do *steel-band* com a manufatura de barris de petróleo em *steel-pans*, pertenceu às pessoas das classes sociais menos favorecidas, na maioria afro-descendentes. A mesma situação ocorreu com o samba-reggae. Nas duas culturas musicais percebemos que se desenvolveu no contexto do carnaval, evento festivo por excelência, que possibilitou a visibilidade e propagação dos discursos musicais, políticos e sociais dos grupos afro-descendentes.

A cultura do *steel band* de Trinidad e o samba-reggae de Salvador são ambos “ways of life”, formas de viver com seus modos particulares de se vestir, usar o corte de cabelo, jeitos de andar, a através de códigos próprios dentro dos grupos.

Em ambas manifestações também se desenvolveram as territorialidades: Cada formação tem uma sede, um estabelecimento em um bairro da cidade onde são organizados os ensaios e são desenvolvidos trabalhos junto à comunidade local.

### **Palavras Finais**

Veremos como podemos abordar as culturas caribenhas no Brasil, em especial a de Salvador, através das fronteiras imaginadas. Os grupos afro-descendentes de Salvador se identificam com os discursos sociais e políticos dos diversos grupos étnicos, fenômenos musicais da África, de Estados Unidos e do Caribe. O uso de elementos musicais de culturas musicais caribenhas, geralmente não é mencionado pelos músicos dos blocos-afro no *samba-reggae*. Vimos como o padrão rítmico do tambor do merengue dominicano se assemelha ao toque do *samba-reggae*, só em uma velocidade bem maior. Estes fatos são geralmente pouco divulgados na cidade de Salvador, como também é desconhecido o fato da existência de uma vibrante e variedade de culturas musicais nas ilhas de fala inglesa, francesa, holandesa e espanhola da região do Caribe. Apesar disto, podemos traçar similitudes entre o desenvolvimento do *steel band* de Trinidad e Tobago e os *blocos afro* de Salvador.

### **Notas**

<sup>1</sup> Geralmente formado por dezenas de percussionistas e com 1 a 3 cantores

<sup>2</sup> Este toque é executado no início da festa pública de um terreiro de um *candomblé ketu* quando os membros do terreiro entram na sala principal.

**Bibliografia**

AHO, William R. “Steel Band Music in Trinidad and Tobago: The Creation of a People’s Music”. In: *Latin American Music Review*, Vol 8, Nº1, 1987, p.26-58.

BEHAGUE, Gerard. “La Samba-reggae: Invención de um nuevo ritmo, Símbolo de la Negritud Baiana, Brasil. En: *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Disponível In: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

LURDES, Vilma de Fonseca. “Fronteiras Imaginárias, Fronteiras Insulares: José Lezama Lima e a Expressão Poética Cubana”, In *Revista Brasileira do Caribe*, vol IV, nº 8, Goiânia: Ed. CECAB, 2004.

GODI, Antonio Jorge Vitor dos Santos. “Música Afro-Carnavalesca: Das Multidões Para o Sucesso das Massas Elétricas”, In *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana*. Organizadores: Livio Sansone e Jocélio Teles dos Santos. Salvador: Dynamis Editorial, 1997.

GUERREIRO, Goli. “Um Mapa em Preto e Branco da Música na Bahia – Territorialização e Mestiçagem no Meio Musical de Salvador (1987-1997)”, In: Organizadores: Livio Sansone e Jocélio

Teles dos Santos. *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana*. Salvador: Dynamis Editorial, 1997.