

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
CENTRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

DEIVISON MOACIR CEZAR DE CAMPOS

DO DISCO À RODA
**A CONSTRUÇÃO DO PERTENCIMENTO AFROBRASILEIRO
PELA EXPERIÊNCIA NA FESTA NEGRA NOITE**

SÃO LEOPOLDO

2014

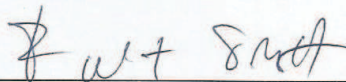
DEIVISON MOACIR CEZAR DE CAMPOS

“DO DISCO À RODA A CONSTRUÇÃO DO PERTENCIMENTO
AFROBRASILEIRO PELA EXPERIÊNCIA NA FESTA NEGRA NOITE”

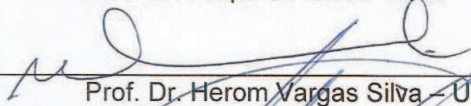
Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de doutor, sob orientação do professor Dr. Fabrício Lopes da Silveira, pelo programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Aprovado em 04 de abril de 2014

BANCA EXAMINADORA



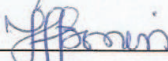
Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta – UFF



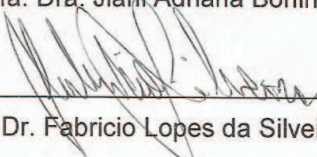
Prof. Dr. Herom Vargas Silva – USCS



Prof. Dr. Carlos Alfredo Gadea Castro – UNISINOS



Profa. Dra. Jiani Adriana Bonin – UNISINOS



Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira - UNISINOS

À minha família, Renata Campos,
Cláudia Campos e Ivone cezar.
A todos que me antecederam,
partiram e estão em mim.

O principal resultado dessa Tese não está contido no texto. Depois da defesa lembro ter dito a meu orientador, professor Dr. Fabricio Lopes da Silveira, a quem principalmente agradeço, que o mais difícil não foi produzir a pesquisa, o texto ou mesmo defendê-lo e sim chegar naquele momento. Quando criança, lembro de dizer para minha vó que um dia seria doutor. O trajeto foi hercúleo e pedregoso, mas a promessa está cumprida e em aberto.

Homenageio então vó Tuli [Eli Souza de Campos], tia Tânia Cezar, Mirian Dvoskin e o prof Dr. Luis Arthur Ferraretto.

Também em memória a Dilson Moacir Souza de Campos, vó Gel [Gelci Cezar], vô Wilson de Campos, tio Hélio Luís de Castro e prof. Dr. Valério Cruz Brittos.

Agradeço ao povo brasileiro que, através da Capes, possibilitou o financiamento de minha pesquisa.

Somente o investimento em educação de qualidade poderá transformar a realidade, construir uma sociedade de bem comum e oportunizar que as pessoas tenham suas possibilidades ampliadas e suas potencialidades afloradas. Sou prova disso. Trabalho tentando fazer minha parte para isso.

Setembro de 2014.

RESUMO

Este trabalho investiga a construção do pertencimento afro pela experiência em festas de Black music. Defende-se a tese que *as interações sociais da comunidade negra, realizadas em torno do consumo coletivo de música, que se organizavam tradicionalmente pela estrutura de rodas sagradas ou profanas, foram afetadas pelo midiático. Essa afetação fez com que os elementos constitutivos do pertencimento, desterritorializados pelos movimentos de diásporas e antes compartilhados somente pela interação pessoal nas rodas, sejam difundidos também pelas mídias sonoras. Com isso, o consumo coletivo de músicas gravadas possibilita novas formas de interação, a experiência comunicacional.* A partir da articulação dos conceitos de experiência e apropriação, relacionando-os com elementos da cultura viajante do Atlântico Negro e tendo a roda, presente em diferentes manifestações culturais africanas e da diáspora, como elemento síntese, propõe-se um circuito teórico-metodológico que apreende as dinâmicas espaciais, culturais e midiáticas envolvidas no processo. A construção de uma ambiência afro-midiática, pela relação dos corpos em performance, com a música gravada e os equipamentos de som e iluminação, possibilita que diferentes territorialidades e temporalidade concorram, levando, mediado pela memória coletiva, à presentificação do afro. A festa *Negra Noite* foi o lugar de observação, através uma pesquisa de inspiração etnográfica. A música gravada insere a festa no circuito de consumo cultural de Black music, enquanto a mediação pela memória coletiva liga a festa à tradição recente dos bailes Black Porto e à tradição de longa duração do Atlântico Negro.

Palavras-chave: Pertencimento Afro-brasileiro; Negra Noite, Atlântico Negro; Black music; Performance.

ABSTRACT

FROM THE DISC TO THE CIRCLE: THE STRUCTURE OF THE AFRO IDENTITY THROUGH THE EXPERIENCE IN THE NEGRA NOITE PARTY

The present paper investigates the structure of the Afro identity through the experience in Black music parties. The thesis supports that the social interactions of the black community, held around collective consumption of music, which were traditionally arranged by the structure of sacred or profane circles have been affected by the media. Such fuss caused the constituent elements of identity, deterritorialized by the movements of diasporas and previously shared only by personal interaction in the circles to be spread by the sound media as well. Thus, the collective consumption of music recorded enables new forms of interaction, the communication experience. From the articulation of experience and ownership concepts, relating them to the elements of traveller culture of the Black Atlantic and being the circle, present in different African and diaspora cultural events, such as synthesis elements, a theoretical and methodological study is proposed, which seizes the spatial, cultural and media dynamics involved in the process. The structure of an African-media ambiance, through the relation of the bodies in performance, with the recorded music and sound and lighting equipment enables different territoriality and temporality to compete, taking, mediated by the collective memory, to the presentification of the Afro. The party *Negra Noite* was the place of observation, through an ethnographic research. The music recorded enters the party in the circuit of cultural consumption of black music, while the mediation of the collective memory connects the party to the recent tradition of *Black Porto* dances and to the long lasting tradition of the Black Atlantic.

Keywords: African-Brazilian's characteristics; Negra Noite; Black Atlantic; black music; Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: estrutura tecno-midiática montada para festa.	35
Figura 2 Circuito do Disco à Roda	72
Figura 3: Flyer da festa Black Porto em 1987	116
Figura 4: Flyer da festa Black Porto em 2013.	120
Figura 5 e 6: visão do fundo do salão e do bar da festa Negra Noite.	127
Figura: 7-8-9-10: Convites de março, abril, outubro de 2013 e uma imagem do verso dos convites, respectivamente. Referências ao 18º ano de atividade da festa, realizado no salão de festas do Esporte Clube São José, o retorno ao salão do Subtenentes e Sargentos no centro e ao Dia das Crianças. Fonte: facebook/negranoite	130
Figura 11: Ambiência tecno-midiática pela iluminação na festa Negra Noite.	132
Figura 12-13-14: capas dos discos indicados pelos DJs.	136
Figura 15-16-17: Geração Black Power.	148
Figura 18 e 19: Corello DJ e os acessórios da geração <i>Charme</i> .	150
Figura 20-21-22: Acessórios e cabelos masculinos.	151
Figura 23-24-25: Acessórios e estilização das mulheres do <i>Charme</i> .	152
Figura 26-27-28: Vestuário casual e acessórios na geração <i>contemporary</i> R&B.	153
Figura 29-30-31-32: Performance. Desafiando as articulações.	158
Figura 33: Um princípio de roda que não mobilizou os outros participantes da festa.	162

SUMÁRIO

LEIA ANTES DE USAR OU PREFÁCIO	10
INTRODUÇÃO	13
1 A FESTA, A MÚSICA GRAVADA E A PRESENTIFICAÇÃO DO AFRO	30
1.1 A FESTA <i>NEGRA NOITE</i>	31
1.2 WHAT IS <i>BLACK MUSIC</i> IN <i>NEGRA NOITE</i> ?	37
1.3 QUE AFRO É ESSE NA CULTURA <i>BLACK</i> BRASILEIRA?	43
1.4 A RETERRITORIALIZAÇÃO DO AFRO PELA MÚSICA GRAVADA	48
2 A EXPERIÊNCIA COMO CHAVE PARA O ESTUDO DO PERTENCIMENTO AFRO NO ATLÂNTICO NEGRO	55
2.1 O CORPO COMO LUGAR DE EXPERIÊNCIA	59
2.2 OS SENTIDOS CONSTRUÍDOS NA APROPRIAÇÃO DA EXPERIÊNCIA	64
2.3 O CIRCUITO TEÓRICO-METODOLÓGICO <i>DO DISCO À RODA</i>	69
3 O ATLÂNTICO NEGRO COMO METÁFORA DO PERTENCIMENTO AFRO	74
3.1 O MODELO CAÓTICO DO <i>ATLÂNTICO NEGRO</i>	78
3.2 MÚSICA E MOVIMENTO NO <i>ATLÂNTICO NEGRO</i>	83
4 APREENSÃO DA EXPERIÊNCIA E DOS SENTIDOS DE PRESENÇA NA FESTA	89
4.1 A ETNOGRAFIA COMO ESTRATÉGIA	90
5 A CIRCULAÇÃO DA MÚSICA AFRO-ATLÂNTICA: ENTRE INDÚSTRIA E AUTENTICIDADE	95
5.1 A MÚSICA DE NEGROS COMO PRODUTO DE MERCADO	98
5.2 A UTÓPICA BUSCA POR UMA AUTÊNTICA MÚSICA DE NEGRO	102
6 O CIRCUITO DE <i>BLACK MUSIC</i> EM PORTO ALEGRE	107
6.1 TODAS AS FALAS LEVAM AO JARA, A MODERNA TRADIÇÃO DAS FESTAS	109
6.2 UMA CARTOGRAFIA DA <i>BLACK MUSIC</i> EM PORTO ALEGRE	118

7 A DESCOBRINDO A <i>NEGRA NOITE</i>	126
7.1 AMBIÊNCIA E MATERIALIDADES DA FESTA	129
7.2 A MATERIALIDADE DA <i>BLACK MUSIC</i>	134
7.3 A EXPERIÊNCIA DOS DJ'S NA AMBIÊNCIA TECNO-MIDIÁTICA DA FESTA	138
8 A EXPERIÊNCIA DE PRESENÇA NA FESTA <i>NEGRA NOITE</i>	144
8.1 OBJETOS E AUTO-REPRESENTAÇÃO NA <i>NEGRA NOITE</i>	146
8.2 RODA E PERFORMANCE COMO EXPERIÊNCIA	154
9 O CONSUMO CULTURAL DA FESTA <i>NEGRA NOITE</i>	165
9.1 A APROPRIAÇÃO DA EXPERIÊNCIA DA FESTA	166
9.2 DA RODA AO DISCO	172
CONCLUSÃO	177
REFERÊNCIAS	183
APÊNDICE 1 – ROTEIRO DE PERGUNTAS	193
APÊNDICE 2 – ENTREVISTAS COM DJS	194
APÊNDICE 3 – ANÁLISE MÍDIÁTICA	215
APÊNDICE 4 – CARTOGRAFIAS DAS FESTAS	216



LEIA ANTES DE USAR OU PREFÁCIO

O presente texto não deve ser lido como uma discussão sobre racismo ou um estudo sobre a música. Trata-se de um estudo Comunicacional que vislumbra a construção do pertencimento afro-brasileiro que tem no consumo coletivo de música uma das principais estratégias e forma de identificação. A relação com a ambiência desencadeada pela festa, as performances e a materialidade das interações possíveis no ambiente da festa *Negra Noite* que acontece em Porto Alegre constituem o objeto a ser apreendido.

A denominação da festa aciona importantes referências identitárias. No entanto, outras características singularizam a festa. A temporalidade e o local incertos, a informalidade na divulgação, a predominância de gêneros do R&B e a frequência de pessoas majoritariamente negras tornam a festa uma ambiência privilegiada para o estudo proposto. Desta forma, aborda uma das formas de ser afro-brasileiro, ou construir-se como tal.

Não se desconsidera a existência de um contexto racista, mas observa-se no estudo uma das estratégias encontradas pelos descendentes de escravizados para criarem lugares de presentificação ou produção de pertencimento. Por isso, não se discute diretamente no texto racismo e antirracismo. Ao mesmo tempo, o estudo não pode ser entendido fora desse contexto e, desta forma, dialoga com tudo o que tem sido produzido sobre essa temática. Aborda-se no estudo portanto as dinâmicas da festa, uma manifestação cultural que se configura a partir de uma tradição recente [festas *Black*], ligada a uma tradição de longa duração [consumo coletivo de música]. São esses os aspectos desenvolvidos, pois, apesar do contexto racista, as culturas negras permanecem existindo e mantêm suas dinâmicas.

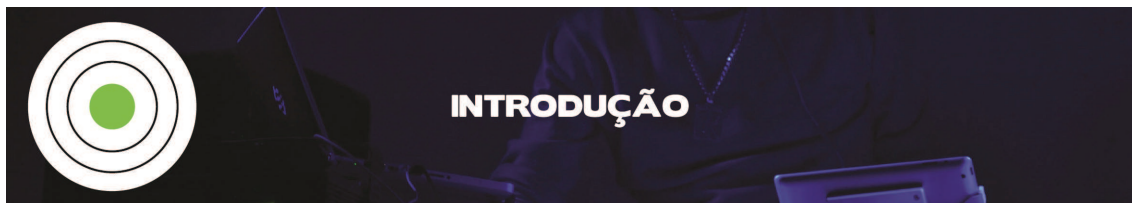
Além da perspectiva temporal, as referências espaciais são igualmente destacadas no estudo, pois vislumbra-se um interessante movimento de fluxo em que elementos simbólicos são territorializados na ambiência da festa, provocando uma complexificação do espaço em que ocorre. Concorrem elementos de uma cultura diaspórica, sua tradução local e a espacialidade da festa. Para isso, constrói-se uma visada a partir da proposição de Atlântico Negro (GILROY, 2006) em suas referências e potencialidades geográficas e comunicacionais, ou seja no que oferece de espacial e relacional. Neste sentido, a perspectiva de produção de presença (GUMBRECHT, 2010) e seus desdobramentos no que se refere a materialidade e a experiência estética também tornam-se referência importante no estudo.

Essa dimensão de presença, mediada por elementos da cosmovisão e da experiência afro, dialogam com perspectivas construídas dentro da epistemologia de referência - europeia. A tentativa de descentramento do hegemônico em produção de conhecimento é inspirado em Gomes (in SANTOS; MENESES, 2010), para quem a presença de pesquisadores negros tensiona as instituições acadêmicas e o pensamento único. Tal movimento provoca questionamentos e incompreensões, mas essas também podem contribuir para o esclarecimento das intencionalidades e sentidos preferenciais do texto.

Algumas questões no entanto apontam que a Academia não está pronta e, em algumas questões, nem mesmo aberta para discutir a cultura negra a não ser pelo viés do racismo – o que se constitui numa forma de preconceito epistemológico. Trata-se portanto de um novo-velho desafio que é o de não só ocupar espaços de produção de conhecimento, mas oferecer novas perspectivas para o que tem sido produzido.

O problema aprofunda-se nas áreas de conhecimento não tradicionais dos estudos sobre o negro, como a Comunicação. A opção pelo tensionamento epistemológico, principalmente numa perspectiva afro, demanda uma preparação do pesquisador para defender decisões e escolhas teóricas, metodológicas e perspectivas epistemológicas, além de questões nem sempre pertinentes ao material apresentado, tornando a banca uma verdadeira defesa de doutoramento. A outra possibilidade é manter-se como objeto de Ciência.

Porto Alegre, setembro de 2014



Eu não li
Eu não escrevi
Eu vivo o Negro Drama
Eu sou o Negro Drama
Racionais Mc's, 2002, Negro Drama

A tese aqui apresentada e defendida discute o processo de midiatização de uma das práticas de sociabilidade mais permanente entre as populações negras do mundo. O consumo coletivo de música tem suas raízes nos rituais cotidianos de populações africanas e está ligada ao princípio de ancestralidade, pois a música nessa cosmovisão possibilita uma relação de continuidade entre o mundo dos vivos, dos mortos e o sagrado. Desta forma, centra a discussão nas dinâmicas de construção de pertencimento em festas de *Black music*, que tocam gêneros afro-atlânticos, originalmente ligados a movimentos de resistência ao racismo e, principalmente, de construção de identidade dos negros na diáspora africana. A continuação dessa última característica busca ser apreendida na pesquisa a partir da observação da experiência e apropriação dos frequentadores das festas. As iniciativas de resistência, não contempladas na pesquisa, vão ocorrer no processo de elaboração e uso cotidiano desse pertencimento apreendido na experiência.

As festas pesquisadas, portanto, são entendidas como rituais liminoides (TURNER, 1974)¹, por assumirem características de diferenciadas do cotidiano. A apropriação da experiência servirá para, no retorno deste indivíduo ao convívio social ampliado, para elaboração de pertencimento e consequente enfrentamento das relações racialistas constituintes do Ocidente. Desta maneira, não se desconsidera a existência do racismo, mas entende-se que a presença na festa produz, por suas características liminoides de tempo complexo e espacialidade afetada, uma desestabilização dessas relações na duração da festa. Não se discute diretamente neste texto portanto as

¹ Os rituais liminares foram discutidos e sistematizados por Turner (1974) que identificou terem adquirindo características diferenciadas na contemporaneidade, denominando-os liminoides. **Ver p.54.**

relações raciais mesmo sendo esse o contexto ampliado do objeto em estudo. Trata-se de uma análise Comunicacional que discute a presença na festa, enfatizando as materialidades das dinâmicas midiáticas e performáticas do evento.

Propõe-se igualmente uma discussão de fundo epistemológico por confrontar os questionamentos de que a discussão sobre racismo deve estar presente em qualquer investigação que aborde cultura negra ou afro, como se ela não existisse fora dessa perspectiva. Para isso, parte-se da proposição de Gomes (in SANTOS; MENESES, 2010) de que as formas “de transmissão, construídas por meio da memória, da oralidade, da ancestralidade, da ritualidade, da temporalidade, da corporeidade” (p.510) são determinantes para refletir sobre a produção de conhecimento a partir do universo afro. Gilroy (2001) também evoca, para o estudo das culturas do *Atlântico Negro*², “um encontro maior com as teorias da cultura e sua integridade territorial e corporal” (p.12). O corpo constitui-se então no objeto em que a experiência de ser afro se realiza.

Acompanhadas como um acontecimento local, as festas têm uma territorialidade complexa, pois estão relacionadas a um circuito de consumo musical ampliado. Desta forma, assume-se o conceito de Atlântico Negro (GILROY, 2001) como necessário para entender o processo de construção e presentificação de pertencimento na festa a partir do consumo coletivo de música gravada. O conceito é entendido e utilizado em suas possibilidades geopolíticas e geocomunicacionais, enfatizadas também por Gilroy (2001). Refuta-se a ideia de que traz em si o contexto conflitivo das relações raciais norte-americanas, pois aponta principalmente para possibilidades territoriais e comunicacionais em fluxo das populações negras do mundo. Torna-se assim um instrumento teórico para apreender as dinâmicas e circuitos culturais diaspóricos.

Para operacionalizar o conceito, considerando ser um estudo de cultura, adota-se o conceito afro-brasileira, entendendo que no Brasil, especificamente, muitos indivíduos não negros adotam esse pertencimento. Neste sentido, o afro é pensado como um *ethos* e um lugar que congrega elementos de uma identidade simbólica e de uma tradição em movimento. Interessa no entanto a experiência dos indivíduos que vivem a dicotomia de ser negro em meio a uma cultura euro-referenciada, como a brasileira, seguindo a proposição de dupla-consciência de Du Bois (2012). Desta

² A proposição conceitual de Gilroy (2001) refere-se aos fluxos existentes entre as populações negras da diáspora afro-atlânticas.

forma, busca-se saber como esses indivíduos acessam pelo consumo coletivo de música gravada essas referências sem relacionar-se com o discurso formal de identidade, produzido pelo movimento social negro.

Esse objeto de pesquisa surgiu de uma experiência vivida pelo pesquisador em meio a uma festa de *Black Music* já no processo de construção da perspectiva de investigação. A experiência foi desencadeada pela aparição de uma roda de dança em frente à estrutura em que ficam os equipamentos de mídia sonora e o DJ. A formação surgiu espontaneamente, reunindo pessoas das diferentes rodas de amigos que anteriormente ocupavam o espaço. No centro desse novo lugar, organizado em meio a uma sequência de *funks*³ e demarcado pelos corpos, individualmente, ou em pequenos grupos, os dançarinos realizaram performances. Integrados à ambiência da festa, os corpos entregaram-se à pancada da música, sobrevivência da matriz afro⁴ nos ritmos do Atlântico Negro. Depois de dançar por algum tempo no centro da roda, o performer desafia um outro corpo, pela dança ou contato, a tomar o lugar. Assim como surge, desaparece depois de duas ou três músicas, voltando os frequentadores a dançar nos pequenos grupos de amigos antes existentes.

A experiência afetou a percepção de tempo do pesquisador, remetendo ao que já havia vivenciado em manifestações tradicionais da cultura afro-brasileira, como a roda de samba e a de Batuque, construtoras de pertencimento. Mesmo presente em outras culturas, a roda vai adquirir características diferenciada nas culturas afro por representarem num primeiro momento uma possibilidade de reterritorialização simbólica, adquirindo caráter não só cultural e simbólico, mas de resistência política. A organização em roda foi a primeira tentativa de uma territorialidade afro em meio ao sistema escravista, contendo os batuques sagrados e profanos. As performances dos participantes na festa e principalmente no centro da formação remetem a essas práticas sagradas, a dança dos Orixás, e culturais, como a capoeira e a umbigada.

Ao contrário das manifestações tradicionais, cuja execução da música é realizada pelos próprios participantes e a roda dinamiza e integra a ritualidade do encontro, a formação não é necessária para que a festa aconteça, mas irrompe pela excitação provocada por uma sequência imprevisível de músicas. A gravação torna-se

³ *Funk* “deriva de uma palavra africana que significa ‘suor positivo’ e expressa uma estética africana de engajamento vigoroso” (SHUSTERMAN, 1998, p.118).

⁴ A denominação afro refere-se aos elementos culturais produzidos por africanos e seus descendentes na diáspora. As características hibridizadas e em movimento desta cultura impossibilitam que seja denominada como Africana, mesmo que assim a denominem autores organizados em torno dos estudos de Afrocentricidade, proposto por Cheikh Anta Diop (NASCIMENTO, 2009).

determinante para que ocorra a afetação estética dos dançarinos e do espaço-tempo da festa. Por outro lado, o surgimento da roda também remete à ideia de circulação, inerente ao processo comunicacional.

A experiência portanto provocou um deslocamento de interesse da música, observável inicial, para as experiências desencadeadas por ela nos frequentadores da festa, vislumbrando as potencialidades desse processo para a construção de pertencimento, desde que mediado pela memória coletiva (HALBWACHS, 2006), ligando a festa às práticas tradicionais afro. Essa tradição tem como característica a mobilidade e permanente presentificação, o que permite que uma festa organizada em torno de músicas gravadas e equipamentos tecno-midiáticos sonoros possa ser entendida como continuidade e pertencente a ela. Essa perspectiva valorizou na pesquisa as dimensões de presença (GUMBRECHT, 2010) e experiência (DEWEY, 2008) na festa.

Essa proximidade entre as vivências desencadeadas pelas estratégias sensíveis da mídia e as manifestações tradicionais afro já foi apontada por Sodré (2006). Para ele, o envolvimento de iniciados nos ritos tradicionais afro “não se trata apenas de um artifício técnico no contexto da musicalidade, mas de uma configuração simbólica que, conjugada à dança, constitui ela própria um contexto, uma espécie de ‘lugar’ [...] onde ritualisticamente algo acontece” (p.214), configurando-se numa experiência estética compartilhada, a experiência comunicacional (BRAGA, 2010). O meio reforça sua potência de ser mensagem.

Desta forma, delineou-se a questão central da pesquisa que é a de investigar como *através da performance e da experiência coletiva na ambiência da festa, produzida na relação com a música gravada, tendo a memória coletiva afro-brasileira como fator de mediação, negros tem construído, presentificado ou ressignificado seu pertencimento pela presença em festas de Black Music*. A abordagem privilegia a presença, ligando-se aos estudos sobre a materialidade dos processos comunicacionais, que apontam para “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos *presentes* sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p.13). Desta forma, propõe-se como tese que:

as interações sociais da comunidade negra, realizadas em torno do consumo coletivo de música, que se organizavam tradicionalmente pela estrutura de rodas sagradas ou profanas, foram afetadas pelo midiático. Essa afetação fez com que os elementos constitutivos do pertencimento, desterritorializados pelos movimentos de diásporas e antes compartilhados somente pela interação pessoal nas rodas, sejam difundidos também pelas mídias sonoras. Com isso, o consumo coletivo de músicas gravadas possibilita novas formas de interação, a experiência comunicacional, reconfigurando as práticas tradicionais.

Trata-se de um estudo da cultura afro-brasileira cujas matrizes não estão somente relacionadas aos povos africanos trazidos para o Novo Mundo pelo sistema escravista colonial, pois encontram-se “no porão do navio negreiro e no antro da plantação” (GLISSANT, 2005, p.43). Inserida numa tradição dinâmica e constantemente atualizada, essa cultura afro se constitui como construção simbólica, resultado de reorganização, ressignificação, tradução e hibridismos, ocorridos desde a transferência populacional forçada da África para outros continentes e que permanece em processo. Essa dinâmica foi desencadeada pela mistura das diferentes etnias africanas e do encontro dessas com índios e brancos. Dessa forma, recusa-se a perspectiva essencialista, entendendo, em sentido contrário, o pertencimento afro “como um processo de movimento e mediação” (GILROY, 2001, p.65).

Organizadas em torno de experiências marcadas pelo encontro e a violência, as comunidades negras têm se utilizado de estratégias estéticas para afirmar sua política e cultura (GILROY, 2001), a fim de negociar espaços de cidadania ainda negados em toda a diáspora. A música ocupa um lugar central nesse processo. Elemento de ligação com o sagrado nas culturas africanas e forma de comunicação dos escravizados, continua sendo o principal produto de socialização das vivências afro. Para Glissant (1989, p.248 apud GILROY, 2001, p.162), “não é nada novo declarar que, para nós, a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso”.

A festa *Negra Noite*⁵, por suas características e propostas, foi definida como o local de observação. As principais características identificadas na festa foram: ausência de uma divulgação formal, sendo os convites distribuídos pessoalmente pelo

⁵ A apresentação e as discussões sobre a festa estão no 1º capítulo.

produtor ou em poucos salões de beleza afro⁶ e, desde 2011, possui um grupo fechado no *Facebook*; a periodicidade mensal e localização incerta de sua realização⁷; tocar exclusivamente música gravada de matriz *afro*, com ênfase na chamada *Black Music*; o grande número de frequentadores, sendo a maioria negros; e a diversidade etária do público. Além disso, apresenta como proposta manter uma relação com os bailes de *soul* e *funk* dos anos 70 e 80 e as festas *Charme* dos 90, movimentos musicais ligados às comunidades e à cultura afro-brasileira, o que está indicado pelo nome da festa: *Negra Noite*.

A definição da música, como elemento dinamizador do estudo, se dá pelo fato desta retomar uma manifestação importante das culturas africanas e articuladora do afro. O canto e a batucada, ligados ao Sagrado, mantiveram os fragmentos culturais africanos na memória dos escravizados. Também serviu de elemento agregador frente à mistura de grupos falantes, realizada para impedir rebeliões. Atualmente, no processo dinâmico do mercado musical, as batucadas que “adaptaram os padrões sagrados às exigências seculares” (GILROY, 2007, p.246) podem ser ouvidas nos diferentes estilos de musicalidade negra, mantendo um diálogo sempre reatualizado com os elementos considerados africanos. No entanto, a “África que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelaço colonial” (HALL, 2003, p.40). Como um importante produto para consumo oferecido pelo sistema de mídia, a música afro ainda constrói e transporta imaginários sociais.

Apesar da ênfase no consumo, buscando apreender as experiências comunicacionais possíveis, entender a circulação é determinante, pois é com o fluxo que circulam os elementos culturais do pertencimento afro que serão apropriados também na festa. As músicas tocadas inserem a *Negra Noite* no circuito de consumo cultural (GARCIA-CANCLINI, 2008) de *Black Music* e como um evento do *Atlântico Negro* (GILROY, 2001). Essa proposição de uma associação simbólica entre a fluidez do midiático e a desterritorialidade do afro possibilita pensar os processos

⁶ Essa característica mostrou-se muito interessante desde o primeiro momento, pois concede à festa a aura de irmandade ou organização secreta. O sistema de irmandade foi utilizado pelos negros escravizados e libertos no Brasil, como forma de resistência política e religiosa até as primeiras décadas do século 20 (MULLER in SILVA; SANTOS; CARNEIRO, 2008).

⁷ Espacialmente, remete à imagem das rodas de manifestações culturais afro, como a de capoeira, que, por não demandar um território fixo, se organiza num tempo e lugar incerto, construindo uma territorialidade que desaparece ao seu final. Desde 2010, a festa teve edições no *Grêmio Beneficente Sete de Setembro*, no centro, *Espaço Negra Noite*, no bairro Cidade Baixa, no Sport Club São José, zona norte, e no Xanday Pub, zona Norte de Porto Alegre.

comunicacionais em movimento. Acentua-se, com isso, o vivido, atento aos indivíduos nele envolvidos, às interações e às relações desses com a ambiência musical e com os dispositivos tecno-midiáticos.

A ambiência, construída pelo técnico midiático e pela presença, em relação com os indivíduos, princípio da experiência em Dewey (2008), provoca uma afetação na percepção espaço-temporal da festa, que adquire elementos constituintes do pertencimento, como território e identidade. Essa territorialidade transitória privilegia a relação com a identidade étnica que se diferencia de outras identidades coletivas pelo fato de estar orientada para um passado que “não é o da ciência histórica; é aquele em que se representa a memória coletiva” (POUTUGNAT; STREIFF-FENART 1998, p.5). Os grupos que compartilham elementos de memória possuem igualmente “uma representação só dele do seu tempo” (HALBWACHSS, 2006, p.130). A temporalidade da festa torna-se então um aqui-agora ligado à tradição, produzindo um presente complexo e característico do grupo. Esse processo adquire características de experiência estética.

O consumo coletivo de música produzida no *Atlântico Negro* na festa *Negra Noite* serve para pensar igualmente a relação espacial, estabelecida entre o local e o global. As produções musicais mantêm marcas da cultura local em que são produzidas, mas demandam permanentes processos de tradução e hibridização, adquirindo, muitas vezes, novos usos e sentidos se consumidas em outro lugar. A ambiência tecno-midiática musical da festa se torna, neste contexto, um território integrado ao circuito de consumo cultural (GARCIA-CANCLINI, 2007) da chamada *Black Music* no *Atlântico Negro*, transformando o “fixo em fluxo” (SANTOS, 1996) e adquirindo características multiterritoriais (HAESBAERT, 2004).

Busca-se, assim, dar conta do processo de reconfiguração da construção do pertencimento afro-brasileiro com a afetação pela midiatização do consumo coletivo de música gravada por negros, a partir da investigação das interações e apropriações ocorridas a partir da presença nas festas. A reconfiguração vislumbrada refere-se às transformações provocadas pela gravação nessa experiência de consumo coletivo de música pelo qual construía-se pertencimento.

Tradicionalmente, o processo ocorria em manifestações musicais, organizadas pelos corpos geralmente em roda e dinamizadas pelo eixo batucar-dançar-cantar (LIGIÉRO, 2011). Nas manifestações em que toca música gravada, o eixo é tensionado, pois o batucar-cantar é capturado pelo tecno-midiático, restando a dança

aos frequentadores. Nesse processo, ocorre uma reconfiguração na forma de se construir o pertencimento afro-brasileiro que, hibridizado à cultura euro-ocidental, ressignificou fragmentos africanos de valorização do vivido, principalmente o uso das iniciativas coletivas para a construção individual. A opção por observar uma experiência coletiva com ênfase no consumo cultural faz com que a tese dialogue com essa tradição.

Desta maneira, inserido nos estudos que relacionam mídia, cultura, música e experiência estética, o estudo busca apreender as interações e relações possíveis na *experiência*⁸ desencadeante do consumo de música tocada por um dispositivo tecnomidiático, com seus desdobramentos nas formas de apropriação. Mesmo reconhecendo que as articulações neste sentido têm sido realizadas pelos pesquisadores das chamadas Estéticas da Comunicação, a perspectiva de *Atlântico Negro* – também por atentar-se a um lugar específico [a festa] nesse circuito de consumo cultural mais amplo – acrescenta variáveis espaciais e temporais, nos quais os conceitos de territorialidade, fluxo, hibridização e tradição são inerentes.

No contexto brasileiro, no entanto, essa identidade cultural afro desterritorializada e constantemente presentificada permanece negada, principalmente, a partir de pressupostos raciológicos, como o de democracia racial⁹, e nacionalistas. Esse discurso contraditório fixa uma tradição nacional unificadora, defendida pelos grupos dominantes, frente a uma realidade em que a diversidade, a hibridização e a interculturalidade são preponderantes, reforçando os racismos, como forma de controle social. O estudo, em sentido contrário, vislumbra movimentos e construções coletivas possíveis de se constituírem em alternativas a essa situação, pelo menos como reforço de posições de pertencimento, dialogando com a *dialética racial*¹⁰ apontada por Moura (1994).

Portanto, o estudo mostra-se relevante por refletir sobre uma das estratégias criadas para afirmar e presentificar uma cultura negada, construindo pertencimento e

⁸ A discussão sobre o conceito de experiência em Dewey está na seção 2.1.

⁹ Fernandes (1995) considera a democracia racial brasileira “um dos grandes mitos do nosso tempo” (p.23). A formulação atenderia a dois interesses: “isentar as elites [...] de culpas objetivas pelo desfecho melancólico dos processos abolicionistas e republicano [e, por outro lado,] organizar e fomentar o caminho de integração racial democrática para que colida com os objetivos diretos e conscientes da política de expansão econômica” (p.26).

¹⁰ A “dialética racial do negro brasileiro” se constitui na busca para uma síntese do distanciamento da maioria da população negra do discurso de pertencimento afro-brasileiro, produzido pelo movimento social a partir dos anos 70, em função das demandas de sobrevivência colocadas pela situação de pobreza e miséria dessa maioria (MOURA, 1994).

buscando o reconhecimento social da afro-brasilidade para negociar, a partir desse lugar simbólico, o direito à cidadania plena. Por outro lado, propõe uma abordagem diferenciada do pertencimento afro-brasileiro nos estudos da área da Comunicação, enfatizando a forma como o midiático afeta a experiência de negros em construir ou atualizar o pertencimento étnico-racial pelo consumo coletivo de música. Esse pertencimento não se refere necessariamente aos indivíduos negros, pois, como uma identidade cultural, trata-se de uma construção. No entanto, considerando a situação de marginalização social e a negação da cultura e do indivíduo negro na sociedade brasileira, a tese observa a experiência na festa dos frequentadores negros.

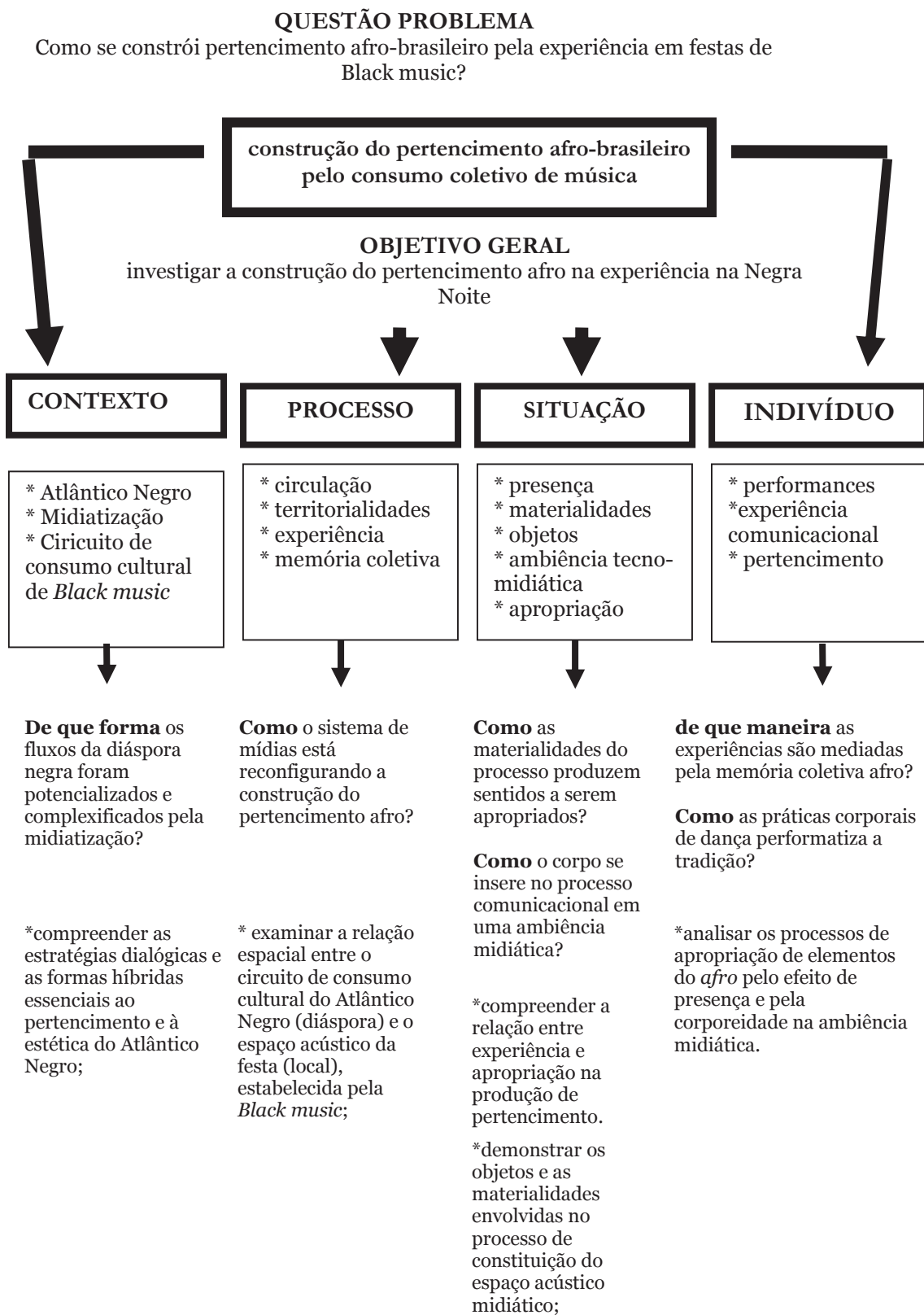
Traçando objetivos

Buscando refletir, na perspectiva comunicacional, sobre a construção do pertencimento *afro*-brasileiro na sociedade em midiatização, a pesquisa tem como objetivo *investigar como negros constroem pertencimento afro-brasileiro na experiência na festa Negra Noite*, uma festa de Black music que ocorre em Porto Alegre há 18 anos sem periodicidade, ou espaço definidos. O interesse no entanto centra-se na produção de sentido a partir da presença (GUMBRECHT, 2010). Por isso, observa-se a experiência da festa, não perdendo a dimensão do contexto. Este último faz com que a esse dialogue com a produção sobre racismo e antirracismo que tem sido produzida por pesquisadores brasileiros.

Específicos:

- compreender as estratégias dialógicas e as formas híbridas essenciais ao pertencimento e à estética musical do *Atlântico Negro*;
- examinar as relações de desterritorialização e reterritorialização estabelecidas entre o circuito de consumo cultural do *Atlântico Negro* [diáspora] e a ambiência midiática da festa [local] pela *Black Music*;
- demonstrar os objetos, materialidades e interações envolvidas no processo de constituição da ambiência tecno-midiática;
- compreender a relação entre experiência e apropriação na produção de pertencimento.
- analisar os processos de apropriação de elementos do *afro* pelo efeito de presença e pela corporeidade na ambiência midiática;

Esquema da problemática



A incipiência dos afro-brasileiros no campo comunicacional

A presença do negro na sociedade brasileira foi tradicionalmente estudada por pesquisadores da questão nacional (SCHWARCZ, 1998) que buscaram compreender a formação da sociedade no Brasil (FREIRE, 2006; HOLANDA, 1995; FERNANDES, 1978; DA MATA, 1986). As pesquisas, desta maneira, privilegiam temas relativos ao período escravista e à contribuição negra à identidade nacional brasileira.

Nas últimas décadas, no entanto, pesquisadores negros têm desenvolvido estudos, principalmente, em torno da questão relativa ao “ser negro no Brasil hoje” (VALENTE, 1987; SANTOS, 2000; MUNANGA, 2004; MUNANGA e GOMES, 2006). As reflexões ainda dialogam, em sua maioria, com o trabalho de Fernandes (1978), propondo discussões sobre o lugar social relegado ao negro na sociedade. As temáticas transversalizam diferentes disciplinas.

No entanto, durante o processo de “revisitar, interessado e reflexivo, as pesquisas já realizadas sobre o tema” (BONIN, 2006, p.31), constatou-se que a identidade e cultura negra no Brasil tem sido pouco abordada em pesquisas de Comunicação por outras perspectivas que não a da representação do negro nas diferentes mídias. Essa abordagem, dinamizada na primeira década do século 21 e igualmente crescente na área de Educação, tem como marco possível o estudo de doutorado de Joel Zito Araújo (1998), sobre o negro na telenovela, defendido na USP.

Esses estudos textuais cumprem um importante papel na denúncia e desconstrução dos estereótipos. No entanto, não promovem um avanço, ou tensionamento no conhecimento científico, pois utilizam-se sempre dos mesmos instrumentos teórico-metodológicos, e social, levando à mesma conclusão: a mídia promove a invisibilidade e, quando representa o negro, predominam os estereótipos. Se por um lado identifica-se um programa político de denúncia, como referido, por outro esconde-se um possível preconceito epistemológico na seleção de estudos que não sigam essa tendência, fora das áreas da História, Antropologia e Educação¹¹.

¹¹ Não são poucos os relatos de pesquisadores negros que recebem a recomendação de bancas de seleção a programas de pós-graduação para apresentarem seus trabalhos numa dessas áreas, consideradas tradicionais dos estudos sobre o negro. O projeto dessa tese quando submetido pela primeira vez a um programa de Comunicação, por exemplo, foi qualificado como político, sendo recomendado sua apresentação em programa de Antropologia (?).

Em consulta aos sites de todos os programas de pós-graduação, foram identificados poucos estudos em nível de doutorado na área, sendo a maioria anterior a 2006¹². Entre os anos de 2008 e 2013, pode-se identificar alguns estudos. No final de 2013, por exemplo, foram realizadas duas defesas de tese sobre o tema, ficando muito acima da média.

A tese *Comunicação, Educação e Negritude: interações de professores com as mídias e cidadania de afro-brasileiros em contextos escolares de Porto Alegre*, de Sátira Machado, foi apresentada no PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos. A partir de entrevistas com professores, busca identificar os usos de recursos midiáticos para a educação para cidadania.

Na ECA/USP, Nobuyoshi Chinen defendeu a tese *O papel do negro e o negro no papel: representação e representatividade dos afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros*. A pesquisa tem caráter histórico, mapeando a representação de personagens negros em quadrinhos de jornais, revistas e outros impressos de forma qualitativa e quantitativa. Concluiu que os personagens são poucos e que até os anos 70 o preconceito era regra. Situação foi amenizada, mas não superada depois desse período.

A tese *Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do Hip-Hop*, defendida no PPG em Comunicação e Semiótica, da PUC/SP, por Andréia da Silva Moassab (2008), tangencia a discussão identitária, dedicando subseção para discutir a convergência do *Hip-Hop*, em temáticas e linguagens, com o Movimento Negro. A tese, no entanto, enfatiza as possibilidades de mobilização social, resistência e subversão discursiva do *Hip-Hop*, através de um estudo das letras de músicas. Conclui que existe uma fratura entre os meios de comunicação em relação ao que é cantado pelos integrantes do movimento, considerados os Outros, ampliando o processo de marginalização. Também que a comunicação do *hip-hop* é contra hegemônica e crítica, provocando espaços de resistência ao hegemônico, transformando as periferias.

Por outro lado, a existência de um número ainda pequeno, mas um pouco mais representativo de dissertações de mestrado sobre o tema, indica uma tendência de modificação desse quadro de escassez de estudos em nível de doutorado. Estas

¹² Um levantamento realizado pelo Observatório da População Negra mostra que entre o final dos anos 70 e o ano de 2006 foram produzidas 18 dissertações e teses na região Sudeste, duas na região Sul e duas na Centro Oeste. As regiões Norte e Nordeste não possuem produção no período. Disponível em http://www.observatoriodonegro.org.br/artigos/teses_dissertacoes_levantadas.pdf Acesso jan.2014.

pesquisas, no entanto, realizam, quase que exclusivamente, estudos sobre a representação do negro na mídia, apontando uma tendência. Dentre os trabalhos localizados, três relacionam identidade afro-brasileira e música, seguindo a perspectiva representacional.

No conjunto de estudos que relacionam Comunicação e Música no PPG de Comunicação e Culturas Contemporâneas, da UFBA, foi realizado somente um estudo desde 2008, em nível de mestrado, com recorte racial, definido pelo estilo de música estudado: o samba-rock. Realizado por Luciana Xavier de Oliveira em 2008, *O swing do samba: uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Bem Jor* parte de quatro discos gravados pelo cantor para identificar marcas do gênero e as dinâmicas de produção do sentido. Utiliza para isso a metodologia de análise midiática desenvolvida pelo grupo que investiga Mídia e Música Popular Massiva, do mesmo programa. O estudo também discute questões sobre estilo e identidade, formulada sempre a partir da obra. Conclui que a estratégia do músico de realizar apropriações locais de expressões translocais, produzindo uma transição entre os gêneros samba, rock e soul, aproxima sua obra do universo pop e do mercado internacional. Enquanto as letras remetem aos universos cotidianos, da juventude e afro-brasileiro.

O estudo realizado por Kywsa Joanna Fideles Pereira dos Santos junto ao PPG em Comunicação da UFPE, defendido em 2010, adota igualmente a abordagem representacional. *A poética africanista e a anunciação da negritude nas canções de Chico Cesar* busca apreender a discussão étnico-racial presente na obra do compositor, principalmente no que se refere à identidade, à pertença e ao diálogo musical com as Áfricas – continental e diaspórica. Adota a perspectiva da hibridização e do Atlântico Negro, com a noção de “dupla consciência”, para pensar esse universo africanista. Também reflete sobre as performances do cantor para representar sua negritude. Constata que seu discurso está ligado à ideia de negritude proposta e defendida pelos movimentos negros.

Luiza Real de Andrade Amaral produziu a dissertação *Eu sou o samba - representações do gênero musical como ferramenta de construção da identidade nacional* no programa de Comunicação da UERJ em 2009. A pesquisa questiona como as representações de um gênero musical podem ser utilizadas por um meio de comunicação de massa como ferramenta de construção da identidade brasileira. Utiliza para isso a representação do samba no jornal O Globo nos períodos de 1926 a 1928 e de 2000 a 2002. Realizando uma análise de conteúdo, utiliza-se de 13 categorias

definidas teoricamente. Nas reportagens do primeiro período, as categorias mais recorrentes foram *vertentes do samba*, *personagens do samba*, e *encontros e fusões do samba*. Nas do segundo período, além dessas categorias, ganharam destaque *autoria*, *tradições*, *produtos*, *internacionalização* e *ambientes*. Segunda a autora, o gênero samba tornou-se o tradicional do Brasil por seu caráter mestiço.

Essa hibridização apontada pelos estudos é constituinte da identidade cultural afro no Atlântico Negro. Refletir sobre essas matrizes, a circulação dos elementos culturais e os diferentes processos de adaptação local remete à proposta desse trabalho.

Estruturação do trabalho

O ritmo do texto pretende-se o da música afro aquele, que “cria movimento” (PRANDI, 2005, p.05), não o que ordena. Por isso, a circularidade constituinte das culturas viajantes do Atlântico Negro, e apreendidas no circuito proposto para a tese, norteiam a estrutura do trabalho. Essa diálogo com as estruturas tradicionais do texto científico é uma das propostas de fundo da tese.

Em muitos momentos, o texto se organiza como um discurso mítico no qual vários elementos retornam e completam o que foi escrito sem, no entanto, repetir ou alterar o sentido das coisas ditas. Essa proposta possibilita que o texto tenha várias entradas, além da indicada pela ordem apresentada em sumário.

Esse diálogo entre os capítulos também confere à tese um percurso de abandono e retomada. As discussões com os autores realizadas de maneira mais intensa nos primeiros capítulos vão respaldando posicionamento e construções que aparecem no decorrer da tese sem a necessidade de que o já referido seja repetido. A lógica circular favorece que tudo o que foi escrito permaneça sendo dito em todos os momentos do texto.

As discussões teóricas estão desde o primeiro momento imbricadas com o objeto da pesquisa. Desta forma, os conceitos e proposição dos autores são utilizados num primeiro momento para dizer coisas no contexto empírico desse trabalho. Para num segundo momento, serem escritas coisas sobre o empírico, mesmo que teóricas, a partir de algumas proposições nem sempre explicitadas por serem anteriormente

citadas. A tese tem uma estrutura organizada em oito capítulos, além de introdução e conclusão.

O **primeiro** capítulo apresenta o objeto de pesquisa e seus elementos constituintes: a festa *Negra Noite*, a *Black music*, a definição do afro e o movimento espacial provocado pelo atravessamento do midiático numa forma de sociabilidade tradicional do afro. Esses elementos estarão desdobrados e contextualizados nos demais capítulos

A aproximação teórica entre os conceitos de experiência e apropriação, com suas possibilidades de uso frente ao objeto, está no **segundo** capítulo. Também é nesse capítulo que os conceitos e as indicações do objeto são estruturados num circuito que denomino *Do disco à roda*, apontando para elementos teórico-metodológicos da pesquisa. Segue a esse o **terceiro** capítulo dedicado à indicações da metodologia utilizada para levantamento e análise de dados.

O **quarto** capítulo tem caráter contextual. Nele são apresentadas as características das culturas viajantes do Atlântico Negro. Discute também como esse se realiza como uma esfera pública alternativa descentrada para as populações afro da região, principalmente a partir da música. Também estão apresentadas as dinâmicas musicais dessa esfera pública.

O capítulo que segue, o **quinto** da tese, faz um apanhado histórico da constituição do circuito local da *Black music*, seguido de uma cartografia do circuito hoje. São identificadas as festas, ligadas a esta esfera alternativa do Atlântico Negro, e como elas se relacionam com o movimento Black das décadas anteriores.

No **sexto** capítulo, a festa *Negra Noite* é inserida no circuito local e em sua relação com o circuito de consumo de *Black music* do Atlântico Negro. Esse capítulo também compreende uma discussão sobre as materialidades da música e a experiência dos DJs na ambiência da festa.

As experiências e a presença dos frequentadores da *Negras Noites* estão apresentadas no **sétimo** capítulo. Abordam-se aqui os objetos e a apresentação do afro na festa. Também aponta a performance e o aparecimento da roda como uma manifestação de presença.

O **oitavo** capítulo discute o consumo cultural na festa, com ênfase na apropriação dos sentidos produzidos a partir da materialidade e da experiência na ambiência midiática e seu uso para a construção do pertencimento afro.



Nós somos daqueles que se recusam a esquecer.
Aymé Cesaire (2010)

O consumo coletivo de música é “um pilar central do *Atlântico Negro*” (COSTA, 2006, p.117). Essa importância da música, no entanto, só pode ser entendida dentro de um contexto em que a comunicação pela palavra tornou-se uma impossibilidade, restando o corpo como meio de manifestação e comunicação. A música, neste contexto, “no és una forma de expressar ideas; és una forma de vivirlas” (FRITH, 2003, p.187). As interações possíveis a partir da música são constituintes de pertencimento que pode ser apreendido nos textos construídos pelo corpo em relação com a música, configurando uma experiência.

Essa vivência tem construído espaços de sociabilidade, produzindo ambiências e territorialidades simbólicas afro na diáspora. Esses aparecem e desaparecem condicionados pelas interações sociais possíveis. Organizados tradicionalmente em roda e reelaborados em outras ambiências, como a festa *Negra Noite*, nos quais até pode surgir uma roda, dependendo do engajamento dos participantes, esses espaços produzem uma territorialidade e reconstitui o *ethos* afro que “incorpora e privilegia a musicalidade e tudo o que ela permite de extravasamento emocional e utilização do corpo de modo comunicativo e sensual” (AMARAL; SILVA, 2006, p. 190).

Esse movimento na cultura popular negra, de tal forma hibridizada que impossibilita qualquer aspiração essencialista, favoreceu a criação de uma esfera pública alternativa, denominada por Gilroy (2001) como *Atlântico Negro*, na qual estilos, dramatizações e processos de autoconstrução são produzidos e circulam servindo de material para “contraculturas raciais insubordinadas”, cujo processo de comunicação tem sido realizado através da música, dança e pela representação. Neste sentido, as festas que oferecem uma territorialidade para essa contracultura têm potencial de mobilização e construção de representação identitária.

O movimento inerente a circulação dessa contracultura afeta, além da espacialidade da festa, suas referências temporais. A festa *Negra Noite*, realizada desde os anos 90, é um aqui-agora que está inserido numa tradição recente da *Black Music*, iniciada com o movimento *Soul*, mas que não pode ser compreendida fora da tradição de longa duração impura, em fluxo e permanentemente presentificada iniciada com o a reconstrução da cultura musical africana durante o escravismo, tornando-se afro. A música gravada que toca na festa, produzida principalmente nos Estados Unidos, mescla diferentes gêneros, principalmente o R&B, *rap*, *funk*, *soul* e *Black brasileiro*, principalmente. Essa relação insere a festa no circuito de consumo transcultural do *Atlântico Negro*, adquirindo elementos possíveis de construir pertencimento.

1.1 A FESTA NEGRA NOITE

A festa *Negra Noite* foi lançada em 1996 com a proposta de ser uma continuação e, ao mesmo tempo, uma presentificação dos bailes *charme* (PADILHA, 2010, entrevista), que mobilizaram milhares de jovens negros principalmente nos anos 70 e 80 na região Metropolitana de Porto Alegre. Esses bailes haviam promovido o encontro de duas tradições: o consumo coletivo de música afro-brasileira, realizado em festas ao som de sambas e música de orquestra, e o movimento *Soul*¹³, que chegou ao Brasil nos anos 60 numa época em que os clubes e festas, em sua maioria, eram separadas por grupos étnico-raciais.

A primeira festa *Negra Noite* ocorreu no salão de eventos da Federação das Associações Comerciais e de Serviços do RS [Federasul], que fica junto ao Mercado Público, no centro de Porto Alegre. Aproximadamente 200 pessoas participaram desta edição. Nos últimos anos, o salão do Grêmio Beneficente dos Sub-Tenentes e Sargentos Sete de Setembro, na Praça Padre Tomé¹⁴, na região do Centro antigo, tem

¹³ O movimento *Black* brasileiro inspirou-se no projeto norte-americano do *Soul* como uma força unificadora para a população negra. Segundo Silva (2003), “os DJs negros falavam do soul como uma experiência eminentemente negra. Nesse sentido, a música se transformou num conceito, vindo a simbolizar o orgulho negro. Foi nessa atmosfera que tomou força o movimento pelos direitos civis”.

¹⁴ Tomé Luiz de Souza (1711-1858) foi um padre e educador que atuou como vigário-geral da Igreja Nossa Senhora Mãe de Deus, então catedral de Porto Alegre. Foi depois transferido para a igreja Nossa Senhora das Dores. Também tornou-se deputado da 1ª legislatura da Assembleia Provincial do RS (PORTO-ALEGRE, 1917).

sido o local preferencial da festa¹⁵ que se tornou mensal no final de 2010, podendo ocorrer algumas edições extras durante o mês em Porto Alegre, ou em outras cidades.

A opção inicial por salões do Centro de Porto Alegre deve-se à memória recente do local como um território negro (PADILHA, 2010, entrevista). Com o processo de urbanização da cidade e a desterritorialização de comunidades tradicionais¹⁶ a partir da década de 50 do século passado, os negros foram residir em áreas mais periféricas e em cidades próximas à capital. O centro tornou-se então um ponto de passagem no trajeto entre o trabalho e a casa, formando na Rua dos Andradas um território de passagem e encontro (CAMPOS, 2006). O bairro concentra hoje outros bares permanentes que tocam samba. Além da música, a festa negra Noite busca, segundo seus produtores, diferenciar-se desses espaços principalmente pela quebra da cotidianidade e do incentivo a que os frequentadores vistam-se na lógica de frequentar um baile. .

Desde o lançamento, a festa tem como uma de suas características a pouca divulgação. Inicialmente, os convites eram feitos pessoalmente pelo produtor Marcos Padilha (2010, entrevista) e ampliada pela rede de convidados. Depois disso, começou a utilizar a estrutura de salões de beleza¹⁷, voltados ao público negro. Hoje, a rede foi estendida para outros estabelecimentos comerciais, que oferecem produtos e serviços às comunidades afro da Região Metropolitana. Além dos convites, são produzidos poucos cartazes que são afixados nesses locais. O *Orkut* se tornou, por algum tempo, um lugar de informação sobre a festa nos últimos anos e, desde abril de 2012, o evento conta com uma página no *Facebook*.

¹⁵ Outra festa era promovida até 2011, também com periodicidade mensal, em Viamão. Por outro lado, como referido, a festa não tem um local fixo para ocorrer, mas a sede do clube militar é o lugar em que mais ocorreram atividades no período de observação. Os recursos levantados com o aluguel do salão possibilitaram sua reforma, adequando o espaço as necessidades de acessibilidade, com o elevador, e liberou o uso da parte externa do salão, após reformas de segurança.

¹⁶ Denomina-se no texto como território negro tradicional as comunidades organizadas no período pós-abolição e que construíram, em função da marginalização social, dinâmicas e processos próprios de socialização e de identificação simbólica.

¹⁷ A relação com os salões de beleza negros será objeto de reflexão no capítulo 6, sobre o circuito de *Black music* em Porto Alegre, pois reforça a proposta de existência de uma rede referencial e a possibilidade de construção de uma territorialidade negra ampliada em torno da festa. O aprofundamento da discussão, no entanto, abre espaços para um estudo histórico sobre o papel destes estabelecimentos nas comunidades negras, principalmente como um lugar de Comunicação.

As músicas tocadas na *Negra Noite* são de diferentes gêneros, principalmente *contemporary R&B*¹⁸, *funk old school*¹⁹, *rap*, *Black nacional* e, nos intervalos dos DJs, *suingue* [subgênero do samba], ou seja, promove o encontro de músicas que partilham uma mesma matriz cultural, mas ressignificadas, produzidas e gravadas em diferentes contextos. Produzidas principalmente nos Estados Unidos, as músicas circulam pelo *Atlântico Negro* através de gravação sonora e de vídeos, constituindo um circuito de consumo transcultural. A festa torna-se uma territorialidade desse circuito, fomentando, através das apropriações simbólicas e materiais possíveis, suas dinâmicas.

Amaral (2002) aponta uma escassez de reflexões teóricas sobre festas, mas identifica a permanência das características, apontadas por Durkheim, de que todas provocam uma proximidade entre os indivíduos, um estado de ‘efervescência coletiva’ e a transgressão de normas coletivas. Desta maneira, o grupo “reanima periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade. Ao mesmo tempo, os indivíduos são reafirmados na sua natureza de seres sociais” (DURKHEIM, 1968, p.536).

A *Negra Noite* pode ser pensada a partir desses princípios. Trata-se de uma atividade que, seja pela dança, ou outras formas de interação, aproxima os participantes, chegando a um momento de efervescência coletiva, quando por vezes surge uma roda performática. Por outro lado, as transgressões às normas são de enfrentamento simbólico das diferentes formas de negação da cultura e do indivíduo negro na sociedade brasileira. Sansone (2007) aponta a relação existente nos bailes do Rio e Salvador entre dançar bem e ser preto, ou seja entre dançar *funk* e identidade negra.

Considerando a abordagem de Durkheim parcial, Teixeira (2011, p.18) propõe definir festa como “uma celebração simbólica de um objeto (evento, homem ou divindade, fenômeno cósmico etc) num tempo consagrado a atividades coletivas múltiplas e diferenciadas, com uma função expressiva.”, sendo possível adotar duas formas distintas: “toda a atividade ritual em correlação com a organização social do tempo é cerimônia; uma atividade social agradável é festividade” (p.18). Neste sentido, a *Negra Noite* realiza-se como uma festividade que reanima o sentimento de unidade

¹⁸ Esta é o gênero mais tocado na festa, principalmente nas vertentes *new jack swing*, dos irmãos Michael e Janet Jackson e Steve Wonder, entre outros, e o *slow jam*. Twisted, de Keith Sweat, é um dos grandes sucessos desse estilo. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=cP4yAnbtDZE&hd=1>

¹⁹ A expressão *old school* tem sido utilizada, neste caso, para diferenciar o ritmo do *funk carioca*. No entanto, é igualmente utilizada para referir-se a músicas gravadas nas últimas décadas do século 20.

do grupo, celebrando coletivamente a música de matriz afro, a ambiência de uma noite de negros e a própria coletividade de *charmeiros*²⁰.

O termo *charme*, utilizado a partir do Rio de Janeiro, foi proposto pelo DJ Corello em referência às “expressões corporais típicas das coreografias em decorrência do R&B – estilo musical mais melódico e cadenciado” (2005). Define, portanto, o tipo de festa e indica a ênfase nesta forma de dançar. A *Negra Noite* pode ser definida, assim como faz seus produtores (PADILHA, 2010), como uma festa *charme*. Além de tocar preferencialmente, mas não exclusivamente, o *R&B*, as performances dos dançarinos e a forma de vestir seguem as características apontadas por Corello.

Uma característica importante dos frequentadores da festa é vestir-se também com *charme*. A definição do que seja *charme*, no entanto, varia de acordo com as gerações. Assim, como é comum a presença de homens de terno e mulheres em trajés passeio, veem-se jovens e não tão jovens usando calça e camiseta largas e tênis, cujo uso era proibido até há pouco tempo neste tipo de festa. Ainda não é permitida a entrada de bermuda, camisa regata e chinelo. “É uma festa em que as pessoas gostam de ir bem vestidas, curtir o ambiente e a música de qualidade” (PADILHA, 2010).

Atualmente, mais de mil ingressos são vendidos a cada edição (PADILHA, 2012, entrevista). Os frequentadores são em sua maioria negros moradores de bairros populares de Porto Alegre, como Partenon, Vila Jardim, Bom Jesus, Sarandí e Restinga, entre outros, e de cidades da Região Metropolitana. No contexto porto-alegrense, as festas são frequentadas, em sua maioria, por adultos entre 30 e 50, mas existem muitos na faixa de 20 e outros acima dos 50. Essa variedade de gerações mostra-se importante para as dinâmicas da festa em sua função expressiva, pois misturam-se frequentadores das antigas festas de *Soul*, *Funk* e *Charme* com os jovens frequentadores, configurando uma sequência performática, ao mesmo tempo que desencadeia a sobreposição de diferentes tempos espaciais²¹ (SANTOS, 1978).

A festa inicia sempre as 23h. No entanto, é possível observar fila minutos antes da abertura das portas, formada principalmente por casais com idade acima dos 50 anos e mulheres, que não pagam ingresso até a meia noite se apresentarem convite.

²⁰ Como se autodenominam os frequentadores mais assíduos das festas.

²¹ “Milton Santos sugeriu a noção de tempo espacial para dar conta do ‘problema de superposições’ tanto do tempo quanto do espaço, já que ‘cada variável hoje presente na caracterização de um espaço aparece com uma data de instalação diferente, pelo simples fato de que não foi difundida ao mesmo tempo’. Assim, cada lugar seria ‘o resultado de ações multilaterais que se realizam em tempos desiguais sobre cada um e em todos os pontos da superfície terrestre’ (SANTOS, 1978, 211 citdo por HAESBAERT, 2008, p.33)”.

Esse é retirado antecipadamente em lojas, lancherias e salões de beleza apoiadores da festa. A venda de ingressos para homens e mulheres sem convite é feita diretamente na bilheteria. Os homens que apresentam o convite recebem desconto. Pelos que buscam gratuidade, ou possibilidade de desconto, o número de pessoas aumenta próximo à meia noite, provocando fila um pouco maior. No entanto, a festa atinge sua maior lotação próximo das 2h e o encerramento da *Negra Noite* ocorre entre 5h e 6h.

Em todas as festas, é montada uma estrutura de palco em que ficam os equipamentos de luz, audiovisual e sonoros. Numa estrutura metálica, além dos equipamentos de som, ficam afixados doze conjuntos de iluminação, com luzes coloridas, *estroboscópica* (branca piscante), e *lasers* vermelho e verde. Um projetor reproduz clipes no telão que fica atrás do palco, geralmente mais à esquerda. Também no palco ficam as máquinas de bolha de sabão e de fumaça. Outro equipamento de iluminação utilizado é o *globo espelhado*, afixado no centro do salão, cujo refletor fica em uma das paredes. O bar tem uma iluminação amarelada fraca, proporcionada principalmente pelas portas dos freezers patrocinados.



Figura 1: estrutura tecno-midiática montada para festa.

Tendo como referência o palco, os espaços do salão são ocupados por grupos bem definidos de forma recorrente. Na parte da frente, ficam os grupos que dançam praticamente todo o tempo da festa. A maioria são remanescentes dos bailes dos anos 80, com idade entre 40 e 50 anos, organizados em torno de um ou mais casais. É o grupo mais animado e dos quais saem os principais performers, quando acontece a roda. Depois desse primeiro grupo, ficam os frequentadores da *Negra Noite* mais jovens, que não participaram dos antigos bailes. São casais jovens que dançam de maneira mais romântica, ou pessoas que estão conhecendo ou estiveram poucas vezes na festa. Na área mais distante do palco e junto às mesas, ficam principalmente os casais mais velhos e os grupos de mulheres desacompanhadas. Próximo ao bar, ficam concentrados os homens desacompanhados.

Na primeira hora da festa, as músicas tocadas tem frequência²² mais lenta e o volume é mais baixo, criando um ambiente propício para audição e conversa. Neste período, as pessoas sentam ao redor das mesas e aproveitam para beber, principalmente refrigerantes e cerveja. As músicas são programadas num *setlist*²³ e tocam de maneira contínua, sem a intervenção do DJ. Alguns casais aproveitam para dançar abraçados. Próximo à meia noite, quando o número de pessoas, já é significativo, o DJ aumenta o volume do som e progressivamente a frequência. Quando há um DJ local convidado, é nesta primeira hora que ele tocará.

O aumento de pessoas nas áreas de dança do salão coincide com o aumento do volume e dos graves da música, marcantes no primeiro tempo da batida, variando os tempos fortes nos outros momentos. Essa variação reconstitui a característica sincopada do afro na música gravada. As batidas dos graves, principalmente, tocam o corpo dos frequentadores, fazendo com que a maioria dance ou realize movimentos no ritmo - *no embalo* - da música. Outros acompanham as batidas *na palma da mão*²⁴. Ao som das primeiras batidas, portanto, as pessoas começam a dançar. Essa disposição para dança de praticamente todos que estão na festa é uma das características realçadas pelos próprios frequentadores.

Desta forma, quando o salão fica mais cheio, a dança torna-se a principal forma de interação, substituindo a conversa e o consumo mais concentrado de bebidas da

²² A frequência da música refere-se ao número de batidas por minuto.

²³ Lista de músicas programadas para tocar.

²⁴ As duas expressões estão colocadas em itálico, pois se referem a gírias utilizadas também pelo grupo que frequenta a festa. *Embalo* refere-se à música com ritmo afro e *na palma da mão* é utilizado no sentido de ter uma batida em diálogo com o corpo, o que provoca a participação de todos.

primeira hora. Os dançarinos demonstram com gestos e passos a qual geração pertencem. Os mais jovens dançam mais o *modern R&B*, espelhando-se em cantores como Usher e Beyoncé. Os que participaram dos bailes dos 80 utilizam passos mais sensuais de *funk*, *R&B* e *rap* e os remanescentes dos bailes dos 70 dançam os passos mais vigorosos do *soul* e do *funk*, remetendo aos passos de James Brown. Na festa *Negra Noite*, antigos e novos dançarinos buscam repetir em grupos, organizados em rodas, ou individualmente, a ambiência dos antigos bailes, sobrepondo temporalidades num mesmo ambiente.

A festa *Negra Noite*, portanto é o lugar a partir do qual se observou a afetação da construção do pertencimento pelo midiático, enfatizando as experiências desencadeadas pela música gravada e a repercussão dessa nas relações de espaço e tempo da festa. A música gravada torna-se então o meio através do qual a *Negra Noite* insere-se num circuito de consumo ampliado e transcultural, o Atlântico Negro, possibilitando que os indivíduos vivenciem experiências comunicacionais que constroem ou atualizam a memória coletiva afro. Os diferentes gêneros que tocam na festa são denominados de maneira genérica como *Black music*, que se refere a um conjunto de gêneros musicais afro, produzidos principalmente nos Estados Unidos, que influenciam as culturas do Atlântico Negro.

1.2 WHAT IS *BLACK MUSIC* IN *NEGRA NOITE*?²⁵

As músicas tocadas nas *Negra Noite*, em sua maioria, estão relacionadas a uma tradição recente dos bailes de música negra internacional, iniciada nos anos 60 juntamente com as discussões sobre cultura de massa²⁶ no Brasil. Definido pelos produtores como um baile *charme*, os DJs tocam na festa uma variedade de músicas e estilos que transitam desde *old school*, como *Celebration*²⁷, ao *contemporary R&B*, como *Single Ladies*²⁸, e ao *Black nacional*, de Tim Maia à *Negra Li*²⁹. A expressão

²⁵ Referência ao título do primeiro disco de *soul* a circular no Brasil.

²⁶ O primeiro artigo sobre a cultura de massa no Brasil foi publicado na Revista *Civilização Brasileira* em 1966. Nele, Ferreira Goulart discute, a partir das teorias da Escola de Frankfurt, questões sobre estética numa sociedade de massas, buscando compreender as transformações culturais ocorridas no país (ORTIZ, 1995, p.15).

²⁷ Koll & the Gang. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3GwjfUFyY6M&hd=1>.

²⁸ Beyoncé. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=4m1EFMoRFvY&hd=1>.

²⁹ Ver em www.negrali.com.br

Black music, desta forma, busca dar conta desta variedade de gêneros e ritmos, produzidos e influenciados pela música popular negra contemporânea vinda dos Estados Unidos (SANSONE, 2007). O termo *Black* esteve associado inicialmente aos eventos dançantes de *soul* e *funk* dos anos 60 e 70. Na década seguinte, passou a ser utilizado para indicar as músicas em substituição ao termo *funk*, que foi reapropriado para definir o gênero criado no Rio de Janeiro, o *funk carioca*, tendo esse como matriz o *Miami bass*, e que não toca na *Negra Noite*.

Considerando a variedade de gêneros tocados na festa, a maioria das músicas pertencem ao *contemporary R&B*. O gênero surgiu no início dos anos 80, misturando características vocais e sonoras do *rhythm and blues*, elementos do *funk* e do *soul* e a *disco music* e o *rap*. A principal marca, no entanto, é o diálogo com a música eletrônica, tendo como característica distintiva o uso de caixa de ritmos³⁰ e *sampler* para produzir a base das músicas. Dentro deste gênero, o estilo que caracteriza e predomina nas festas é o *slow jam*³¹, principalmente as músicas produzidas no período posterior à *disco music* nos anos 80 e parte dos 90.

O *slow jam*, como o nome refere, tem o ritmo mais lento. Tratam-se de baladas, com base eletrônica, possibilitando dançar com *charme*, individualmente ou por casais, característica que deu nome ao tipo de festa. Muitas dessas músicas e artistas nunca foram lançados no Brasil e o acesso ocorria inicialmente através da importação de discos e hoje pela internet. Esse estilo de música, que era dançada nos bailes *Black* dos anos 80, ainda domina as festas de *Black music*, como a *Negra Noite*, fortalecendo a perspectiva de existência de uma tradição recente.

Fora do circuito comercial no Brasil, as músicas *slow jam* circulam principalmente entre DJs originários das comunidades negras e conseqüentemente entre os frequentadores das festas. Trata-se de um dos ritmos importantes do *Atlântico Negro*, mas não atingiu o mercado comercial brasileiro. Considerada música lenta, para dançar junto, competiu nos anos 80 com as baladas lançadas por bandas de rock. Com predominância de batidas eletrônicas, poucos artistas se destacaram no Brasil. O *Sampa Crew*³² foi o grupo brasileiro mais bem sucedido até hoje. Em âmbito

³⁰ A *drum machine* é um sintetizador que emite sons de instrumentos de percussão, incluindo a bateria. O *sampler* armazena sons que depois podem ser reproduzidos individualmente ou de forma conjunta.

³¹ Slow Jam – música lenta com influência do R&B, também conhecida como Soft Som, cuja origem é atribuída a uma música do mesmo nome gravada pelo grupo Midnight Star (MARTINS, 2005).

³² A música Eterno Amor <<http://www.youtube.com/watch?v=vanE4wG1q6w>> esteve em todos os programas de música do final dos anos 80 na tv brasileira.

internacional, a dupla franco-germânica *Milli Vanilli*³³ tornou-se um dos poucos representantes do estilo a fazer sucesso.

Outro estilo de referência nas festas de *Black music* e que toca na *Negra Noite* é o *new jack swing*³⁴, que deu origem ao chamado *contemporary R&B* no início dos anos 80. Também chamado de *swingbeat*, o estilo mantém a base rítmica eletrônica, mas tem a utilização de alguns instrumentos elétricos e orgânicos, como o baixo e sopro. Em relação ao *slow jam*, tem um ritmo mais acelerado. Esse estilo tornou-se o principal produto da mercado mundial de *pop music*. Portanto, tratam-se de músicas que tiveram uma circulação ampliada e tornaram-se, muitas delas, sucesso nos anos 80 e 90. Além do chamado *contemporary R&B old school*, tocam músicas atuais do gênero.

Apesar do *contemporary R&B* ser o gênero de música mais tocado na festa, o momento de maior engajamento corporal ocorre ao som de *funk*, que tem um ritmo mais vigoroso. As músicas de *rap*, tocadas na *Negra Noite*, estão ligadas mais ao surgimento do gênero, quando dialogava de forma mais direta com o *Soul* e o *contemporary R&B*. São poucos os músicos e bandas atuais que tem música tocadas, principalmente entre os brasileiros. No caso do *rap* nacional, as músicas que tocam são principalmente dos anos 80 e 90.

Muitas das músicas que tocam nas festas são versões produzidas pelo DJ, a partir de gravações de *Black music*. Essas versões são produtos exclusivos de cada festa. Na *Negra Noite*, assim como em outras festas da cena de Porto Alegre, além do DJ residente, ocorre a apresentação de convidados. Nestes casos, cada um tenta mostrar um conjunto mais dançante de versões exclusivas. Além dessas, também há músicas e versões que são produzidas por profissionais que se tornaram referência neste circuito transcultural. A busca por esse material acontece, nestes casos, principalmente através da internet³⁵. Os DJs também relatam a troca de músicas com profissionais de diferentes países, a partir de relações estabelecidas pela rede.

³³ Um dos grandes sucesso da dupla foi *Girl I'm Gonna Miss You* <<http://www.youtube.com/watch?v=xC60KfU-U3k>> Depois de receberem o Grammy de Melhor Artista Estreante de 1990 perderam o prêmio acusados de que as vozes no disco não seriam a deles.

³⁴ O *new jack swing* ou *swingbeat* tornou-se conhecido por ser a base dos discos *Thriller* e *Dangerous*, os mais vendidos da história fonográfica, ambos do cantor Michael Jackson. Além dele, destacaram-se nos primeiros momentos cantores como Steve Wonder, Prince, Marvin Gaye e Janet Jackson entre outros. O estilo deu origem ao que hoje é chamado *pop music*.

³⁵ Os blogs e principalmente as redes sociais ocupam hoje o importante papel na oferta de músicas e versões destas produzidas por músicos, produtores e DJs.

Essa variedade de gêneros e estilos tocados na *Negra Noite* compõe o que se denomina *Black Music* em relação à festa. As músicas dos bailes *Black*, inicialmente ligadas ao *Black Power*, encontraram no Brasil a comunidade negra organizada em torno das festas em salões de baile nas quais tocava-se samba em suas diferentes vertentes, ou música orquestrada. Fora dos clubes negros e quadras de escola de samba “a música *Black* era white: só se tocava artista branco nos anos 50” (ASSEF, 2010, p.28). Como novidade musical chegada da diáspora, o *soul* atraiu a atenção dos jovens que possuíam mais acesso à informação e à educação. Por ter formação universitária, buscavam ocupar novos lugares sociais e usaram politicamente a música. O *soul* brasileiro, inspirado no *Black power*, foi um dos movimentos que fomentou a reorganização e o redirecionamento do movimento social negro (CAMPOS, 2006) no Brasil.

O consumo do *soul* buscava atender a demanda por autenticidade de uma música para os negros no Brasil, frente ao processo de branqueamento do samba pelo mercado fonográfico no período. Por outro lado, para Cardoso (1987, p.100), a abertura do país ao mercado internacional, capitaneado pelos EUA no período pós-guerra, dinamizou no país a cultura de massa principalmente pela circulação de produtos culturais das potências dominantes. Enquanto o *rock* é assimilado no meio dos filhos dos proletários brancos, o *soul* domina a cena dos jovens negros. O uso do *soul* pelos jovens brasileiros vai manter as características de protesto, mas vai dar origem a um circuito de bailes que reunirão em algumas cidades mais de dez mil pessoas numa só festa.

O primeiro disco de *Soul* a circular no Brasil, produzido pela Companhia Brasileira de Discos, em 1967, teve como título *What is soul?* O disco era uma coletânea com diversos cantores, como Aretha Franklin, Percy Sledge, Joe Tex, the Capitols, Wilson Picket, Sam & Dave (DAYRELL, 2005). No ano seguinte, Wilson Simonal grava *Tributo a Martin Luther King*, morto naquele ano (SILVA, 2000). Considerado o primeiro cantor negro consagrado na nova organização cultural de massa do Brasil, Simonal utiliza-se do *soul* para a homenagem e, ao mesmo tempo, propor uma discussão sobre o pertencimento negro, fomentando o movimento que se iniciava no Brasil.

O gênero surgiu nos Estados Unidos como resposta ao processo de branqueamento do *rhythm and blues*, que deu origem ao *rock and roll*, e serviu de trilha para a luta pelos direitos civis naquele país. O ritmo da música, criada pelo

encontro do *rhythm and blues*, uma música profana, com o *gospel*, música religiosa negra (DAYRELL, 2005), assim como no samba, pode ser marcado com a batida de palmas, mantendo relação com sua matriz afro. No entanto, a massificação do estilo no seu país de origem leva ao surgimento de uma variante denominada *funk*, com ritmo mais marcado e arranjos agressivos, dialogando com o virtuosismo do jazz.

O *Soul* vai se estruturar no Brasil nos anos 70 com o surgimento e proliferação dos chamados bailes *Black* nas periferias em todo o país. Mais uma vez encontra um fundo comum, assim como o processo de nacionalização do samba, mas desta vez mais relacionado à luta pela cidadania do que à matriz cultural. Esse encontro de jovens negros de diversas classes sociais numa mesma festa para dançar uma música que tinha como origem a afirmação do *Black Power* teve papel importante na organização do movimento social. A repercussão do consumo coletivo de música, chaves do estilo de viver a negritude, serviu como fonte de conscientização para os jovens negros, rompendo com a tradição de branqueamento para a inclusão social.

O Festival Internacional da Canção de 1970 é um marco importante para o gênero e o estilo *Black*. A performance da música *Eu também quero Mocotó*, por Erlon Chaves, contou com a entrada no palco de duas loiras, terminando num beijo triplo com o cantor que foi preso e torturado no Dops (MARSIGLIA, 1987) por causa da apresentação. A repressão a apresentação de Erlon mostra a preocupação dos militares quanto as relações raciais no país, considerando os confrontos protagonizados pelos *Panteras Negras* nos EUA e o *Apartheid* na África do sul, sendo o Brasil um dos únicos países que manteve relações diplomáticas com aquele governo. Também essa edição do evento foi vencida pelo iniciante Tony Tornado com a música *BR-3*.

Apesar de iniciado nas periferias do país ainda no final dos anos 60 e de algumas aparições esparsas no início dos anos setenta, é somente em meados dos anos 70 que o gênero recebe atenção da indústria fonográfica. Ocorre então

um grande movimento de promoção da música negra americana e de desenvolvimento de uma soul music tipicamente brasileira. Esse movimento era capitaneado pelas gravadoras, em particular pela WEA, CBS e Phonogram, que percebiam na música negra um filão comercial a ser explorado. Seu nome surgiu antes mesmo de explodir: *Black Rio* (DJ PAULÃO, 2009, online)

O consumo do gênero também levou ao lançamento de uma coluna no Jornal do Brasil com o nome de *Black Rio*. Antes, no entanto, o jornal publicou uma reportagem de três páginas, com o título *O orgulho (importado) de ser negro no Brasil*, em 17 de julho de 1976. O texto adota um viés nacionalista, criticando a americanização da cultura juvenil brasileira (SANSONE, 2007). Também a Rede Globo projeta neste período um programa que seria apresentado por Tim Maia, Tony Tornado e Gerson King Combo, sendo este último um dançarino de James Brown nos EUA (DJ PAULÃO, 2009, online). O projeto nunca foi implementado.

As festas tornaram-se, neste período, promotoras de manifestações do afro. Durante as músicas, eram faladas, no sistema de som, mensagens afirmativas em relação ao negro. As festas eram organizadas por grandes equipes de som que surgiram nesse período promoviam os grandes bailes *Black*, ou *baile funk*. No Rio de Janeiro, as equipes, como a *Soul Grand Prix*, passam a tocar em clubes e nas quadras de escolas de samba. Em São Paulo, destacam-se os bailes no *Chic Club*, promovidos pela *Chic Show* (SANSONE, 2007). Os clubes e quadras também seriam os principais locais dos bailes em Porto Alegre, com destaque para a equipe *Jara Musisom*.

A visibilidade alcançada pelo gênero, principalmente no rio de janeiro e conseqüentemente na mídia nacional, e a ênfase na *disco music* no final dos anos 70 levou muitos jovens a retomarem o samba através do denominado *samba de raiz* como música autêntica. Nas periferias das cidades e do mercado musical e à revelia de um movimento negro organizado, que por muito tempo utilizou-se dessa música, a *Black music* manteve-se como forma de entretenimento de milhares de jovens durante os anos 80 e parte dos 90. Nessa década, no entanto, a *Black music* perdeu espaço para o *pagode* e, num segundo momento, para o *funk carioca*. Algumas festas, como a *Negra Noite*, em Porto Alegre, o *Viaduto Negrão de Lima*, no RJ, e o *Quarteirão do Soul*, em BH mantém a tradição.

Interessa reafirmar, portanto, que a expressão *Black music* refere-se a um conjunto de gêneros, subgêneros e estilos produzidos ou traduzidos a partir da influência da música contemporânea negra dos Estados Unidos. Estes gêneros, ligados inicialmente aos movimento pelos direitos civis, contém uma promessa de autenticidade mesmo com o processo de despolitização de sua produção e sonoridade. Desta forma, *Black music* refere-se à música produzida em todo o *Atlântico Negro* que mantenha marcas do ritmo original africano e da moderna música negra dos Estados

Unidos, mesmo que produzidas em outros pontos deste circuito de consumo transcultural e que tocam na *Negra Noite*.

1.3 QUE AFRO É ESSE NA CULTURA *BLACK* BRASILEIRA?³⁶

A identidade cultural afro-brasileira mantém as marcas dos sucessivos movimentos espaciais a partir das quais se constrói. O deslocamento de africanos nos quatro grandes ciclos³⁷ do escravismo colonial desencadeou um processo de hibridização forçada de elementos culturais dos diferentes grupos étnicos. Impactados também pelo encontro com as culturas européias, criaram diferentes estratégias para a ressignificação da cultura mesmo com o processo de desterritorialização sofrido com a travessia escravista.

Na diáspora, os africanos e seus descendentes ressignificaram fragmentos culturais, guardados na memória, configurando uma tradição em movimento que serviu como estímulo para a inovação e para a adaptação sempre criativa à escravidão e ao racismo no pós-abolição. O processo resultou em novas formas de solidariedade e identidade coletiva. A constituição dos territórios tradicionais afro no período pós-abolição cumpriu um importante no processo de reelaboração cultural e de construção de referenciais de comunidade, negados durante o escravismo. A desconstituição desses territórios levará a uma nova demanda simbólica, possibilitando entre outras práticas o consumo coletivo de música.

Nesse contexto, a identidade cultural afro adquiriu na diáspora, séculos antes, características consideradas pertencentes à pós-modernidade, como a hibridização e a multiplicidade. Essas características confrontaram desde o início do escravismo o projeto de identidade fixa da modernidade ocidental, afirmada pela ideia de nacional que é uma representação unificadora, originada no grupo detentor do poder cultural, apesar da diversidade constituinte dos estados-nação (HALL, 2003). Esse projeto de identidade e cultura brasileira é um dos fatores que ainda mantém as culturas dos grupos não dominantes marginalizadas.

³⁶ Referência ao texto de Hall *Que negro é esse na cultura negra?* (HALL, 2003).

³⁷ “[...] o ciclo da Guiné, durante a segunda metade do século XVI, o ciclo de Angola e do Congo, no século XVII, e o ciclo da Costa da Mina, durante os três primeiros quartos do século XVIII. A isso Verger acrescenta o ciclo da baía de Benin, entre 1770 e 1850, incluindo aí o período do tráfico clandestino” (PARÉS, 2007, p.42).

A exclusão do negro do projeto de desenvolvimento econômico brasileiro remonta ao final do século 19. A ideologia do trabalho livre, pensada sob os símbolos da *civilização* (ordem) e do *progresso*, numa perspectiva positiva, contribuiu para a marginalização dos negros libertos, que no imaginário herdado do escravismo e das teorias evolucionistas representavam *barbárie e primitivismo*. Reforçado pelos estereótipos, marcas invisíveis deixadas pela escravidão, a marca visível da cor da pele liga o presente e o passado, demarcando o lugar social relegado ao indivíduo negro na sociedade brasileira.

No Brasil, a mestiçagem, imposta como uma síntese da nacionalidade, “é uma antiga concessão, incorporada no decorrer dos anos pelo senso comum, à presença maciça de não brancos em uma sociedade que valoriza a branquitude” (SOVIK, 2009, p.39). Essa valorização é constitutiva não só da cultura brasileira, mas da modernidade ocidental e persiste nas culturas contemporâneas. Nesse sentido, Gilroy (2001) aponta que “o estranho prestígio ligado ao valor metafísico da brancura ainda são correntes e circulam bem” (p.52). Referindo Franz Fanon, diz ainda que a “desgraça da dominação racial não é a condição de ser negro, mas de ser negro em relação ao branco” (p.63).

Dessa forma, a necessidade de adequação aos padrões etnocêntricos europeus tornou-se elemento repressor do pertencimento afro, levando a um processo de integração social pela assimilação cultural. Historicamente, no entanto, observam-se estratégias e movimentos de resistência ao projeto unificador de identidade nacional, principalmente através de práticas e vivências comunitárias e culturais, geradas inicialmente dentro dos territórios negros tradicionais. Posteriormente, os frequentes processos de desterritorialização, provocados pelo permanente tensionamento desses espaços, foram reapropriados positivamente, produzindo uma territorialidade simbólica e possibilitando um retorno ao que há de afro na cultura brasileira (CAMPOS, 2006).

Frente ao contexto histórico brasileiro³⁸, a construção de um discurso de pertencimento afro tornou-se possível somente nos anos 70 do século passado. O movimento social negro buscou nas experiências acumuladas desde o escravismo parâmetros éticos e estéticos para a montagem de uma agenda política. Essa se estruturou a partir de uma proposta de revisão da história de resistência negra [*Quilombo dos Palmares*], com forte influência de uma África mítica [*tradição*], de

³⁸ Referem-se aqui os sucessivos governos ditatoriais na história do país durante o período republicano.

África contemporânea [*Consciência Negra*³⁹] e dos negros da diáspora europeia [*Negritude*⁴⁰], dos Estados Unidos [*Black Power*⁴¹] e do Caribe [*Garveysmo*⁴²].

O resultado dessa conjunção histórica estabelecida pela relação entre os três continentes forma o que o Gilroy (2001) denomina *Atlântico Negro*; ou seja, “as formas culturais estereofônicas, bilíngües ou bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” (GILROY, 2001, p.35), tornando Diáspora

um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples seqüência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território [espacial] para determinar a identidade pode também ser rompido (p.158).

Também partindo de uma concepção espacial, Garcia-Canclini (1998, p.309) vai dizer que as “buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização”. O pertencimento afro, abordado a partir da perspectiva do *Atlântico Negro*, adquire essa configuração, pois, além das características intrínsecas de hibridização, a perspectiva desloca-se para um espaço translocal. Essa tensão entre

³⁹ Segundo Steve Biko (1990), *Consciência Negra* refere-se à demanda de “fazer com que o negro se encontre a si mesmo, insuflar novamente a vida em sua casca vazia, infundir nele o orgulho e a dignidade” (p.41).

⁴⁰ Movimento Negritude iniciou nos anos 30 na França, com a revista *L'Étudiant Noir*, liderada pelo senegalês Léopold Sédar Senghor e o franco-caribenho Aimée Césaire, juntamente com Damas, Sainville e Maugée. Inicialmente propôs uma revolução na linguagem que permitiria reverter o sentido pejorativo da palavra negro. Constituiu-se, posteriormente, numa vertente do Movimento Pan-Africanista, buscando recuperar a identidade e o orgulho de ser negro, a partir da tomada de consciência da situação de dominação e discriminação dos negros na África e na diáspora. Ver BERND, 1984 e 1986; MUNANGA, 1988.

⁴¹ O movimento *Black Power* subverteu o conceito *negro* nos EUA, despindo-o de suas conotações pejorativas e transformando-o numa expressão confiante de uma identidade afirmativa. O *Black Power* conclamava os negros a construírem uma “comunidade negra” não geográfica, mas em termos de diáspora global (BRAH, 2006).

⁴² Marcus Mosiah Garvey nasceu em 1887 na Jamaica. Fundou a Associação para o Progresso Negro Universal, que contava com mais de um milhão de afiliados, em 40 países, em 1927. Defendia a criação de uma nação independente na África, chegando a investir na colonização da Libéria. Lançou a *Declaração dos Direitos dos Povos Negros do Mundo*, encorajando a autoconfiança e o patriotismo africano. As ideias de Garvey influenciaram líderes religiosos da Jamaica. A ele foi atribuída uma profecia que previa a coroação de um rei negro na África, que conduziria os negros do mundo inteiro à redenção, numa leitura livre da Bíblia. Os seguidores de Garvey na Jamaica reconheceram o libertador em Ras Tafari Makonnen, proclamado rei da Etiópia em 1930, adotando o nome de Haile Selassie I, dizendo-se legítimo herdeiro da antiga linhagem do Rei Salomão (BEIER, 2005; GILROY, 2001).

o global e o local provoca uma permanente necessidade de atualização e ressignificação desses elementos de pertencimento.

Martín-Barbero (2006), mantendo uma perspectiva espacial, refere que “acelerando as operações de desenraizamento, a globalização tende a inscrever as identidades nas lógicas dos fluxos” (p.62). Essas características foram apontadas por Gilroy (2007) como inerentes e constituintes do *Atlântico Negro*, pois

o próprio conceito de espaço é transformado quando é visto em termos do circuito ex-cêntrico comunicativo que capacitou as populações [negras] dispersas a dialogarem, interagirem e, em tempos mais recentes, até mesmo sincronizarem elementos significativos de suas vidas sociais e culturais (p.20).

A circulação e apropriação desses elementos têm sido facilitadas pela centralidade da mídia na cultura contemporânea, fazendo com que essa se torne um espaço privilegiado de interação. Para Verón (1997), “as agendas midiáticas afetam o mundo dos indivíduos, os quais muitas vezes estruturam seus esquemas identitários”, ao mesmo tempo em que “produzem também manifestações sobre o que recebem” (p.13), configurando uma relação de apropriação e uso. Garcia-Canclini (2007) entende que esses circuitos midiáticos “oferecem novas modalidade de encontro e reconhecimento” (p.159), sobrepondo-se conceitualmente às dinâmicas propostas no *Atlântico Negro*.

Iniciada pelos navegantes⁴³, a circulação dessas tradições em movimento, a partir dos quais se constrói o pertencimento afro no *Atlântico Negro*, demanda uma permanente hibridização, tradução e presentificação a fim de possibilitar ressignificações locais. Neste processo, o consumo dá sentido ao fluxo, fazendo surgir novas formas de pertencimento, incluindo circuitos de consumo transnacionais (GARCIA-CANCLINI, 2007).

A partir desses movimentos, o afro “é um termo que representa um estilo de vida, que incorpora elementos da África ou da cultura africana na formação da identidade negra e da vida cotidiana – o acréscimo de um toque africano à experiência da modernidade” (SANSONE, 2007, p.134). Considera-se, portanto, a afro-brasilidade

⁴³ Gilroy (2001) defende que os navegantes tiveram um papel determinante na construção de canais alternativos que possibilitam o diálogo cultural entre as populações do Atlântico Negro, principalmente através da música.

como um lugar culturalmente construído, articulado, afirmado e em permanente movimento.

O afro ligado ao *Black* brasileiro adquiriu, a partir dos anos 70, diferentes configurações, tensionado por movimentos locais e também do Atlântico Negro. Inicialmente, esteve ligado diretamente as propostas discursivas e estéticas do *Black Power*, incluindo a autenticidade conferida ao *Soul* como música de negro. Com isso serviu para a reorganização dos negros em grupos sociais identitários, mesmo num contexto de ditadura militar. Igualmente redimensionou a perspectiva da existência de um mundo negro, não mais numa perspectiva de assimilação ou retorno à África – como em grande parte do século 20, mas construindo propostas translocais de negociação de novos espaços sociais.

Esse pertencimento afro tem sido marcado pelo uso do corpo, objetos e posturas (GILROY, 2001; HALL, 2003; SANSONE, 2007), permanentemente presentificados em circuitos culturais transnacionais. Essa produção de sentido em movimento tem construído as diferentes formas de ser afro. O penteado, lançado mundialmente por Angela Davis⁴⁴, que se tornou o primeiro símbolo do orgulho negro⁴⁵, por exemplo, foi inspirado nos rebelados do Quênia, colonizado pela Itália, que criaram o estilo afro, rejeitando o cabelo liso dos europeus (LAPOUGE, 2013, online). Enquanto a forma de vestir, marca igualmente importante, foi influenciada, neste primeiro momento, por músicos, como James Brown e *The Jackson's*.

Com a superação do *funk* como música autêntica, principalmente, pela cooptação de artistas pelo mercado fonográfico para o lançamento da *disco music*, os militantes negros afastaram-se do *Black* em direção, como referido, ao *samba de raiz*. Por outro lado, visualmente, buscaram uma reaproximação com a África, a partir dos fragmentos guardados na religião, passando, por exemplo, a vestir *kaftan*⁴⁶, e investiram em estampas tribais, cores fortes e estampas *tie-dye*. O *Black* manteve-se

⁴⁴ Angela Davis nasceu em 1944 no Alabama, Estados Unidos. Foi uma das principais ideólogas e lideranças do grupo Panteras Negras. Foi presa em 1971 acusada de participação numa ação dos panteras negros que causou a morte de um juiz da Califórnia, provocando uma mobilização mundial pela sua soltura. A militante foi julgada e considerada inocente 16 meses depois. Hoje, é professora de filosofia na Universidade de Santa Cruz, na Califórnia (LAPOUGE, 2013, online). <http://m.mdemulher.abril.com.br/carreira-dinheiro/angela-davis-pantera-negra-mais-famosa-historia-752946>

⁴⁵ O uso penteado continua sendo reprimido pelas instituições de socialização como a escola. No final de 2013, um aluno teve a matrícula negada em uma escola de São Paulo por causa do penteado. Ver em <http://zip.net/bmlH7R>.

⁴⁶ Túnica utilizada em diferentes regiões africanas por influência árabe e que foi introduzida na religião afro-brasileira através do diálogo com regiões do continente da África, definido por Verger (2002) como Fluxo e Refluxo.

como um movimento estético musical junto aos jovens das periferias. Neste período, o *funk* perdeu espaço para o *contemporary R&B*, principal música dos bailes *charme*.

Além do *samba de raiz*, o *rap* torna-se música de militância e contestação entre os negros brasileiros. No entanto, os grandes bailes *Black* continuaram a movimentar milhares de jovens nas cidades brasileiras. O afro ligado ao *Black* perde, portanto, sua dimensão de militância e passa a ter características mais festivas e de entretenimento sem por isso alterar a experiência do corpo com a música. Permanece igualmente atendendo às demandas individuais por pertencimento em manifestações coletivas a quem participa desse circuito cultural. As festas de *Black music* mantêm-se, desta forma, como o lugar em que as pessoas vão para atualizar ou construir identidade. O processo perde então seu caráter discursivo, enfatizando a performance.

A relação da música gravada com os dançarinos constrói uma ambiência afro. Essa territorialidade torna-se complexa em função das diferentes gerações por relacionarem-se com a festa a partir de diferentes tempos espaciais (SANTOS, 1978). Neste novo lugar, o reconhecimento pela memória coletiva torna-se mediador desses elementos de pertencimento. As experiências vivenciadas nesta ambiência possibilitam a construção, ou a atualização de pertencimentos afro.

1.4 A RETERRITORIALIZAÇÃO DO AFRO PELA MÚSICA GRAVADA

A ambiência da festa *Negra Noite* é construída pelo tecno-midiático [audiovisuais e de iluminação], pela música - fluxo midiático, em relação com os frequentadores. Essa relação da presença com a ambiência da festa possibilita a experiência (DEWEY, 2008) da festa. McLuhan (2005[1966]) aponta essa potência do meio para criar um ambiente. Considera que esse “é um processo, não é um invólucro. É uma ação e atuará sobre os nossos sistemas nervosos e nas nossas vidas sensoriais, modificando-os por inteiro” (p.129). Sodré (2002), entendendo a midiatização como “um novo modo de presença do sujeito no mundo” (p.24), considera que o *medium* acoplado a um dispositivo técnico torna-se um fluxo comunicacional cujo código pode tornar-se “ambiência existencial”. Nessa ambiência, o ritmo transporta marcas e endereçamentos do gênero e torna-se um “rito suscetível de realimentar a potência existencial do grupo” (SODRÉ, 2006, p.214).

No caso da festa, a presença e a música gravada provocam uma afetação na percepção espaço-temporal. O consumo coletivo de música produzida no *Atlântico Negro* na festa serve para pensar a relação espacial, estabelecida entre o local e o global. As produções musicais mantêm marcas da cultura local em que são produzidas, mas demandam permanentes processos de tradução e hibridização, adquirindo, muitas vezes, novos usos e sentidos por serem consumidas em lugar diferente de sua produção. A ambiência tecno-midiática da festa se torna, neste contexto, um território integrado ao *Atlântico Negro*, através desse circuito de consumo cultural de *Black Music*. Neste processo, a música transforma o espaço “fixo em fluxo” (SANTOS, 1996).

Esse movimento é característico dos territórios simbólicos, ligados a representações que não necessitam de um espaço geográfico fixo para se realizar, pois “territorializar-se significa também hoje construir e/ou controlar fluxos/redes e criar referenciais simbólicos num espaço em movimento, no e pelo movimento” (UEDA in HEIDRICH, 2008, p.82). Na perspectiva espacial, esse processo é sempre “dotado de significados, de expressividade, isto é, tem um determinado significado para quem constrói e/ou usufrui dele” (HAESBAERT, 2004, p.281 apud HEIDRICH, 2008, p.80). Raffestin (2009, p.34) chama a atenção, no entanto, que, no caso da música, “o problema é mais complexo, porque a representação musical pode sugerir algo que vá além de uma paisagem musical”.

A ambiência da festa torna-se, com a intencionalidade de proporcionar uma *Negra Noite*, um território simbólico afro-brasileiro. Garcia-Canclini (2008, p.153) entende que os lugares “não são áreas delimitadas e homogêneas, mas espaços de interação em que as identidades e os sentimentos de pertencimento são formados com recursos materiais e simbólicos de origem local, nacional e transnacional”. No caso da festa, o lugar é transitório pelo fato de existir somente na duração das atividades, por não ter um local específico para acontecer e por relacionar-se com um circuito de consumo cultural ampliado.

O meio, neste sentido, “configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (MCLUHAN, 2003, p.23). A experiência nessa ambiência, por outro lado, ocorre mediada pela intencionalidade da festa *Negra Noite*, e relaciona-se à tradição recente das festas de *Black music* e a tradição longínqua de consumo coletivo de música do Atlântico Negro. Essa relação entre experiência e tradição remete ao princípio africano de tempo. Para os africanos, o tempo é o dos antepassados,

organizados no Sasa e no Zamani (MBITI, 1969 citado por CASTINIANO, 2012), correspondendo ao tempo da experiência e o tempo da tradição respectivamente.

A intervenção do fluxo midiático no lugar em que a festa acontece afeta a leitura do espaço já superpostas pelos tempos espaciais (SANTOS, 1978) que concorrem na *Negra Noite*. Para Santos, cada variável de um espaço aparece com uma data de instalação diferente pelo simples fato de que não foi difundida ao mesmo tempo. Além das experiências em festas anteriores, a própria diferença da chegada a festa afeta essa leitura. Os tempos espaciais referem-se portanto ao “resultado de ações multilaterais que se realizam em tempos desiguais sobre cada um e em todos os pontos da superfície terrestre” (SANTOS, 1978, p.211). Além da superposição do tempo no espaço da festa, ocorrem ainda diferentes territorializações: a ambiência midiática, o território afro-brasileiro e a territorialidade afro-atlântica, ligada ao circuito cultural de *Black music*.

A ambiência midiática refere-se à situação que favorece a experiência, a partir dos elementos de materialidade do processo, na qual os sons

vienen del exterior a nuestro cuerpo, pero el sonido mismo es próximo, íntimo, es una excitación del organismo. Sentimos o choque de las vibraciones por todo nuestro cuerpo. El sonido estimula directamente el cambio inmediato porque nos informa de un cambio (DEWEY, 2008, p.267).

A relação intrínseca entre o meio e os efeitos estéticos, estabelecida por Dewey (2008), insere o corpo como objeto da experiência. Assim como nos ritos tradicionais, referidos por Sodré (2006, p.212), a presença nesta ambiência produz uma experiência que “é mais corporal do que intelectual, mais somática do que propriamente psíquica”. Essa experiência, quando compartilhada, torna-se comunicacional. A performance é como essa experiência se realiza. O corpo torna-se o lugar da experiência e os sentidos produzidos fornecem elementos de pertencimento.

Quando há um maior engajamento dos corpos em performance à música gravada, ocorre uma nova fragmentação dessa ambiência, provocando a aparição da roda de dança. A roda na tradição afro-brasileira organiza-se como ressignificação do princípio africano da circularidade que representa a horizontalidade nas relações humanas e o círculo da vida (OLIVEIRA, 2004). Nessa cosmovisão, a perspectiva relacional do círculo propõe uma hierarquia a serviço do outro, propondo uma relação

de alteridade, favorecendo a experiência comunicacional. A roda adquire características não só de *experiência*, mas de *uma experiência*⁴⁷.

As manifestações tradicionais são dependentes da roda. A música e as performances são possíveis após a sua formação, fazendo com que a musicalidade da roda possua valor de culto (BENJAMIN, 1985). No processo de gravação, aumenta o valor de exposição e a técnica provoca uma emancipação dos elementos simbólicos que podem, desta maneira, construir ambiências a partir do fluxo comunicacional, neste caso a música. Por isso, o atravessamento do midiático faz com que, a partir do processo de gravação, a formação da roda seja consequência da ambiência da festa, possibilitada pela execução de música gravada em relação com a presença.

A preferência por salões de festas no centro de Porto Alegre para a realização da *Negra Noite* tem como proposta a manutenção do território afro-brasileiro transitório, construído no entorno da rua dos Andradas a partir dos anos 60. O território da festa, adquirindo essas características, liga-se a outra espacialidade da tradição afro recente. As festas ocasionais que ocorrem em salões da zona norte, por sua vez, relacionam-se ao deslocamento das populações negras e manifestações culturais – como o carnaval, transferido nos últimos anos para esta região da cidade.

As festas promovem o reencontro de frequentadores dos bailes que não mais convivem no cotidiano em função das pequenas diásporas dos territórios tradicionais, promovidos pela urbanização da cidade. Esses territórios simbólicos carregam consigo os elementos dessa tradição em movimento e constantemente presentificada, promovendo o encontro do *Sasa* e do *Zamani*. Da mesma forma, algumas das interações, danças e objetos dão materialidade a esses elementos simbólicos. A música cumpre o papel de catalisar e, ao mesmo tempo, fomentar essa territorialidade.

Os gêneros de música gravada tocados na festa e a relação desses com a dança e objetos⁴⁸ projetam a festa para uma territorialidade afro-atlântica, possibilitando a presentificação do pertencimento afro-brasileiro, tendo como principal matriz a cultura negra dos Estados Unidos. Essa territorialidade em fluxo da festa e que imbrica o local ao global constitui o que Gilroy (2001) denomina *Atlântico Negro*. Para o autor,

⁴⁷ A discussão da concepção de Dewey (2008) está na seção 2.1.

⁴⁸ O consumo de vídeos tem sido utilizado para indicar formas de dançar e vestir nas festas de *Black music*, principalmente entre os mais jovens (CAMPOS, 2011).

Este deslocamento fundamental da cultura negra é particularmente importante na história recente da música negra que, produzida a partir da escravidão racial que possibilitou a moderna civilização ocidental, agora domina suas culturas populares (GILROY, 2001, p.170).

Esses diferentes territórios que se superpõem na festa estão ligados à questão da temporalidade tensionada pela presença na festa, a partir das categorias de experiência e tradição. Esses estão igualmente espelhados no conceito de *dupla consciência*⁴⁹, que define a identidade afro na diáspora. Para Du Bois (1996, p.3), “todos sentem alguma vez a dualidade – um lado americano, um lado negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços irreconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que a impede de se dilacerar”.

Essa dualidade constitutiva entre experiência e tradição da cosmovisão africana está presente em mitos, como o que narra a separação do Ayê [lugar dos homens] do Orúm [lugar dos Orixás]⁵⁰, e expressa na concepção temporal do Sasa e Zamani. Segundo Mbiti (1969 citado por CASTINIANO, 2012), o *Sasa* se refere à experiência imediata e o *Zamani* é um passado complexo de longa duração.

Ambos Sasa e Zamani têm qualidade e quantidade. Pessoas referem-se a ele como grandes, pequenos, curtos, longos, etc., em relação a um fenômeno ou evento particular. Sasa liga geralmente os indivíduos ao ambiente imediato. É o período da vida consciente. Por seu lado, Zamani é o período do mito, dando a sensação de fundação, ou ‘segurança’ para o período do Sasa (p.90).

Essas temporalidades ganham materialidade a partir da memória coletiva. Essa é constituída por uma base comum de lembranças que pertencem a um determinado grupo. No caso da *Negra Noite*, o grupo é formado pelos *charmeiros*, ou *Blacks*. Eles se organizam em torno da territorialidade das festas e se estruturam numa cena de *Black music* multiterritorializada. Dialogam com uma tradição recente que é a dos

⁴⁹ A proposição aparece pela primeira vez num artigo publicado por Du Bois no jornal *The Atlantic* em agosto de 1897 (DU BOIS, 2012). No entanto, vai ser consolidada somente em 1903, com a publicação do livro *The Souls of Black Folk* (DU BOIS, 1996).

⁵⁰ O mito conta a criação da religião dos Orixás. Em síntese, narra que depois da separação do Ayê e do Orum, os homens ganharam a música e a festa de presente como forma de convidar os Orixás para visitá-los. O pedido havia sido feito pelos próprios Orixás a Olorum [o Ser Supremo], pois sentiam saudade da convivência com os homens. No entanto, teriam, a partir daquele momento, que usar o corpo de humanos para dançar entre eles (PRANDI, 2001, p.526).

bailes, que muitos frequentaram, mas inserem-se igualmente na tradição de consumo coletivo de música que remonta as culturas africanas anteriores ao escravismo. Desta forma estão ligados à tradição dos bailes no Sasa e à diáspora negra no Zamani, considerando que “a memória coletiva retrocede no passado até certo limite, mais ou menos longínquo conforme a pertença a esse ou aquele grupo” (p.133). No caso dos *Black*, se mantém na longa duração por ser indissociável da vivência de exploração e marginalização dos negros na diáspora que estão na base da constituição do afro.

Essa longa duração é “de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHSS, 2006, p.102). Por isso, mesmo que se refira ao passado, sempre possibilita o reconhecimento e mantém-se presentificado. Essa relação com o tempo é sempre instável, pois, ao mesmo tempo que pode se alongar – em função de uma estabilidade do grupo, pode se transformar gerando um tempo novo. Isso não impede uma coexistência entre o tempo antigo e o tempo novo, como ocorre na festa em que convivem os frequentadores dos bailes de *soul*, *funkeiros old school*, charmeiros e o público do *r&b*. Essa coexistência de diferentes tempos de memória coletiva relaciona-se aos tempos espaciais da festa. Neste sentido,

Embora a memória atinja regiões do passado em distâncias desiguais, segundo as partes contempladas do corpo social, não é porque uns tem mais lembranças que os outros – mas porque as duas partes do grupo organizam seu pensamento em volta de centros de interesse que já não são exatamente os mesmos (HALBWACHSS, 2006, p.149).

Mediada por essa memória coletiva, a experiência ganha sentido por estar inserida numa cultura a fim de produzir sentido a ser apropriado. Essa cultura está relacionada ao *Zamani*, tempo da tradição. O reconhecimento no entanto ocorre somente a quem compartilha dessas lembranças. A ambiência musical da *Negra Noite* e a tradição recente dos bailes de *Black music*, portanto, estão relacionadas ao tempo do Sasa. São as situações em que a experiência se dá principalmente através das performances desencadeadas por ela.

Por outro lado, o território afro-brasileiro e o afro-atlântico oferecem elementos simbólicos para a produção de sentidos a serem apropriados na festa. Essa tradição guarda elementos que ligam o Sasa ao Zamani, inviabilizando qualquer pretensão de inércia e pureza. Ela está em permanente movimento de hibridização, presentificação

e de tradução frente às demandas locais. Desta forma, a relação entre experiência, principalmente a compartilhada, mediada pela memória coletiva, e a apropriação oferecem elementos para compreender a construção do pertencimento na festa.

A relação entre o disco e a roda torna-se espacialmente mais complexo pelo fato de que essa afetação faz com a que a festa seja lançada simbolicamente no Atlântico Negro. Compreendendo esse como um circuito de consumo cultural transnacional, a realização da festa dentro dessa tradição afro faz que com essa se torne um lugar desse circuito em escala global. Ao mesmo tempo, passa a ser um território desse circuito ampliado em que os bem simbólicos em circulação ficam territorializados durante a realização da festa. Ao final desta, o lugar do Atlântico Negro desaparece, mas através da apropriação dessa experiência, os indivíduos irão atualizar seus referenciais de pertencimento.



A entrada dos diferentes como produtores de ciência e a chegada de ex-objetos ao mundo da pesquisa acadêmica configuram um novo campo de tensão epistemológica e política
Nilma Gomes, UFMG

A pesquisa propõe dar conta do processo de reconfiguração da construção do pertencimento afro-brasileiro com o atravessamento do midiático no consumo coletivo de música por negros, a partir da investigação das interações e apropriações ocorridas a partir da presença na festa *Negra Noite*. Trata-se de um estudo da cultura afro-brasileira cujas matrizes não estão relacionadas somente ao paradigma europeu, apesar de apresentar elementos dessa matriz, utilizadas no processo constitutivo de hibridização. Demanda, por isso, abordagens e instrumentos que reflitam suas especificidades.

Gomes (in SANTOS; MENESES, 2010) defende que o intelectual negro deve questionar a ciência por dentro, problematizando “conceitos, categorias, teorias e metodologias clássicas que, na sua produção, esvaziam a riqueza e a problemática racial ou transformam raça em mera categoria analítica retirando-lhe o seu caráter de construção social, cultural e política” (500). O questionamento relaciona-se ao dos instrumentos metodológicos e categorias de análise tradicionais da racionalidade do ocidente nem sempre serem suficientes para explicar as questões culturais afro, ligadas principalmente ao corpo, memória, ritualidade e ancestralidade.

A ênfase nas experiências desencadeadas pela presença possibilita refletir sobre os princípios do afro e remete às relações e interações ocorridas na festa. Considerando os aspectos comunicacionais, na ambiência da *Negra Noite*, “o objeto artístico [a música] torna-se o *medium* de uma *presentificação* de experiências” (GUIMARÃES, 2006, p.16). Ao adotar essa perspectiva, a pesquisa insere-se nos estudos sobre Comunicação em sua relação com a Estética, que enfocam a experiência estética a partir da interação comunicacional (GUIMARÃES, 2006).

O objeto da tese desloca a experiência frente à obra para as interações que se organizam a partir dela, sendo esse o lugar da experiência comunicativa (BRAGA, 2010). Desencadeada pela ambiência construída pelo fluxo comunicacional tecno-midiático [música gravada], essa experiência constrói-se a partir de uma lógica de midiatização que, conforme Braga (2010), tem se tornado o principal processo de interação social.

A atenção às interações entre os indivíduos, destes com o ambiente e as relações de corporeidade numa ambiência midiática remete à perspectiva de uma epistemologia afro (GOMES in SANTOS; MENESES, 2010) e aproxima o estudo da noção de experiência de Dewey (2008)⁵¹, para quem “la experiencia es el resultado, el signo y la recompensa de esta integración del organismo y el ambiente, que cuando se realiza plenamente es una transformación de la interacción en participación y comunicación” (p.26). Seguindo o princípio de continuidade⁵², aponta a necessidade de recobrar a continuidade da experiência estética com os processos normais da vida, assim como Gumbrecht (2010).

A experiência adquire a qualidade de estética quando realiza-se como movimento de “combinación de movimiento y culminación, de rompimientos y reuniones” (DEWEY, 2008, p.19), elementos constituintes da experiência afro no *Atlântico Negro*, reconfigurados a partir da memória e de sobrevivências culturais. A perspectiva adotada para essa pesquisa entende que a experiência estética produz efeitos de sentido e de presença (GUMBRECHT, 2010), confrontando o pressuposto de que, no campo científico, “o paradigma eurocêntrico de totalidade é o único pensável” (QUIJANO in SANTOS; MENESES, 2010, p.97).

A experiência afro, segundo Hall (in HALL; GAY, 2010), é resultado de uma situação diaspórica e mantém essas marcas em seu “proceso de desestabilización, recombinación, hibridización y de cortar y mezclar” (p.311). Essas características, relacionadas à música, têm sido apontadas por Gilroy (2001) na construção do pertencimento negro na diáspora. Este tem se construído “por meio de sua música e

⁵¹ É interessante observar a relação de Dewey, no início do século 20, com os movimentos sociais negros e a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. O filósofo integrou, por exemplo, o grupo cujas discussões resultou na fundação da *National Association for the Advancement of Colored People* em 1909, que surgiu em reação ao massacre de negros em Illinois. A organização mantém-se em atividade congregando em torno de meio milhão de pessoas nos Estados Unidos (NAACP, 2009).

⁵² Segundo o princípio da continuidade de Dewey (1980), não há separação entre a cultura e a natureza, pois “a experiência é *da* tanto quanto *em* a natureza. Não é a experiência que é experienciada, e sim a natureza [...] Portanto, a experiência avança para dentro da natureza; tem profundidade. É também dotada de largura identificadamente elástica. Estira-se. Esse estirar-se constitui a inferência” (p.4).

pelos significados culturais e filosóficos mais amplos que fluem de sua produção, circulação e consumo” (p.208).

Neste contexto, a experiência de consumo coletivo de música tornou-se o principal espaço de socialização do afro. Os clubes sociais negros e as mídias disseminam o que Gilroy (1995, p.252 apud COSTA, 2006) denomina de “idioma cultural negro” que, diferente de ser uma “paródia despolitizada”, reveste-se de questões éticas e políticas profundas. Desta forma, a busca pelo afro é “indissociável do consumo de certos bens” (p.140), materiais e simbólicos. Para Braga (2010), “toda circulação social de materiais expressivos (para os quais já não se pode exigir uma intencionalidade estética forte, nem a adoção de cânones muito definidos) *pode* estimular fruição estética”. Diz ainda que numa “perspectiva comunicacional, a experiência estética é a experiência estética compartilhada”. Nessa perspectiva, Milton Santos (in SANTOS; MENESES, 2010) escreve que

na experiência comunicacional intervêm processo de interlocução e de interação que criam, alimentam e estabelecem os laços sociais e a sociabilidade entre os indivíduos e grupos sociais que partilham os mesmos quadros de experiência e identificam as mesmas ressonâncias históricas de um passado comum (p.587).

Considerando relacionar-se à cultura afro, o consumo coletivo de música fornece materiais expressivos com intencionalidade estética. O ritmo e os graves que marcam a ambiência musical da *Negra Noite* favorecem a ênfase nas materialidades, o que possibilita pensar a partir da lógica de apropriação do mundo pelo corpo. Vislumbra-se, com isso, “um modelo de performance que pode complementar e deslocar o interesse pela textualidade”, requerido por Gilroy (2001, p.93) para as pesquisas sobre as culturas do *Atlântico Negro*.

Frith (2003), referindo-se à música, argumenta que “la cuestión no és cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia – que solo podemos comprender si *asumimos* una identidad tanto subjetiva como colectiva” (p.184). No caso da *Negra Noite*, a ambiência musical, situação em que ocorre a experiência, está ligada à identidade afro-atlântica. Essa tem servido com matriz de presentificação do afro, fornecendo modelos, estilos e produtos.

Dessa forma, a *produção de presença*, que “são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p.25), torna-se uma referência central do estudo. Essa perspectiva “desafia uma tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação – [...] a atribuição de sentido – é a prática nuclear, a verdade única, das Humanidades” (p.21-22). Essa crença provocou a marginalização epistemológica da experiência negra no Ocidente, através de sua simplificação ou da construção de estereótipos (HALL in HALL; GAY, 2003).

A pesquisa configura-se, portanto, num estudo sobre Comunicação e Experiência Estética, com ênfase nas *materialidades* (GUMBRECHT, 2010), da festa *Negra Noite*. Desta forma, a experiência é entendida como um lugar de *presença*, situando-se num momento anterior e diretamente relacionado ao processo de apropriação dos sentidos da festa. A abordagem das *materialidades* e dos *sentidos* da festa se mostra complementar para a investigação dos processos comunicacionais. Essa complementaridade ocorre pelo fato da experiência comunicacional ser experiência estética compartilhada (BRAGA, 2010), tipo de interação referencial no Atlântico Negro. As manifestações coletivas do afro, em sua maioria, dependem de reconhecimentos dessa tradição em movimento, mas igualmente ocorrem a partir ou em torno de objetos.

Dessa maneira, a relação entre *materialidade*, apreendida na experiência, e *sentido*, cuja leitura demanda da cultura em que a manifestação está inserida encontra ressonância na dualidade estruturante da identidade afro-diaspórico [*dupla consciência*] e na cosmovisão africana [Sasa (experiência) e Zamani (tradição)]. Apresentando-se então como síntese dessa aparente contradição entre os estudos das materialidades e os estudos de cultura, a proposição atende a esses elementos constituintes da identidade cultural estudada. Desta forma, numa ambiência musical afro, a dimensão de presença torna-se predominante pelas relações espaço-temporal que possibilita, pelo engajamento corporal que o ritmo demanda, pelas performances e uso de objetos identitários e, igualmente, remete aos componentes culturais.

2.1 O CORPO COMO LUGAR DE EXPERIÊNCIA

A experiência ocorre continuamente na interação do indivíduo com as situações que o rodeiam (DEWEY, 2008). Apontando para a materialidade dessa relação, Gumbrecht (2010) vai dedicar atenção para a relação “com as coisas do mundo”, principalmente os processos espaciais dinamizados pelos meios de comunicação. Para o autor, “qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados” (p.39). Esses efeitos relacionados aos meios já haviam sido apontados por McLuhan (2003) principalmente no que se refere ao som, que produz uma ambiência que envolve e toca os corpos.

A dinâmica estabelecida na ambiência musical da *Negra Noite* produz efeitos de presença, envolvendo o espectador e inserindo-o num contexto ampliado da festa como um todo e circuito de consumo cultural de *Black music*. Isso porque dançarinos distraídos, subvertendo a proposta dos ouvintes de Benjamin (1985), num processo de interação, fazem a música “mergulhar em si, envolvendo-a com o ritmo de suas vagas, absorvendo-a em seu fluxo” (p.193). Atentar a esse processo possibilita também, “dar sentido às performances musicais nas quais a identidade é alusivamente experienciada das maneiras mais intensas, e às vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados da prática significativa como a mímica, gestos, expressão corporal e vestuário” (GILROY, 2001, p.167). Essas apontam para as questões de presença destacadas.

Essa experiência tornada coletiva altera a percepção espaço-temporal e mesmo sensorial da festa. A proposição retoma a concepção de experiência de Dewey (2008) para quem nos processos normais da vida, “el ser viviente perde y restablece alternativamente el equilibrio con su entorno, y el momento de tránsito de la perturbación a la armonia és el de vida más intensa” (p.19). Esses momentos de perturbação, como os que podem ocorrer na festa, tornam-se o que Dewey denomina *uma experiência*.

A experiência, no nível em que é experiência, é vitalidade elevada. Em vez de significar se fechar dentro dos próprios sentimentos e sensações, significa um intercâmbio ativo e atento frente ao mundo; significa uma completa interpenetração entre eu e o mundo dos objetos e acontecimentos (p.21).

A relação entre o corpo e as coisas do mundo está diretamente relacionada com a concepção de experiência na cosmovisão afro-brasileira, segundo a qual o corpo é “um universo e uma singularidade: é a unidade mínima possível para qualquer aprendizagem. É a unidade máxima para qualquer experiência” (OLIVEIRA, 2004, p.11). Essa experiência ocorre no Sasa, “período de preocupações imediatas durante o qual se cruzam a vivência individual e coletiva das pessoas que estão vivas no mundo material” (MBITI citado por CASTINIANO, 2011, p.89). A presença torna-se assim determinante para a configuração da identidade afro que associa-se a “usos específicos do corpo e isso a distingue da maioria das outras identidades étnicas” (GILROY, 2001, p.24).

Na cultura de presença, o espaço é a dimensão primordial para a relação entre os indivíduos e destes com as coisas do mundo. As formas de socialização musicais do afro apresentam esta característica. Intrinsecamente ligadas à corporeidade, tornam-se, numa territorialidade complexa porque, além de projetar para o local e o circuito de consumo ampliado, em seus elementos rituais remete a uma tradição ligada ao passado africano. Neste espaço simbólico, o corpo se manifesta “na repetição, na redundância, na preponderância do ritmo, na renovação das assonâncias” (GLISSANT, 2005, p.47), possibilitando o reconhecimento.

Esse reconhecimento se dá através dos elementos da memória coletiva do grupo. Segundo Halbwachs (2006), também é através da relação com o ambiente que são produzidas as sensações e pensamentos que dão origem à memória individual, sempre tensionada de fora no contato do corpo com o mundo, pois, “no final das contas, os objetos materiais também se impõem de fora à minha percepção” (p.121). A memória coletiva configura-se e confere sentido a essas experiências comunicacionais que, na ambiência tecno-midiática da festa, ocorrem principalmente através das performances corporais.

O ritmo da *Black music*, com os diferentes gêneros tocados na festa, produz a ambiência em que ocorrem essas performances que provocam a presentificação dos saberes coletivos, superando a oposição entre tradição [Zamani] e a experiência [Sasa].

Nesta ambiência, o corpo afro torna-se, “por excelência, o local da memória, o corpo em *performance*, o corpo é performance [...] é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (MARTINS, 1997, p.89). As performances, no caso da *Negra Noite*, estão relacionadas principalmente, à dança.

A dança tem características históricas, aprendidas socialmente, sendo apontada como uma das técnicas corporais de movimento por Mauss (1974, p.211). Essas referem-se a como os indivíduos, mediados pela cultura, utilizam-se dos seus corpos. A natureza social das técnicas, principalmente, por ser aprendidas através da imitação, incute prestígio ao indivíduo que “torna o ato ordenado, autorizado e provado” (p.215). O corpo torna-se um objeto e a técnica um ato tradicional e eficaz, adquirindo as características necessárias para haver transmissão.

O ato tradicional refere-se a um “comportamento restaurado [que] é o processo chave de todo tipo de performance” (SCHECHNER, 2003, p.25). O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Os sentidos produzidos por esse tipo de comportamento, no entanto, só podem ser decodificados por pessoas que possuem conhecimento prévio. Na *Negra Noite*, o eixo gravado da performance afro, que congrega o canto e a batucada, gera um comportamento restaurado através da dança, que remonta à tradição recente das festas de *Black music* e no longo prazo aos batuques em roda realizados no período de escravidão.

A performance refere-se a ações e comportamentos, “marcados por contexto, convenção, uso e tradição” (SCHECHNER, 2003, p.25) e pela tensão entre eficácia e entretenimento (SCHECHNER, 2012). O ato de performance pode ser apreendido na relação entre ser, fazer e mostrar-se fazendo. Desta forma, “afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias” (SCHECHNER, 2003, p.27), tornando-se *comportamento restaurado* que, assim como o pertencimento negro, apresenta-se sempre recombinação e adequado à situação. A particularidade da performance situa-se na materialidade, mas igualmente na interatividade, pois “não está *em nada*, mas *entre*” (p.28). As performances acontecem sempre como interações e relacionamentos, pois o “*comportamento restaurado* é simbólico e reflexivo. Seus significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto” (p.35).

A perspectiva de performance de Schechner (2003; 2012) dialoga com o trabalho de Turner (1974) sobre rituais e os processos *liminares*, produzido a partir da

observação de sociedades tradicionais, considerando-os como *anti-estruras*, ou seja uma descontinuidade do cotidiano. Para Turner (1974, p.117), “as entidades liminares não se situam aqui nem lá, estão no meio”, ou seja, ocorrem num espaço intermediário e fora do espaço/tempo cotidiano. Avançando para os rituais nas sociedades tecnológicas complexas, Turner (SCHECHNER, 1987) aponta como principal diferença a possibilidade de escolha em não participar das atividades culturais. Desta forma, deslocou o interesse dos dramas sociais de *liminaridade* para a performance cultural. Para o autor, “o processo social é performativo” e “os gêneros da performance são exemplos vivos do ritual como ação” (SCHECHNER, 1987). Essas situações liminares, tradicionais e contemporâneas, têm se configurado à margem dos sistemas culturais estabelecidos.

Victor Turner usou o termo liminoide para descrever tipos de ações simbólicas ou atividades de lazer que ocorrem nas sociedades contemporâneas que servem a uma função similar aos rituais nas sociedades pré-modernas ou tradicionais. Em geral as atividades liminoides são voluntárias, enquanto atividades liminares são atividades requeridas (SCHECHNER, 2012, p.66).

As atividades *liminoides* iniciam com a separação do espaço/tempo cotidiano e realizam-se a partir de ações de comunicação, recombinação e integração da comunidade, seguidos da fase de reagregação ao social. No liminar, as pessoas se libertam de tensões cotidianas, fortalecendo a dimensão da criatividade. Com isso, “sentem o outro como um de seus camaradas e toda a diferença pessoal e social é apagada. Pessoas são elevadas, arrastadas para fora de si” (p.68). Esse processo é o que Turner (1974) denomina *communitas*, que apresenta curta duração, motivadas por valores, crenças ou ideais coletivos. A Festa *Negra Noite* apresenta características de um evento *liminar*, com a formação de uma *communitas*.

A mediação da memória coletiva e a perspectiva adotada na tese possibilita, seguindo Turner (1987), aproximar eventos de *liminaridade* (tradicionais) e *liminoides* (a festa), traçando com isso alguns princípios em comum. A importância da música, que produz “matizes e matrizes de som, contempláveis pela imaginação e passíveis de absorção pelo corpo. As imagens sonoras são tanto auditivas quanto sonoras” (SODRÉ, 2006, p.214), é o principal elemento. Organizado a partir de um fluxo temporal, o ritmo cria uma temporalidade ordenada fora do tempo cronológico, criando “um espaço próprio e suscita um imaginário específico” (p.214). Transforma,

neste caso, a festa em um acontecimento *liminoide* em que, principalmente quando ocorre a formação da roda, há a ocorrência da constituição de uma *communitas*.

Como nos ritos tradicionais, a festa, entendida a partir da memória coletiva da tradição recente dos bailes e da longa duração da diáspora, oferece o fortalecimento da força vital, o axé, através do canto e da dança. Neste sentido,

o ritmo é de fato uma verdadeira tecnologia de agregação humana. Por meio da dança e de festas, ele reelabora simbolicamente o espaço, na medida em que modifica, ainda que momentaneamente as hierarquias territoriais, estimulando o poder expressivo do corpo até o ponto de produção de imagens próprias de liberação e auto-realização” (SODRÉ, 2006, p.215).

Torna-se portanto o elemento que possibilita a experiência comunicacional, principalmente através do uso do corpo.

O corpo, na perspectiva afro, “para cuja formação e preservação acorrem elementos do presente cósmico e da ancestralidade” (SODRÉ, 2006, p.211), torna-se o lugar da experiência. Isso porque “não temos simplesmente um corpo, já que somos igualmente um corpo”. O princípio de que somos um corpo valoriza o “*si mesmo* corporal, que consiste na sua potência afetiva de ação, na dimensão tácita, e não-sígnica, de seu funcionamento” (p.211). Essa perspectiva retoma a proposição de Mauss (1974, p.217) de que “o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Ou mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo”. Insere, com isso, o corpo numa dimensão de materialidade, privilegiando a experiência (DEWEY, 2008).

As performances corporais da festa retomam, igualmente dos ritos tradicionais, a percepção que “colocam-se em primeiro plano o reconhecimento do aqui e agora da existência, as relações interpessoais concretas, a experiência simbólica do mundo, o poder afetivo das palavras e ações, a potência de realização das coisas e a alegria frente ao real” (SODRÉ, 2006, p.210). São esses elementos que fortalecem o caráter liminoide da festa e levam a experiência de viver uma *Negra Noite*, possibilitando a “reatualização dos saberes do culto simultânea à inscrição do corpo do indivíduo num território, para que se lhe realimente a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada” (SODRÉ, 2006, p.214). Dessa experiência rítmica e

gestual surge “uma matriz corporal, que se desterritorializa e viaja, acionada pela alegria” (p.215).

Assim como Turner (1974), Sodré (2006) enfatiza em sua análise os ritos de *liminaridade*. As perspectivas convergem pela ênfase no vivido e por projetarem essa dimensão aos acontecimentos *liminoides*, sendo que Turner aborda os processos sociais nas sociedades contemporâneas e Sodré foca na mediação. Este último defende que a renovação da força vital e da continuidade do afro estão associados à experiência da alegria. Neste sentido, Turner “insistia em que a vida fosse vivida, que fosse dada à experiência seu lugar certo, cognitivo emocional” (SCHECHNER, 1987). Essa perspectiva relaciona-se com a experiência estética que Guimarães (2006) considera “uma mobilização multidimensional (cognitiva, volitiva e emotiva), produzida no confronto com um objeto problemático que é experimentado em uma situação não-familiar” (p.16).

Essas experiências estão inseridas numa cultura a partir da qual produzirá sentido. Para Geertz (SILVA, 2005, p.45), “é justamente nos acontecimentos, a considerar a experiência sensível, que se inscreve o código do sistema cultural, compreendendo as culturas como uma realidade dinâmica, carregada de elipses e contradições”. Salienta igualmente a importância da articulação de abordagens voltadas à experiência e dos sentidos da performance, como a de Turner e a dele própria (GEERTZ, 2001). A proposição retoma a relação entre produção de presença [prática corporal] e de sentido [relatos culturais]. Relacionada à festa *Negra Noite*, a experiência na festa, a partir do processo de mediação da memória coletiva afro, irá desencadear uma situação de consumo, apropriação de sentidos da experiência e usos posteriores.

2.2 OS SENTIDOS CONSTRUÍDOS NA APROPRIAÇÃO DA EXPERIÊNCIA

A música afro resulta historicamente do processo criativo de contato entre elementos de uma tradição em movimento e a situação em que a produção ocorre, adquirindo características híbridas. Sodré (2006, p.222) defende inclusive que tenderam à “hibridização com a cultura massiva”, fazendo com que as músicas produzidas pela cultura negra domine as culturas populares do mundo (GILROY,

2001; 2007; TINHORÃO, 1974) e tenha, por isso, facilitada a produção e circulação pelo mercado musical. Com isso,

Os músicos, dançarinos e artistas negros do Novo Mundo difundiram [...] reflexões, estilos e prazeres através dos recursos institucionais das indústrias culturais colonizadas e capturadas por eles. Essas mídias, principalmente a gravação de som, têm sido apropriadas às vezes com propósitos subversivos de protesto e afirmação (GILROY, 2007, p.159).

As músicas tocadas na *Negra Noite* são produzidas por músicos do *Atlântico Negro* e servem para construir uma ambiência que atenda à intencionalidade contida no nome da festa. Ao mesmo tempo, estão ligadas a uma tradição recente dos bailes de *Black music* iniciada com o *soul*. Suas características percussivas e rítmicas também a inserem igualmente numa tradição de longa duração, ligada às culturas africanas. No entanto, a experiência na festa, desencadeada pela ambiência criada por essa música, vai ganhar sentido a partir das intencionalidades de consumo, neste caso, o preferencial indicado pelo nome da festa e mediado pela memória coletiva.

Garcia-Canclini (2007) propõe “estudar o consumo como manifestação de sujeitos, buscar onde se favorece sua emergência e sua interpelação, onde se propicia ou se obstrui sua interação com outros sujeitos” (p.26). Nessa perspectiva apontada, o estudo do consumo possibilita uma aproximação com os estudos das materialidades. A interação entre os sujeitos e destes com a situação [ambiência] possibilita ressaltar o conceito de experiência. Essa antecede e, portanto, desencadeia um processo de apropriação, que leva a igualmente novas experiências.

A abordagem cultural proposta por Martín-Barbero (2001) possibilita pensar a comunicação como um circuito, deslocando a ênfase para as mediações, lugar das práticas sociais. Aponta o consumo como um dos marcos “para a investigação da comunicação/cultura a partir do popular, isto é, que nos permita uma compreensão dos diferentes modos de apropriação cultural, dos diferentes usos sociais da comunicação” (p.301). Isso porque o espaço de reflexão do consumo é o espaço das práticas cotidianas.

O consumo, nesta perspectiva, define-se como “o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (GARCIA-CANCLINI, 2008, p.60), desconstruindo a concepção negativa do conceito, a fim de

utilizá-lo como um “exercício refletido de cidadania”. O consumo cultural tem se construído como “parte da racionalidade integrativa e comunicativa de uma sociedade” (p.63). No entanto, por serem organizados em meio a “tendências globalizadoras, os atores sociais podem estabelecer novas interconexões entre culturas e circuitos que potencializem as iniciativas sociais” (GARCIA-CANCLINI, 2007, p.28). É o que ocorre com a festa que se insere, numa leitura espacial, também no circuito de consumo de *Black music* do Atlântico Negro.

Sansoni (2007) chama atenção para a importância do consumo material e simbólico entre a população afro na diáspora, pois “tem sido um modo poderoso de expressar a própria cidadania” (p.103). Em consequência disso, torna-se necessário considerar como o pertencimento se “recompõe nos desiguais circuitos de produção, comunicação e apropriação da cultura” (GARCIA-CANCLINI, 2007, p.137), ligando o conceito de consumo cultural ao processo de constituição e hibridização das identidades, característica intrínseca à afro-brasilidade. Para Gilroy (2001),

As culturas do *Atlântico Negro* criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contra-estéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia e o ato de lidar com o de pertencer (p.13).

Hall (2003) vai dizer que a identidade cultural coloca o indivíduo em contato com um núcleo imutável e atemporal que forma uma linha ininterrupta entre o passado, o futuro e o presente. A tradição constitui-se numa importante instância de mediação entre o indivíduo e a produção e consumo de bens culturais. É essa mediação, segundo Jacks (in SOUZA, 1995, p. 159), “que garante o significado da produção cultural e o sentido do consumo de bens culturais para determinados grupos, sem a qual se torna um processo vazio”.

Na concepção africana, este tempo da tradição é denominado Zamani (MBITI citado por CASTINIANO, 2011). Esse período contempla principalmente o passado, entendido como um infinito que possui seu próprio passado, presente e futuro, sobrepondo-se ao Sasa, tempo da experiência. Igualmente “é um tempo final de tudo, sejam fenômenos naturais ou eventos sociais, em que tudo é absorvido” (p.90), inclusive o indivíduo ao morrer. Ressignificado no Atlântico Negro, essa concepção refere-se à tradição afro em movimento que, por hibridizar-se localmente, adquire

ainda particularidades relativas à cultura em que se está inserida, demandando ser constantemente presentificada.

As tendências de consumo cultural têm apontado para um predomínio dos meios de comunicação sobre a cultura local. Com isso, “os circuitos midiáticos ganham mais peso que os tradicionais locais na transmissão de informações e imaginários sobre a vida urbana e, em alguns casos, oferecem novas modalidades de encontro e reconhecimento” (GARCIA-CANCLINI, 2007, p.159). É o caso da chamada *Black music*, produzida e em circulação por todo Atlântico Negro, que tem sido adequada às características locais em sua produção e consumo. Mesmo mantendo relação com o ritmo afro-brasileiro, será uma música produzida em outro ponto do *Atlântico Negro* e consumida somente em gravação.

Essa característica de circulação ampliada e consumo local possibilitam traduções, atualizações e novas hibridações criativas. Milton Santos (in SANTOS; MENESES, 2010) entende que, também em função disso, as populações marginalizadas tornam-se cada vez mais ativas na esfera comunicacional, pois “o consumo imaginado, mas não atendido, produz um desconforto criador”. Completa dizendo que “a circulação é mais criativa que a produção” (p.597). Neste sentido, aproxima-se do que De Certeau (1998, p.95) denomina “funcionar em outro registro”.

No entanto, o consumo relacionado as festas de *Black music* não possuem necessariamente a finalidade de resistência, como proposto por Certeau (1998), mas adquirem essa característica em função do contexto racista em que são realizadas. Os eventos de sociabilidade realizados historicamente de forma autônomas pelas comunidades negras – inicialmente pela separação dos clubes – criou circuitos alternativos de entretenimento afro. Ao mesmo tempo, produziu formas de transmissão cultural, utilizando rastros de memórias ressignificados.

O consumo na *Negra Noite* adquire então características de aprendizagem. Neste sentido, a festa incrementa as características de ritual liminoide, sendo a ambiência midiática sonora o elemento de separação do espaço/tempo do cotidiano. As performances configuram as ações de comunicação, levando ao processo de recombinação e de integração da comunidade, o *communitas*. O fim da festa configura a reagregação social. Dessa forma, o consumo assume características de apropriação coletiva em relações de “solidariedade e distinção” de bens e comportamentos que servem para “enviar e receber mensagens” (GARCIA-CANCLINI, 2008, p.70).

Considera-se igualmente a proposição de Hall (2003, p.338) de que a “marginalidade” dentro do processo de globalização cultural “nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora”, possibilitado pelas lutas pela diferença e pela construção de novos espaços sociais. Neste sentido, a marginalidade apontada por Hall aproxima-se da perspectiva de Gilroy (2001) sobre a existência de uma esfera pública alternativa afro no Atlântico Negro, pois “a cultura popular sempre tem sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns” (HALL, 2003, p.340). Vai interessar dessa forma o consumo no âmbito dessas práticas e experiências cotidianas na constituição do pertencimento e não em sua relação com o outro branco, mesmo que essa oposição esteja presente no processo.

Garcia-Canclini (2007) chama atenção que há uma ênfase no aprofundamento da análise de alguns dos elementos distintivos, como a língua, enquanto outros, como “cor da pele, gestos, hábitos [...] oscilam entre o determinismo biologicista e vagas convicções subjetivas” (p.78). As questões ditas relegadas por Garcia-Canclini constituem os elementos possíveis de investigação na festa, pois a *Negra Noite* torna-se um lugar de apropriação desses elementos culturais a partir da experiência, desencadeada pela presença na ambiência musical da festa e mediada pela memória coletiva. Esse processo de apropriação gera sentidos que, conforme Martín-Barbero (BASTOS, 2008), são sempre negociados. No entanto, algumas significações são compartilhadas por grupos específicos, tornando-se fechados. “É como uma guerrilha de sentido entre as diferentes formações sociais, arena onde a vingança das massas se realiza” (p.87).

Os significados compartilhados são fruto da memória coletiva do grupo. Essa memória compartilhada destaca os eventos e experiências relacionados à maioria dos integrantes. Desta forma, considerando a memória, parte são exteriores a nós (HALBWACHSS, 2006), assim como as técnicas corporais (MAUSS, 1974). Essa exterioridade constrói uma lógica de percepções que fazem a mediação dos sentidos produzidos pela relação com o ambiente. Com isso, “a parte social, digamos, do histórico na memória que temos do nosso próprio passado é bem maior do que podemos imaginar” (p.91).

A memória coletiva tem uma temporalidade contínua, mas retém do passado somente “o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo”

(HALBWACHSS, 2006, p.102), adquirindo características do Sasa. Desta maneira, a memória coletiva constitui a pertença do grupo, tornando-se elemento de mediação das relações deste com o mundo. Para isso,

apresenta ao grupo um quadro de si mesma que certamente se desenrola no tempo, já que se trata de seu passado, mas de tal maneira que ele sempre se reconheça nessas imagens sucessivas. A memória coletiva é um painel de semelhanças, é natural que se convença de que o grupo permaneça, que tenha permanecido o mesmo, porque ela fixa sua atenção sobre o grupo e o que mudou foram as relações ou contatos do grupo com os outros (HALBWACHSS, 2006, p.109).

Tendo como fator de mediação a memória coletiva afro, a experiência na festa *Negra Noite* produz sentidos a serem apropriados pelos frequentadores no que se refere ao pertencimento. Elementos simbólicos e materiais, como a proposta e denominação da festa, a escuta das músicas, o conceito utilizado nos instrumentos de divulgação e as normas de funcionamento, assim como ambientação e as performances, necessitam de eferenciais dessa identidade cultural afro em movimento para adquirirem sentido. O movimento inerente a esse processo demanda uma estratégia teórico metodológica para sua apreensão. Para isso, propõe-se o modelo de circuito do Disco à Roda.

2.3 O CIRCUITO TEÓRICO-METODOLÓGICO DO DISCO À RODA

A festa *Negas Noites* constitui-se no local em que a observação é realizada. A estruturação do objeto de pesquisa, construído a partir de algumas inserções no campo (CAMPOS, 2011a; 2011b), tensionado pelas perspectivas teóricas, produziu questionamentos a serem atendidos na pesquisa empírica. Refletir sobre essas questões possibilitou a construção de um circuito teórico-metodológico, a partir da tese que engloba a relação entre o disco [midiático], a música [*medium*] e a roda [tradição] na ambiência da festa.

A aproximação do objeto, a fim de testar métodos e procedimentos adequados à problemática, apontou que essa territorialidade complexa, produzida pela música gravada, e as experiências de interações e performances, denominada na tese

ambiência midiática, são mais importantes no momento de consumo do que as letras, principalmente pelo fato da maioria das músicas serem cantadas em inglês⁵³. Desta forma, o objeto desloca-se para a presença na festa, sendo possível observar que a *experiência comunicacional* é desencadeada principalmente a partir das *materialidades* da música.

A observação exploratória possibilitou verificar também que, num momento indeterminado, geralmente numa sequência de funk, a música gravada provoca uma experiência de *communitas* (TURNER, 1974), levando à formação de uma roda na qual, geralmente, os participantes mais velhos realizam performances⁵⁴. Essa imagem da roda remeteu à manifestações afro-brasileiras mais tradicionais, como a religião, o samba e a capoeira. A constatação levou à proposição de que a ambiência construída a partir da música gravada possibilitava, entre outras questões, a reconstituição de um território simbólico negro tradicional, em meio à ambiência midiática, sobrepondo um rito de *liminaridade* a um *liminoide* (SCHECHNER, 2012).

Essa sobreposição possibilitou inferir que a gravação havia capturado não só a sonoridade, mas o *ethos* da roda, o que desencadeou a produção de um eixo de pesquisa, levando à valorização dos diferentes “sentidos metafóricos do termo roda [para] montagem de círculos concêntricos de conceitos, no sentido de que, um círculo dentro do outro, se possa ir montando o núcleo fundamental de instrumentos teóricos”⁵⁵. Essa circularidade busca apreender a sobreposição da roda tradicional na festa, as dinâmicas dos processos em fluxo envolvidos e a permanente presentificação dos elementos de pertencimento afro.

A produção de circuitos tem sido utilizada pelos estudos de Comunicação em sua relação com a Cultura. Realizou-se inicialmente um estudo dos circuitos a fim de verificar a possibilidade de utilizar um que desse conta do problema proposto. As primeiras referências vieram dos Estudos Culturais ingleses. Hall (2003) apresenta um primeiro modelo de circuito, vislumbrando o processo de *codificação* e *decodificação*. Uma versão mais complexa do circuito será produzida em parceria com Gay (1997), aproximadamente duas décadas depois. Neste intervalo, Johnson (2006) propõe um

⁵³ Conforme as entrevistas, a maioria dos frequentadores desconhece o idioma e, portanto, ignora o que está sendo cantado.

⁵⁴ Numa das festas acompanhadas, em maio/2012, não houve a formação da roda. Nesta festa não havia quase a presença de frequentadores mais jovens. Relaciona-se a aparição da roda também à tensão entre faixas etárias. Esta questão demanda ser aprofundada em outros estudos.

⁵⁵ A citação se refere às observações realizadas por email pelo professor orientador Fabrício Silveira.

circuito com o qual buscava apreender a circulação social dos produtos culturais, incluindo o momento do *vivido*.

No entanto, ao vislumbrar não só a circulação da música, como as interações e a *materialidade* dos processos, optou-se pela construção de um circuito que refletisse a relação entre música e pertencimento, a partir da proposição *do disco à roda*. O resultado aproxima-se do *Mapa das mediações*, proposto por Martín-Barbero (ESCOSTEGUY, 2007). A diferença encontra-se na ênfase no *sentido* e nas variáveis temporais do *mapa*. O circuito *do disco à roda* enfatiza as relações espaciais, o tempo circular da memória coletiva e a presença. Também o *Mapa* reflete as lógicas de produção, o que não demanda ser aprofundado nessa pesquisa em função de enfatizar a ambiência musical da festa. Por fim, pelas características da pesquisa, o circuito apresenta um maior detalhamento, com um elemento central e vários níveis de circularidade, a partir dele.

O circuito elaborado para a tese atende à proposição de que o *ethos* das interações sociais da comunidade negra, realizadas a partir da música, que se organizavam tradicionalmente nas rodas de cunho sagrado ou profano, foram capturadas pelo tecno-midiático através da gravação. Além de constituir-se numa proposta de análise para diferentes formas de interação a partir da música, atende à referência de circularidade da cosmovisão afro-brasileira e, ao mesmo tempo, remete à circulação de um produto midiático, lugar privilegiado para observação do processo comunicacional.

O circuito deve ser entendido como um processo dinâmico, considerando que os elementos que o constituem estão em permanente movimento de presentificação e atualização. No entanto, toda investigação deve referir-se a um tempo e espaço metodologicamente construído e fixado. Por isso, propõe-se esse circuito não só para essa pesquisa, mas como de possível utilização para os estudos sobre a relação entre música e pertencimento afro, tanto na perspectiva local ou diaspórica, como no tempo da exeperência [Sasa] ou no tempo da tradição [Zamani].

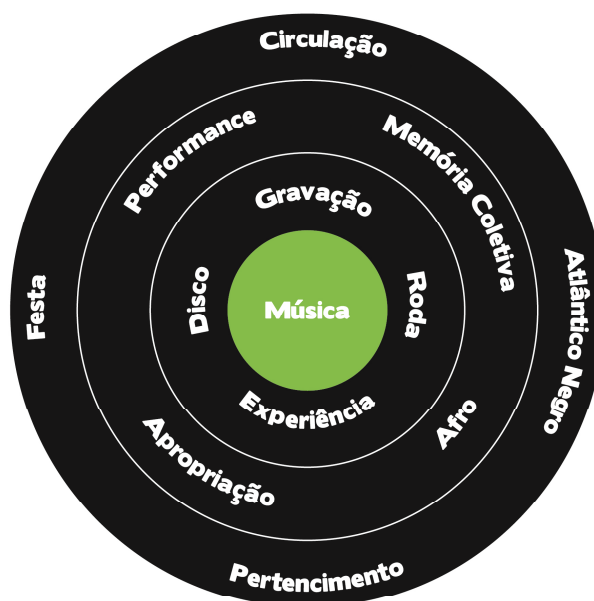
A *música* é o dinamizador do circuito. Tocada pelo *disco*, remete pela presença, mediada pela memória coletiva, à *roda*. Os três elementos constituem o eixo central do circuito. Inserindo esses elementos na perspectiva espacial, articula-se o eixo horizontal do circuito, relacionando aspectos locais, ligados à *festa*, e translocais, referente ao *Atlântico Negro*. O eixo desta forma contempla a relação entre a

desterritorialidade do afro na diáspora e a construção de uma territorialidade afro na festa.

A posição de *medium*, adquirido pela *música* nesse processo, possibilita que seja pensado, também a partir dela, o atravessamento do cultural pelo midiático. Desta forma, a *música* é pensada em sua relação com a *circulação* [tecno-midiático] e o *pertencimento* [indivíduos]. A primeira relação aponta para a *circulação* da *gravação* tocada na festa e o segundo momento, para as *experiências* possíveis, traçando um eixo vertical no circuito, relacionado ao midiático. A relação entre os elementos dos eixos centrais constrói dois níveis de circularidade e um terceiro que contém os articuladores conceituais.

O *Circuito do Disco à Roda*, na relação do eixo com os três níveis de circularidade, configura um modelo de circulação, com ênfase no consumo da música na *diáspora*. O circuito realiza-se, dessa forma, a partir de três círculos concêntricos, tendo como referência a *música*, buscando articular elementos de produção de presença [materialidades] e de produção de sentido [estudos de cultura].

Circuito do disco à roda

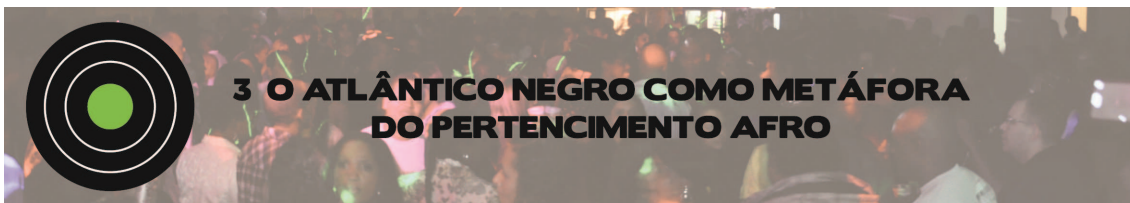


O círculo mais próximo do centro relaciona-se à tese indicando o processo *do disco à roda*. Tendo como referência as *experiências* possíveis na festa, aponta para a formação de *rodas*, cuja musicalidade foi capturada pela *gravação*. A reprodução através do *disco* possibilita que a *experiência* dessa forma tradicional de sociabilidade negra na diáspora seja reestabelecida e presentificada. Desta forma, aponta um atravessamento do processo de construção de pertencimento pelo midiático.

O círculo médio contempla as possibilidades de produção de sentido [medialidade] e da produção de presença [materialidade]. O elemento *memória coletiva* refere-se à produção de sentidos, enquanto a *performance* refere-se à presença. Os elementos *afro* e *apropriação*, que completam essa circularidade, fazem a articulação entre os dois campos complementares. Afetado pela *música gravada*, os dançarinos, individualmente ou em grupos, realizam *performances* que, mediadas pela memória coletiva, reconstituem e presentificam o *afro*. Os sentidos desse processo são *apropriados* pelos dançarinos. Esse círculo contém igualmente um movimento espacial de territorialização simbólica do afro.

O círculo externo indica as relações espaciais entre a *festa* e o *Atlântico Negro*. A *circulação* possibilita esse diálogo entre o local e o global e contempla um novo momento de *territorialização*. Desta vez, não mais da música, mas do afro, ligando o *Atlântico Negro* à *festa*, configurando uma nova espacialidade. Neste processo, ocorre a construção do *pertencimento*, através dos *usos* do que é apropriado na festa, situando-a no circuito de consumo cultural de *Black music*.

Além de refletir as proposições teórico-metodológicas, o circuito também indica os diferentes momentos necessários à investigação. A partir dessas indicações, constroem-se as proposições metodológicas.



Quem me pariu, foi o ventre no navio.
Quem me ouviu, foi o vento no vazio.
No ventre escuro de um porão,
vou baixar no seu terreiro.

Capinan e Roberto Mendes, Yayá Massamba, 2004.

A experiência inaugural da modernidade ocidental é marcada pela expropriação, genocídio e escravização de pessoas do continente Africano. A ocupação e colonização do território americano demandou a travessia forçada de milhões de seres humanos durante mais de três séculos pelo Atlântico. Esses deslocamentos desencadearam uma ruptura nas formas de construir coletividades. A *Middle Passage* provocou a “fissura histórica e experiencial entre lugares de residência e lugares de pertencimento” (GILROY, 2007, p.152). A deslocalização do pertencimento possibilitou que as novas dinâmicas sociais se reestruturassem relacionadas mais às lembranças e comemorações do que aos territórios geográficos.

Essas sobrevivências culturais foram reorganizadas pelos africanos e seus descendentes no sistema de engenho, configurando uma tradição híbrida, em movimento e permanentemente presentificada que serviu como estímulo para a inovação e “adaptação criativa à dureza da escravidão e do racismo” (PARÉS, 2007, p.16). A adaptação resultou em novas formas de solidariedade e identidade coletiva, principalmente pela recombinação e ressignificação das culturas do continente africano e o seu encontro com as culturas europeias. Neste contexto, “a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural” (GILROY, 2001, p.129).

Glissant (2005) acredita que o termo circularidade não pode ser negligenciado na análise do processo, pois mais do que um lugar de passagem, o Atlântico tornou-se um mar de encontro e implicações. Nele,

os africanos, vítimas do tráfico para as Américas, transportaram consigo para além da Imensidão das Águas, o rastro/resíduos de seus deuses, de seus costumes, de suas linguagens. Confrontados à implacável desordem do colono, eles conheceram essa genialidade, atada aos sofrimentos que suportaram, de fertilizar esses rastros/resíduos, criando, melhor do que sínteses, resultantes das quais adquiriram o segredo (p.83-84).

O caráter oral das culturas africanas combinado à polifonia linguística, provocada pela indiferenciação e mistura dos grupos falantes, levou à utilização da música como um sistema de comunicação. Nas culturas africanas, segundo Mukuna (1977), o som é movimento e a “música fornece um canal de comunicação entre o mundo dos vivos e dos espíritos e serve como meio didático para transmitir o conhecimento sobre o grupo étnico de uma geração para outra” (p.5). Esse sentimento foi readaptado pelos escravizados, ocupando um importante lugar no processo de reconstrução e consequente transmissão do pertencimento.

As manifestações musicais organizadas em roda constituem tentativas de reorganizar de maneira ritualizada a identidade cultural e reconstituir uma territorialidade simbólica africana. Gilroy (2001) vai dizer que as manifestações que conjugavam música e dança foram permitidas aos escravos como contrapartida à falta de liberdades formais. Essas manifestações produziram tradições musicais reinventadas, mantendo os negros escravizados e seus descendentes ligados simbolicamente à África. Tais iniciativas representaram a “persistência de uma forma de relacionamento com o real, mas reposta na história e, portanto, com elementos reformulados e transformados em relação ao ser posto pela ordem mítica original” (SODRÉ, 1983, p. 122).

Os africanos mantinham relações através da memória com o lugar de origem. Seus descendentes, no entanto, tiveram que reorganizar o pertencimento a partir da relação apenas com essa memória desterritorializada. Ao perder os referenciais espaciais, as identidades culturais africanas tiveram que adaptar sua rede de significações a outro lugar que não o de origem. Essas readequações são consideradas radicais por Garcia-Canclini, justamente por refletirem a “perda da relação natural da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (1998, p.309).

A deslocalização configura-se, portanto, como estruturante da construção do pertencimento afro no *Atlântico Negro*. Sem as referências espaciais, os descendentes de africanos tiveram que reelaborar a tradição a fim de dar sentidos aos novos parâmetros resultantes dos processos de desterritorialização e hibridização. “Todos que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar. Longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas” (HALL, 2003, p.30). Ressignificado a partir de sucessivos processos de desterritorialização e reterritorialização, o pertencimento afro mantém as marcas desses movimentos espaciais.

Além das manifestações musicais em roda, as iniciativas para restabelecer a relação entre lugar e pertencimento foram organizadas em perspectiva local [quilombos e revoltas, como a do Haiti] e em iniciativas de retorno à África⁵⁶ que propunham, grosso modo, a organização dos negros em nível global. As proposições não atingiram resultados significativos, no entanto, criaram a perspectiva da existência de um mundo negro em torno do Atlântico, organizado a partir de uma territorialidade simbólica. É esse lugar que Gilroy (2001) denomina *Atlântico Negro*.

Desta maneira, deve-se entender a proposição de *Atlântico Negro* como essa territorialidade em fluxo, que oferece elementos simbólicos para a construção e presentificação da identidade e do pertencimento, considerando adaptações e produções locais. O conceito não contém em si as relações inter-raciais nas diferentes áreas banhadas pelo oceano que empresta o nome ao território simbólico. Enfatiza a relação entre as populações negras e as culturas afro nesta região, considerando as dinâmicas comunicacionais e políticas.

O fortalecimento dessas relações pelo uso do midiático, inicialmente as músicas gravadas, aprofundou a complexidade dos referenciais de pertencimento e identidade dos negros fora da África. Se, na modernidade ocidental, essas concepções estão relacionadas ao lugar e à nação, respectivamente, com a desterritorialização do pertencimento dos povos africanos, os escravizados e seus descendentes acabaram tendo que estruturar uma identidade fora desse sistema. A reelaboração e

⁵⁶ As iniciativas de retorno à África foram organizadas principalmente por entidades negras. Na Inglaterra, foi elaborado um projeto de regresso para Serra Leoa, no século 18. O século 19 foi marcado pelos projetos de negros dos Estados Unidos de criação de uma nação negra primeiro na América Central ou do Sul e depois na Libéria. As primeiras décadas do século 20 foram marcadas pelo Etiopanismo militante (GILROY, 2001). Essas iniciativas desencadearam o movimento Pan-Africanista (NASCIMENTO, 1981).

ressignificação das sobrevivências culturais ocorreram a partir de aspectos locais, sem perder a dimensão translocal na qual essa identidade cultural busca elementos para a sua permanente presentificação.

Construído a partir da desterritorialização e da hibridização, o pertencimento afro constitui-se numa matriz cultural com características de “um mesmo mutável” (GILROY, 2001, p.208) e, ao mesmo tempo, de uma cultura viajante. Essa “ideia de que a cultura pode viajar encontrou uma audiência receptiva em tempos recentes [...]. Esta desterritorialização tem rendido reflexões” (GILROY, 2007, p.324). Considera-se aqui que, por essa característica, a cultura afro-diaspórica é territorializada em atividades de consumo coletivo de bens simbólicos e produtos.

Como forma de abordar esses movimentos e fluxos culturais, não especificamente o de matriz africana, Garcia-Canclini (1998) defende a necessidade “de uma cartografia alternativa do espaço social, baseada mais nas noções de circuito e fronteira” (p.314). Os estudos sobre o afro têm adotado essa perspectiva nas abordagens a partir da diáspora. A proposta de *Atlântico Negro* de Paul Gilroy (2007) pressupõe que

o próprio conceito de espaço é transformado quando é visto em termos do circuito ex-cêntrico comunicativo que capacitou as populações dispersas a dialogarem, interagirem e, em tempos mais recentes, até mesmo sincronizarem elementos significativos de suas vidas sociais e culturais (p.158).

A perspectiva possibilita pensar as apropriações e usos locais dos elementos culturais desse circuito comunicativo por este território simbólico transnacional. Construído sobre um contexto de violência e negação da cultura e dos indivíduos negros e, igualmente, de hibridização e resignificação, essa territorialidade possibilitou a “reidentificação simbólica com as culturas ‘africana’ e mais recentemente, com as ‘afro-americanas’” (HALL, 2003, p.27). O modelo do *Atlântico Negro* busca, então, dar conta desses fluxos e movimentos entre o local e o translocal, impondo-se como uma cartografia alternativa.

3.1 O MODELO CAÓTICO DO *ATLÂNTICO NEGRO*

O *Atlântico Negro* tem sido utilizado como uma metáfora para a configuração adotada pelas culturas negras fora do continente africano. A abordagem propõe o abandono da raça enquanto categoria central da análise cultural, buscando identificar as “formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GILROY, 2001, p.25). Dessa forma, a cultura torna-se translocal e impura, com cargas e perdas ocasionadas pela resignificação das sobrevivências africanas, sendo essa a condição necessária à sua modernidade.

A impossibilidade de manter heranças estáveis levou à criação de “algo imprevisível” (GLISSANT, 2005, p.20) unicamente a partir da memória, construindo um sistema de pensamento que se opõe à falsa universalidade moderna. Essa oposição às relações racialmente hierarquizadas e ao desequilíbrio cultural produziu estratégias para refazer o equilíbrio inicialmente através de uma revalorização das sobrevivências africanas. A gênese do pertencimento afro, portanto, ocorre “no ventre do navio negreiro e no antro da plantação” (p.43), gerando uma cultura hibridizada e com “apetite do mundo” (CESAIRE, 2010).

Neste contexto, a África é substituída por imagens unificadoras de um passado africano genérico e ideal, mas que ainda tem “efeitos políticos reais em situações das quais as sensibilidades históricas foram retiradas” (GILROY, 2001, p.25). Essa perspectiva tem sido utilizada, em muitos momentos, como um elemento essencialista e eticamente não construtivo. Em sentido contrário, Hall (2003) lembra que a “África que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do painel colonial” (p.40). Essas características configuram as culturas negras da diáspora, reorganizando-as como “um mesmo mutante”. Isso porque

o mesmo é retido sem precisar ser reificado. Ele é permanentemente reprocessado. Ele é mantido e modificado naquilo que se torna decididamente uma tradição não tradicional, pois não se trata de uma tradição como uma repetição fechada ou simples. Sempre promíscua, a diáspora e a política de comemoração definida por ela nos desafiam a apreender formas mutáveis que podem redefinir a ideia de cultura através de uma reconciliação com o movimento com a variação complexa e dinâmica (GILROY, 2007, p.159).

Hall (2003) defende que culturalmente essa “reconfiguração não pode ser representada como uma ‘volta ao lugar onde estávamos antes’, já que, como nos lembra Chambers, ‘sempre existe algo no meio’” (p.35). Essa experiência constitui uma tradição descontínua e em movimento que fornece referenciais culturais para a relação entre as manifestações locais e suas origens africanas, demonstrando uma continuidade nos fenômenos contemporâneos a partir do passado “que os moldou, mas que eles não mais reconhecem e a eles apenas ligeiramente se parecem” (GILROY, 2001, p.358). No caso da diáspora afro-atlântica, a cultura negra norte-americana tem servido de matriz para a presentificação das tradições locais.

Para Hall (2003), essas “lutas por redescobrir as ‘rotas’ africanas no interior das complexas configurações [...] e falar através desse prisma, das rupturas do navio, da escravidão, produziu a África novamente – na Diáspora” (p.42-43). Esse processo fortaleceu uma consciência transcultural e, ao mesmo tempo, transnacional entre as populações negras, possibilitando o surgimento de uma política e uma “hermenêutica aos seus membros contemporâneos” (GILROY, 2001, p.17).

A noção de que as culturas transgridem os limites políticos [culturas viajantes] desafia, além da modernidade iluminista voltada à nação, os modelos essencialistas que defendem a pureza das manifestações de matriz africana. Por se tratarem de iniciativas organizadas a partir de um espaço público alternativo, essa cultura afro-atlântica não tem capacidade de confrontar o modelo etnocêntrico europeu, mas provoca uma tensão permanentemente pelo fato de, “em todo lugar, subverter e traduzir, negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas mais fracas” (p.45).

O alargamento das fronteiras fez desse espaço público alternativo um lugar em que o centro cultural está em todo o lugar. Ao mesmo tempo, conferiu “às culturas e etnicidades negras um status especial no mundo das relações interétnicas. É que, ao enfatizar e reconstruir a África, a cultura negra é também, em grau elevado,

independente em relação à cultura ocidental popular e de elite” (SANSONE, 2007, p.28). A perspectiva da diáspora, portanto, “não se trata de um contra-discurso, mas de uma contracultura que reconstrói desafiadoramente sua própria genealogia crítica, intelectual e moral em uma esfera pública parcialmente oculta e inteiramente sua” (GILROY, 2001, p.96).

Nesta esfera pública alternativa, circulam os elementos culturais constituintes do afro. Desta forma, Gilroy (2001) propõe

manter o termo como maneira de falar sobre os processos aparentemente mágicos de conexão que derivam tanto da transformação da África pelas culturas da diáspora como a filiação da diáspora à África e dos traços africanos encerrados nessas culturas da diáspora (p.372).

O *Atlântico Negro* constitui-se então num “modelo caótico” no qual alguns pontos de atração estranhos e mutantes podem ser percebidos, representando “uma frágil estabilidade em meio à turbulência social e cultural” (GILROY, 2007, p.157). Os pontos de atração são fenômenos locais que apresentam como principais características a tradição, a flexibilidade e a dualidade, adotando a configuração de uma rede de “similitude e solidariedade”. A partir desses pontos de atração, torna-se possível observar pequenos atos ritualizados que remetem às tradições em movimento afro-atlânticas.

A perspectiva caótica se realiza pelas características híbridas e em movimento dessa cultura “transnacional, multilíngue e multireligiosa” (SANSONE, 2007, p.28). As sucessivas desterritorializações demandaram necessárias readaptações, geralmente em curtos espaços de tempo, de “suas práticas culturais e suas formas de lidar com a própria aparência externa – o corpo e o fenótipo negro” (p.101). Teve, ainda, que encontrar formas de tornar-se compreensível para os negros de origens diversas e, por isso, adquiriu características móveis. “Por definição, a criação de novas culturas centrou-se na experiência de ser de origem africana no Novo Mundo – processo que foi transnacional, ultrapassando a identidade nacional dos indivíduos” (p.102). Essa África vista como unidade surge neste tensionamento entre ser visto [liberto] e mostrar-se [afro].

Na perspectiva nacional, a cultura como um processo dinâmico é limitada pelas fronteiras, tornando a tradição uma repetição. No entanto, as culturas viajantes, que

ultrapassam os limites impostos politicamente, adquirem formas transitórias. Por isso, a experiência negra diaspórica atualiza constantemente suas referências na cultura afro-atlântica, reforçando a característica de “um mesmo mutante”, através do diálogo e tradução em perspectiva local, destacando seus aspectos de diversidade.

Neste processo, a identidade cultural adquire características, a partir da “contingência, indeterminação e o conflito” (GILROY, 2007, p.157), inerentes ao processo de hibridização. Configurada nessa tradição em movimento na diáspora, possui um caráter relacional e “resiste à reificação em formas petrificadas mesmo nos casos em que elas são indubitavelmente autênticas” (HALL, 2003, p.299). Originadas nessa ressignificação das sobrevivências africanas, a multiplicidade das formas culturais e identitárias negras na diáspora reforça a noção de que não há possibilidade de pureza cultural.

As identidades culturais constituem-se então num conjunto de posições que devem ser vivenciadas em toda sua especificidade. No *Atlântico Negro*,

a apropriação, cooptação e rearticulação seletiva de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano, conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade (p.343).

A experiência da *dupla consciência* (DU BOIS, 1996, p.3) provoca uma permanente sensação de “olhar para o seu eu através dos olhos dos outros”. Para o autor, a história do negro na América constrói-se em torno desse conflito, buscando tornar possível para “um homem ser tanto negro como americano, sem ser amaldiçoado e cuspidor por seus companheiros e sem ter as portas da oportunidade fechadas em seu rosto” (p.3). Defende, com isso, que o problema do século 20 é o problema racial (p.10).

A proposição da *dupla-consciência* foi reapropriada por Hall (1996) ao propor as categorias de *ser uno* e *ser devir*, como estruturantes das definições identitárias do negro fora da África. “As identidades culturais provêm de alguma parte, tem histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofrem transformações constantes”. A primeira das categorias refere-se à tradição africana ressignificada e em constante presentificação e a segunda, à adequação às novas exigências do contexto.

Tensionada por essa dualidade de ser e não pertencer (GILROY, 2007), que está na origem da expressão afrodescendente e todas suas variações, a identidade cultural afro, com sua carga de movimento e mediação, adquire características que a diferencia de outras identidades culturais, pois

não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legítima é persuasiva ou institucionalmente poderosa [...] Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos (p. 209).

Esses usos específicos do corpo negro adquiriram marcas próprias, distinguindo-o, igualmente, da maioria das outras identidades culturais. A circulação dos fluxos do *Atlântico Negro* fornecem “uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação” (GARCIA-CANCLINI, 1998, p.285) que atualizam constantemente essas práticas corporais. Frente a isso,

tanto contar histórias como produzir música contribuíram para criação de uma esfera pública alternativa, e isto, por sua vez, forneceu o contexto no qual os estilos particulares de autodramatização autobiográfica e autoconstrução pública têm sido formados e circulado como um componente essencial das contraculturas raciais insubordinadas (p.374).

A perspectiva transcultural do *Atlântico Negro* privilegia, portanto, a experiência dialógica, aprofundando o problema e, ao mesmo tempo, impondo-se como resposta à dinâmica cultural do pertencimento afro. Por se oferecer como um modelo de pensamento crítico de fronteira, torna-se uma “resposta epistêmica do subalterno ao projeto eurocêntrico da modernidade” (MALDONADO-TORRES in SANTOS; MENEZES, 2010, p.481). A abordagem “complementa o equilíbrio antifônico da esfera pública escondida, formada às voltas com a feitura e o uso da música negra” (GILROY, 2007, p.299). Considerando, então, a importância da música nas sociabilidades negras desde o primeiro encontro das diferentes culturas e línguas africanas no navio, esta torna-se um elemento central de reflexão sobre a experiência de ser negro nas culturas do Atlântico.

3.2 MÚSICA E MOVIMENTO NO *ATLÂNTICO NEGRO*

A música tem construído redes desterritorializadas desde a chegada dos primeiros africanos no Novo Mundo. A indeterminação linguística do período escravista tornou a música um elemento agregador. A hibridização inicial tem sido, no processo dinâmico do mercado musical, re combinado das mais diferentes formas. Com isso, as batucadas que “adaptaram os padrões sagrados às exigências seculares” (GILROY, 2007, p.246) podem ser ouvidas nos diferentes estilos de musicalidade negra, mantendo um diálogo sempre atualizado com as sobrevivências consideradas africanas que marcam as culturas e identidades do *Atlântico Negro*.

O encontro dessas sobrevivências com a modernidade ocidental nos engenhos exigiu que os grupos selecionassem materiais que foram criativamente ressignificados, produzindo “la extraordinaria diversidad de las posiciones subjetivas, experiencias sociales e identidades culturales que componen la categoria negro” (HALL, 2010, p.307). Os africanismos, portanto, estão guardados e, ao mesmo tempo, ressignificados pela hibridização, não podendo mais ser “desagregado em seus elementos ‘autênticos’ de origem” (HALL, 2003, p.31).

Organizadas em processos dinâmicos, mantém o vínculo com as culturas vernáculas ao mesmo tempo que adquirem característica das culturas contemporâneas, reforçando a proposição de que a cultura “não é uma ‘arqueologia’”. A cultura é uma produção” (HALL, 2003, p.44). Desta forma, não há retorno ao passado. “Es por esto que hablan, cantan y escriben de manera tan elocuente dentro de los lenguajes metafóricos de la travesia, del viaje y del retorno” (HALL, 2010, p.561).

Caracterizadas pela transmissão oral, as diferentes culturas do continente africano haviam criado “centenas de milhares de mitos para preservar e transmitir seu conhecimento ancestral” (OLIVEIRA, 2004). Esse conhecimento foi utilizado para a reconstrução de uma cultura negra hibridizada, com as ressignificações necessárias, constituindo-se em um dos principais elementos para se entender o sucesso da recriação da vida e das culturas negras nas várias partes do planeta.

A cultura popular negra tornou-se o lugar em que se guardam esses africanismos e as tradições forjadas a partir da experiência de diáspora, da estética ressignificada e das contranarrativas (HALL, 2003). Esse território simbólico continua a ser acessado por militantes culturais que pautam suas críticas ao presente a partir de recordações e reconstruções do passado. Partindo dessa perspectiva, constroem propostas de “atuação micropolítica praticadas em culturas e movimentos de resistência e transformação” (GILROY, 2007, p.157). A reunião para o consumo de música é uma dessas ações.

Essas diferentes tradições e as necessárias ressignificações locais geraram a polifonia da expressão cultural negra. No entanto, o sistema de chamado e resposta tem sido a principal característica dessas tradições musicais. Por isso, “passou a ser vista como uma ponte para outros modos de expressão cultural, fornecendo, juntamente com a improvisação, montagem e dramaturgia, as chaves hermenêuticas para o sortimento completo de práticas artísticas negras” (GILROY, 2001, p.167). Esse processo de fusão e mistura é reconhecido como uma melhora da produção cultural pelo público negro que faz uso dela.

A música tem sido utilizada em todo o *Atlântico Negro* como uma forma de comunicação que extrapola a necessidade do uso da palavra, seja ela escrita ou falada. Construiu, através de seus processos de produção, circulação e consumo os referenciais de “auto-identidade, a cultura política e a estética fundamentada que distinguem as comunidades negras” (GILROY, 2001, 167). Essa proeminência da música no interior dessas comunidades tornou-a um elemento de conexão entre elas, através dos contínuos “empréstimos, deslocamentos, transformação e reinscrição” (p.209).

As culturas afro-atlânticas, organizadas em torno de manifestações musicais de cunho sagrado ou profano, a fim de atender as necessidades comunicativas, “tem produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental” (GILROY, 2001, p.161). As músicas, no entanto, não devem ser ouvidas como simples “recuperação de um diálogo perdido”, mas como “adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular” (HALL, 2003, p.343).

Através dessas formas artísticas, as culturas do *Atlântico Negro* preservam as aspirações por emancipação e cidadania, não atendidas com o fim do escravismo. A história da música afro-atlântica permite demonstrar, segundo Gilroy (1991 citado

FRITH, 2003), como a relação entre ética e política pode ser transmitida como forma de conhecimento popular. Com isso, também se torna possível “evocar y representar las nuevas modalidades de amistad, felicidad y solidaridad que son una consecuencia de la superación de la opresión racial en la cual se apoyaran la modernidad y la dualidad del progreso occidental racional como barbarie excesiva” (p.127).

Neste sentido, ouvir música não está associado à passividade, pois “a música é nossa testemunha e nossa aliada. A batida é a confissão que reconhece, muda e conquista o tempo. Logo, a história se torna um traje que podemos vestir e compartilhar e não um mato no qual nos esconder; e o tempo se torna um amigo” (BALDWIN citado por GILROY, 2001, p.378). O tempo musical provoca uma desconexão na relação entre passado e presente, determinante na configuração das culturas afro-atlânticas que fogem da oposição entre tradição e modernidade ao priorizar a presentificação.

O processo fornece “os acentos, repousos, pausas e tons que possibilitam o desempenho da identidade racial” (GILROY, 2001). Trata-se de uma “tática sonora desenvolvida como forma de metacomunicação negra em um repertório cultural cada vez mais dominado pela música, pela dança e pela apresentação” (p.374). Neste sentido,

hacer y escuchar musica son cuestion corporales y implican lo que podríamos llamar *movimientos sociales*. Em este aspecto, el placer musical no se deriva de la fantasía – no está *mediado* por las ensoñaciones – sino que se experimenta directamente: la música nos dá una experiencia real de lo que podria ser ideal (GILROY, 1991 citado por FRITH, 2003, p.127).

As performances musicais são uma oportunidade para que essa identidade afro seja experienciada e representada através de estilos e práticas. Essas experiências constroem aspectos de identificação e, a partir delas, comunidades. A expressão corporal distintiva da população afro-atlântica, resultado do encontro das técnicas africanas com as violentas condições históricas, mantém relações com as tradições de performances na produção e recepção de música nessas comunidades. Também remete à busca por liberdade, através do uso autônomo do corpo. Com isso, o corpo está colocado no centro da performance afro, tendo como eixo a relação entre batucar-dançar-cantar (LIGIÉRO, 2011).

A dança afro na diáspora mantém as características apresentadas na dança africana, principalmente “o envolvimento total do corpo e a sintonia com a percussão”. As técnicas corporais da dança de origem africana são marcadas pela “descontinuidade no uso do tronco em requebros, remelexos, gingas, negaceias, rebolados e outras variações, graças às performances/danças herdadas de seus antepassados ou trazidas pelos ascendentes africanos” (LIGIÉRO, 2011, p.134). Também se caracteriza pelas juntas dos joelhos flexionadas que “representam vida e energia” (p.135), a *força vital* (CASTINIANO, 2010).

Dançar, nessa perspectiva, é aceitar a mensagem do sagrado articulada pela música. O eixo “batucar-dançar-cantar permite que o círculo social quebrado seja religado [*religere*], de forma a fazer a energia fluir novamente entre vivos e mortos” (p.135). No consumo coletivo de música, organizados muitas vezes ritualisticamente, esses usos foram apropriados pela comunidade. Ao mesmo tempo, são atualizados a todo momento em função de suas características desterritorializadas e da necessidade de adequar-se a diferentes lugares, tendo sido produzido originalmente em movimento.

A recombinação passa então a ser uma característica dessa contracultura, buscando o prazer de ultrapassar o senso de distância entre as comunidades. Essa proposta de música desterritorializada tem sido fortalecida por alguns “movimentos que reafirmam o local e também por processos de comunicação de massa” (GARCIA-CANCLINI, 1998, p.134). Isso porque a mídia transformou-se “na grande mediadora e mediatizadora e, portanto, em substituta de outras interações coletivas” (GARCIA-CANCLINI, 1998, p.289).

Esse movimento fez com que as músicas desenvolvidas a partir dessas tradições reinventadas dominassem as culturas populares do Ocidente. Nessa produção hibridizada e contemporânea,

os ritmos irreprimíveis do tambor, outrora proibido, muitas vezes ainda são audíveis em seu trabalho. Suas síncopes características ainda animam o desejo básico – serem livres e serem eles mesmos – revelados nesta conjunção única de corpo e música da contracultura (GILROY, 2001, p.164).

O processo de presentificação dessa tradição musical possibilita o encontro entre os ritmos vernaculares e as mais diferentes influências contemporâneas, dando continuidade à perspectiva de um *mesmo mutante*. Além das culturas populares, essa

música hibridizada tornou-se elemento das culturas jovens e, com isso, o estilo negro tem ganhado prestígio urbano.

Essa circulação e apropriação de estilos, ideias e histórias transferem igualmente formas culturais e políticas, respaldadas em discursos de cidadania, justiça racial e igualdade. O fluxo foi facilitado por um fundo comum de “experiências urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas – de segregação racial, bem como pela própria memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definida por ambos” (GILROY, 2001, p.175).

Apesar destas características em comum, as culturas do *Atlântico Negro* apresentam uma grande variedade em função das recombinações locais. Isso reforça a proposição de Gilroy (2001), para quem

O mais duradouro de todos os africanismos não é, portanto, especificável como conteúdo das culturas do *Atlântico Negro*. Ele pode ser mais bem visto não só no lugar central que todas essas culturas destinam ao uso e à produção de música, mas na ubiquidade das formas sociais antifônicas, que sustentam e encerram a pluralidade de culturas negras no hemisfério ocidental. Uma relação de identidade é instituída no modo como o executante se dissolve na multidão. Juntos, colaboram em um processo criativo presidido por regras democráticas formais e informais (p.373).

Essa cultura afro-atlântica deriva principalmente de duas grandes matrizes etnolinguísticas: os bantos, oriundos da região centro-meridional, pertencentes aos grupos da região onde hoje se localiza Angola, Congo e Moçambique, e os sudaneses, vindos da África ocidental, principalmente da região da Nigéria e Benin atuais (DIAS, 2008). Os números sobre o tráfico negreiro são imprecisos. Estima-se que entre dez e 15 milhões de indivíduos tenham sido transferidos para as Américas, sem contabilizar os que morreram na travessia. Enquanto os bantos foram predominantes no tráfico para a América do Sul, os sudaneses, em função das distâncias, foram em maior número para a região do Caribe e América do Norte.

No Brasil, a matriz banto serviu de base para as manifestações musicais populares, enquanto a cultura sudanesa restringiu-se à religiosidade. A música dessa tradição, portanto, está ligada principalmente ao sagrado (LOPES, 2005). No centro e norte do continente Americano, no entanto, a colonização se deu prioritariamente pelos

sudaneses e, por isso, sua musicalidade está relacionada às manifestações sagradas e à música popular negra⁵⁷ nestas regiões.

⁵⁷ Essa relação entre a noção de sagrado do ritmo originário da tradição sudanesa e sua presença nas músicas populares centro e norte-americanas será melhor elaborada quando estiver sendo discutido o *processo* de circulação. Infere-se aqui que a *Black music* pode remeter, entre outras coisas, ao sagrado afro-brasileiro.



E deixa de ser rei só na folia
E faça da sua Maria
Uma rainha todos os dias
E cante um samba na universidade
E verá que teu filho será
Príncipe de verdade
Alcides, Candeia e Martinho da Vila (1978)

A aproximação empírica do objeto, a fim de testar métodos e procedimentos adequados à problemática (BONIN, 2008), provocou um deslocamento da observação para a presença na festa. As pesquisas exploratórias apontaram que as interações e performances dinamizadas pela música gravada são mais importantes para o consumo do que os discursos contidos nas letras. Esse movimento reforça a premissa de que o estudo dos processos midiáticos demanda metodologias que “emergem do próprio objeto” (GOMES, 2010).

Por outro lado, Nilma Gomes (in SANTOS; MENESES, 2010) afirma que “nem sempre os instrumentos metodológicos e as tradicionais categorias de análise construídas sob a égide da lógica da racionalidade ocidental moderna dão conta de interpretar a complexidade de expressões e vivências afrobrasileiras” (p.510). A festa *Negra Noite*, por sua proposta, configura-se num lugar de experiência afro em que o comunicacional se processa principalmente a partir da corporeidade em sua relação com a ambiência técnico-midiática [experiência], a partir de uma *música gravada* que presentifica o ritmo tradicional da matriz cultural afro.

Essa visada coincide com a proposição de Nina Rodrigues (1967, p.15 apud MUKUMA, 1977), para quem

O melhor método para análise das culturas afro-americanas (brasileiras) consiste não no estudo a partir da África para ver o que resta na América, mas no estudo das culturas afro-americanas (brasileiras) existentes, para se remontar progressivamente delas à África (p.67).

Hall (2003, p.346) chama atenção, no entanto, que “é para a diversidade e não para a homogeneidade da experiência negra que devemos dirigir integralmente a nossa atenção criativa agora”. Neste sentido, as festas de *Black music* apontam para um dos circuitos de consumo cultural do *Atlântico Negro* dentre os vários que o constituem e que podem ser denominadas de afro.

A *Negra Noite*, entendida como manifestação e lugar de presença do afro, foi observada, principalmente, através de um método de inspiração etnográfica, que é a maneira de estudar pessoas em grupos organizados (ANGROSINO, 2009, p.16). Praticada inicialmente como o momento da coleta de informações no campo (LAPLANTINE, 2003), consiste hoje no domínio de três competências, segundo Winkin (1998, p.132), “arte de ver, arte de ser, arte de escrever”. Tensionado pelas perspectivas teóricas presentes no circuito *Do Disco à roda*, entende-se, como Gárcia-Canclini, que a “etnografia reposiciona a teoria de acordo com as condições concretas de existência cultural; [e] processos e negociações, modulados através da vida cultural podem ser usados para confrontar e redirecionar a teoria” (apud MURPHY, 1997, p. 56).

No entanto, a proposta de pensar o processo comunicacional a partir de suas materialidades, demandou técnicas de coleta de dados que contemplassem a apropriação do mundo pelo corpo humano (GUMBRECHT, 2010), entendendo esse como princípio da experiência (DEWEY, 2008). Neste sentido, Gumbrecht (2010, p.147) diz que “experenciar as coisas do mundo na sua coisidade pré-conceitual reativará uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência”. Ao mesmo tempo, a aplicação dessas técnicas levou em consideração as premissas da cultura afro, buscando com isso atender aos objetivos de pesquisa em relação com o circuito teórico-metodológico *do disco à roda*.

4.1 A ETNOGRAFIA COMO ESTRATÉGIA

Entre os anos de 2010 e 2014, foram observadas oito edições da *Negra Noite*⁵⁸. Durante 2010, a festa passou da periodicidade bimensal para mensal. Naquele ano,

⁵⁸ A *Negra Noite* teve apenas duas edições em 2012. Além dela, também foram observadas outras festas de *Black music* no período, com o objetivo de traçar repetições e testar hipóteses. Foram acompanhadas

foram acompanhadas, de forma exploratória, as festas ocorridas em maio e agosto. Também foi observada a de setembro. No ano de 2011, as edições da festa iniciaram em março com periodicidade mensal, sendo acompanhadas as festas de março, agosto e setembro.

Em 2012, a festa parou de acontecer no Centro Histórico depois do mês de maio, Esta seria a última festa realizada no formato tradicional e sediada no Centro da Capital, características que apresentava desde seu início em 1996. O realizador da festa havia decidido transformá-la em um bar no bairro Cidade Baixa, também em Porto Alegre, mantendo o nome *Negra Noite*. Como o projeto não teve prosseguimento, as festas voltaram para o Centro Histórico em 2013. Neste ano, foram acompanhadas as edições de maio, o retorno ao salão, e agosto.

Nestas inserções, foi construído um corpus de dados a fim de dar conta dos das questões apontadas, considerando que devem ser “descritos, detalhados e organizados de acordo com determinadas concepções metodológicas e em inter-relação com determinadas teorias científicas” (MALDONADO, 2008, p.39). Foram utilizadas as técnicas de observação sistemática da festa, produção de material fotográfico e audiovisual, entrevistas com DJs que tocam *Black music* e com os frequentadores da *Negra Noite*. A esse material foi acrescentado dados obtidos por pesquisa documental sobre o circuito de Black music em Porto Alegre e suas extensões na internet.

A observação foi realizada a partir da perspectiva de participante-como-observador (ANGROSINO, 2009), que é “um pesquisador neutro. No entanto, suas atividades de pesquisa ainda são reconhecidas” (p.75). A observação foi sistematizada a partir as categorias frequentadores, ambiência da festa, objetos, músicas e performances. Os registros foram documentados através do caderno de campo, além de gravações e fotografias.

O caderno de campo foi utilizado para construir mapas do espaço e tempo da festa, além do registro de acontecimentos e inferências sobre o processo de construção do objeto de pesquisa e sobre o objeto. As gravações em vídeo foram utilizados para registrar as dinâmicas do ambiente. As fotografias foram realizadas com o propósito de construir séries de imagens (GURAN, 2013) descritivas dos indivíduos e

as festas *Black Night*, em 06 de junho de 2012, *Grupo Jara – voltando ao passado com o melhor de todos os tempos*, em 09 de novembro de 2012, e a *100% Charme*, em 17 de agosto de 2013. Nesta última, tocou o DJ Corello, do Rio de Janeiro, remanescente do movimento *Black Rio* e criador do termo *charme*.

acontecimentos. As fotos são eminentemente objetivas. Nas séries de imagem com essa característica,

Encontramos a imagem-síntese e a imagem descritiva, tais como as que enfocam as diversas fases de um procedimento técnico, a descrição de locais e de indumentárias, identificação de personagens, etc. As imagens objetivas sempre representam evidências ou sintomas do fenômeno enfocado (GURAN, 2013, p.111).

O trabalho fotográfico foi organizado em quatro séries, considerando as interações, os objetos, as performances e a ambiência. As fotografias foram produzidas como flagrantes, com exceção de uma das festas em que foi realizada a técnica inventiva, que foi denominada *Tapete de Caras*. Buscando registrar os estilos dos frequentadores, objetos e as numa tentativa de apreender as ações de e auto-representação. Para realizar as fotos, foi montado um espaço com luz em que as pessoas que chegavam para a festa eram convidadas e posavam para fotografia ainda no hall de entrada.

As entrevistas, com abordagem etnográfica (ANGROSINO, 2009), foram realizadas em dois momentos da pesquisa. No primeiro, realizado em 2010, foram entrevistados quatro frequentadores da festa, escolhidos aleatoriamente. As questões foram aperfeiçoadas e aplicadas em um grupo com mais pessoas em 2013. A escolha desse segundo grupo de entrevistado utilizou o critério de pertencerem a algum dos grupos ou páginas do *facebook* sobre o assunto, buscando identificar uma vivência mais ligada ao gênero musical e estilo; ou seja, fora do ambiente da festa.

Foram realizadas 14 entrevistas neste segundo momento. Também se buscou uma variação na faixa etária dos entrevistados o que ocorre na festa. Dois tem menos de 30 anos e outros dois acima dos 50. Os 10 restantes ficam entre os 30 e 50 anos de idade. Os frequentadores da festa são em maioria de classe média baixa, ou baixa. Todos os entrevistados trabalham e disseram que participam de todas as edições da *Negra Noite*.

Além dos frequentadores, também foram entrevistados quatro profissionais que tocam música gravada em festas de *black music*. As entrevistas foram realizadas a partir dos princípios de história oral de vida (CONSTANTINO, 2004, p.64), que “valoriza o indivíduo, o ato narrador, sua experiência como resultado de vida. Essa

experiência é o ponto crucial da narrativa, com suas contradições; o aspecto individual e subjetivo.”

Em paralelo ao trabalho etnográfico, foram realizados dois estudos documentais. A partir de um levantamento através do blog *eucurtiajaramusisom.blogspot.com* e dos grupos do facebook *Black music charm*, *Club da Black music*, *Charme na laje*, *Charm Poa*, *Confraria do charme* e *Charmeiros.com*, foram cartografadas as festas de *Black music* que aconteceram entre agosto de 2010 e janeiro de 2014, sendo identificadas 144 ocorrências neste período.

O outro estudo documental fez uma análise midiática da *Black music*. Para isso, foi utilizada a metodologia proposta por Janotti Jr (2008) para a análise do que denomina música popular massiva. O método propõe que através do contexto de produção, circulação, performance gravada e produção musical torna-se possível apreender a materialidade da música. Os DJs de *Black music* entrevistados foram questionados sobre músicas que são clássicos das festas e tem uma boa aceitação na pista. Entre as referidas destacaram-se *Good Times*, da banda *Chic*; *Let's Groove*, do *Earth, Wind & Fire*; e *Celebration*, do *Koll & the Gang*. A materialidade da música foi pensada a partir dessas indicações.

O material levantado com a pesquisa etnográfica e documental foi interpretado a partir do princípio da descrição densa (GEERTZ, 2008). Partindo da concepção de que o objeto da etnografia é uma hierarquia estratificada de estruturas significantes, entende que a cultura é semiótica e portanto passível de ser interpretada. Gertz (2008, p130) vai dizer que “uma boa interpretação de qualquer coisa [...] leva-nos ao cerne do que nos propomos a interpretar”. Desta forma a descrição densa vai apontar três características da descrição etnográfica: “ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salva o ‘dito’ num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixa-lo em formas pesquisáveis” (p.15), sendo necessário para isso descobrir as estruturas conceituais.

As imagens igualmente são interpretadas a partir da descrição densa (GURAN, 2013, p.112), pois “a fotografia que nos interessa é aquela que apresenta e descreve, de forma eficiente, algum aspecto relevante do fenômeno social focado. E a foto eficiente é aquela que decorre da correta utilização da linguagem fotográfica”. Dentro das séries produzidas nas festas, identificou-se fotografias eficientes para a interpretação, buscando sentidos nas produzidas pela série.

Considerando a necessidade em se apontar os sentidos produzidos a partir do efeito de presença na festa, a descrição densa mostra-se como uma estratégia que atende a demanda por trata-se de uma análise a partir observacional imediato.



Hoje
Entre trancos, barrancos, barracos, favelas, policiais, solavancos
Vivo
Eu e o povo preto descendentes atuais
Dos escravos de tempos atrás
Que só queriam pra nós de hoje e outros mais que ainda estão por vir
Ainda
Fazendo o preto existir e resistir
DJ KL Jay, Rappin’Hood, Hébano, XIS (2003)

No tráfico negreiro para o Brasil, os bantos foram maioria nos dois primeiros ciclos do escravismo, que se desenvolveu do século 16 até parte do 18, sendo retomado no século 19. Os sudaneses foram traficados em maior quantidade somente na segunda metade do 18, mas ainda em menor número que os bantos.

Há registros sobre eventos musicais promovidos pelo grupo banto no Brasil desde o século 17. São descritas duas manifestações principais que congregam música e dança. Os batuques noturnos, principalmente aos sábados, e os cortejos das irmandades católicas (DIAS, 2008). Os batuques são vistos com repulsa e considerados manifestações primitivas, mas, ao mesmo tempo, servem como estratégia de controle das tensões entre os escravizados. As irmandades católicas por seu lado começaram a perder importância na metade do século 19, principalmente pela chegada dos sudaneses.

Esses, considerados mais evoluídos no contexto escravista, são fixados nas áreas urbanas, possibilitando que circulem mais e consigam se organizar em grupos étnicos-culturais [as nações]. O processo vai dar origem às primeiras comunidades de culto às divindades africanas. Sodré (1983) defende que

A forma mítica era essencial ao impulso nagô de preservação dos dispositivos culturais de origem. E como se tratava de uma cultura desterritorializada, constituíam-se associações (Ebe) que, com o pretexto religioso, se instalaram em espaços territoriais urbanos, conhecidos como roças ou terreiros (121).

As principais contribuições dos sudaneses no Brasil, portanto, encontram-se nos rituais religiosos, em gêneros musicais, como o Ijexá, e atividades culturais como o Afoxé e o Maracatu. O predomínio desta cosmovisão fez com que os Candomblés, com sua organização a partir da circularidade, passem a constituir um dos meios mais importantes de agregação social, identidade e resistência cultural da população negro-mestiça, reforçando o sentido sagrado da música. Isso porque para os sudaneses, os atabaques e o ferro são considerados seres vivos (PARÉS, 2007), cujo som produz “uma linguagem que estabelece a comunicação com um mundo invisível de divindades” (p.321).

Essa reorganização a partir de Nações, em torno do Candomblé, possibilitou uma atualização de tradições musicais africanas. Segundo Moura, (1995), as giras de batuqueiros se tornaram comuns nos locais onde se reuniam os integrantes das diferentes nações. Dessas reuniões, surge o partido alto, ou samba baiano, organizado a partir de cantos desenvolvidos por um coro de vozes e contestados pelos solistas, o princípio do samba de roda. Essa característica de chamada e resposta vai estar na base de toda a musicalidade afro na Diáspora.

No Brasil, a música nesses encontros é produzida a partir de instrumentos profanos, como o pandeiro, o violão, o ganzá e o prato⁵⁹, e o canto baseia-se em refrãos conhecidos, respondidos em coro, e versos de improviso dos solistas. “O mesmo acontece com a dança: os movimentos rítmicos do conjunto são por momentos respondidos pelos solos isolados ou de casais, a umbigada, remetendo tanto à aventura amorosa como ao sentido de solidariedade e pertencimento ao grupo” (MOURA, 1995, p.41).

Transposto para o Rio de Janeiro, o samba ganha outra dimensão e sonoridade pelo encontro com outras matrizes musicais, principalmente nas casas das *tias*⁶⁰ na região conhecida como Pequena África, no centro do Rio de Janeiro, concentração da comunidade baiana. A casa da tia Ciata tornou-se a principal referência da região em

⁵⁹ O ganzá é um idiofone, ou seja, o som é produzido pelo corpo do instrumento, executado por agitação. O prato se refere ao objeto de cozinha que é raspado no fundo por uma faca para produzir o som.

⁶⁰ As tias baianas eram “os grandes esteios da comunidade negra, responsáveis pela nova geração que nascia carioca, pelas frentes de trabalho comunal, pela religião, rainhas negras de um Rio de Janeiro chamado por Heitor dos Prazeres de Pequena África, que se estendia da zona do cais do porto até a Cidade Nova, tendo como capital a praça Onze” (MOURA, 1995, p.92). As tias mais conhecidas na virada do século 19 para o 20, na Pequena África, foram “Ciata, Perpétua, Bebina, Carmen e Amélia” (MOURA, 2004, p.61) entre outras.

função de sua liderança no contexto religioso. Ela era *Iyá Kekerê e Achogum*⁶¹ no Candomblé de João Alabá⁶² (MOURA, 1995). Os encontros nas casas das tias, especificamente de Ciata, buscavam reforçar valores do grupo, afirmando um passado cultural e a força criativa, recusados num contexto de marginalização e exclusão.

Em decorrência dessa tensão entre a tradição e a criação, o samba urbano carioca incrementa suas origens híbridas, mesclando principalmente os batuques dos lundus com o maxixe, que seria uma tradução popular da polca⁶³ (TINHORÃO, 1974). Essas formas musicais originárias apareceriam ainda de forma distinta no início do século 20 nos batuques realizados na Pequena África. Segundo Lopes (2005),

Nas festas dessa comunidade a diversão era geograficamente estratificada: na sala tocava o choro, o conjunto musical formado basicamente de flauta, cavaquinho e violão; no quintal, acontecia o samba rural batido na palma da mão, no pandeiro, no prato e faca e dançado à base de sapateados, peneiradas e umbigadas. Foi aí então, que ocorreu, entre o samba rural baiano e outras formas musicais, a mistura que veio a dar origem ao samba urbano carioca.

A constituição de uma música negra brasileira desta forma surge de sobrevivências africanas. Esses elementos produzem a base de uma musicalidade compartilhada pelas populações afro de todo o Atlântico Negro. O encontro com a música da cultura europeia agrega novos elementos a essas produções musicais levando ao surgimento de novos gêneros que tem igualmente acrescentando as características do local em que é produzida. O mercado de consumo que então se organiza no Brasil vai observar as possibilidades massivas dessa música, o que desencadeia uma permanente tensão entre indústria e autenticidade. Enquanto o mercado captura e lança produtos originados nessa cultura afro, os negros buscam novos ritmos a ser conferida aura.

⁶¹ As funções ocupadas por Ciata correspondem aos mais influentes depois do pai-de-santo. É responsável pelas “noviças, a quem prescreve os banhos rituais e dirige as iaôs, já iniciadas, nas danças dos orixás” (MOURA, 1995, p.100)

⁶² “A casa de João Alabá, de Omulu, dava continuidade a um candomblé nagô que havia sido iniciado na Saúde, talvez o primeiro do Rio de Janeiro, por Quimbambochê [...], registrado como Rodolfo Martins de Andrade, africano que chega a Salvador num negreiro na metade do século XIX” (MOURA, 1995, p.98).

⁶³ “Seria exatamente dessa descida da polca dos pianos dos salões para a música dos choros, à base de flauta, violão e *oficlíde*, que ia nascer a novidade do maxixe” (TINHORÃO, 1974, p.55).

5.1 A MÚSICA DE NEGROS COMO PRODUTO DE MERCADO

O mercado de música gravada no Brasil surge relacionado à cultura afro. A primeira gravação, denominada polca-lundu⁶⁴ *Isto é bom*, foi produto do encontro de dois baianos no Rio de Janeiro. O soteropolitano Xisto de Paula Bahia compôs a música, gravada em 1902 por Manuel Pedro dos Santos, o Bahiano, nascido em Santo Amaro da Purificação. O disco foi gravado pela Casa Edson. O encontro desse gênero musical com a batucada levará ao surgimento de um novo gênero para ser consumido durante todo o ano, o samba.

A música *Pelo telefone*, considerada o primeiro samba gravado a ter sucesso comercial (TINHORÃO, 1974), surge como obra coletiva de velhos foliões baianos [tradição] e de jovens negros da baixa classe média, como os músicos Sinhô e Donga [criação], contando ainda com a letra do repórter branco Mauro de Almeida [hibridismo]. Tinhorão propõe que

na rua Visconde de Itaúna, 117, na casa da Tia Ciata [...] um grupo de compositores semialfabetizados elaborou um arranjo musical com temas urbanos e sertanejos que, ao ser lançado para o carnaval de 1917, acabou se constituindo no grande achado musical do samba carioca (p.119).

Essa música gravada em disco registra o surgimento de um gênero que se tornará símbolo da nacionalidade brasileira e dominará o mercado fonográfico praticamente até os anos 50. A gravação apresenta um andamento mais lento em relação a forma original. Isso “se explica pelas condições técnicas dos registros da época. Sendo os sulcos feitos em sistema mecânico, a extensão deles dependia diretamente da força da voz do cantor” (CALDEIRA, 2007, p.12).

Por outro lado, a *Pelo Telefone* desencadeou uma dissociação entre a música e o espaço social no qual é produzida. Registrada em dezembro de 1916, na Biblioteca Nacional, pelo compositor Ernesto Santos [o Donga], provocou uma disputa entre os sambistas que frequentavam as rodas da Pequena África, principalmente na casa da Tia Ciata, pela autoria da música. Também coloca em questão a legitimação da obra

⁶⁴ O encontro dos dois gêneros de matrizes euro-afro vai dar origem ao maxixe.

artística produzida pelos negros de classes populares e, ao mesmo tempo, a do sambista como compositor. No fundo, no entanto, estava em discussão a autenticidade da música que necessitou adequar-se as exigências da tecnologia para ser gravada. Para Moura (1995),

O samba pelo telefone teria o carisma de ser uma coisa nova, criado inicialmente numa roda de partideiros sem preocupações autorais, depois recriado usando elementos musicais de diversas origens, e inserido como produto no mercado aberto pela indústria de diversões. Vinculado a mundos diversos, à casa da Tia Ciata e à Casa Edison, às rodas de partideiros e ao departamento de registros de partituras da Biblioteca Nacional. Mundos contíguos na mesma cidade, quase que totalmente separados, só transpassados em seus limites naqueles tempos de santos e heróis (p.123).

O samba surge, portanto, com música síntese da hibridização cultural, remetendo à noção de dupla consciência, à tradição e à resignificação local. Essa iniciativa também atendia demandas de reconhecimento, pois, para se tornar urbana, segundo Martín-Barbero (2001), a música negra teve que ultrapassar duas barreiras ideológicas: a que liga o popular às origens [o rural, neste caso] e a “intelectualidade ilustrada” que concebe cultura como arte,

o caminho que leva à música, de roda de samba – e seu espaço ritual: *terreiro de Candomblé* – ao rádio e ao disco, passa por uma multiplicidade de avatares que podem ser organizados ao redor de dois momentos: a incorporação social do gesto produtivo negro e o da legitimação cultural do ritmo que aquele gesto continha (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.251).

A chegada do samba ao disco coincide com um ajustamento do mercado fonográfico do país, que buscava ampliar a venda de fonógrafos. A Casa Edison, que gravou *Pelo Telefone*, por exemplo, surgiu com esse objetivo. A empresa investiu na produção de músicas com vozes brasileiras para tornar a tecnologia mais atrativa. Num primeiro momento, portanto, não havia uma relação entre o que era gravado e o sistema de circulação das músicas. Buscava-se a valorização da tecnologia (CALDEIRA, 2007). Apesar disso, “a gravação na cera passou a fazer parte das estratégias de divulgação dos artistas. Donga foi pioneiro nessa maneira de se pensar o disco” (p.34).

A consolidação dessa indústria fonográfica vai ocorrer durante os anos 30, mas rádio, feito totalmente ao vivo com músicos e orquestras contratadas, e o disco ainda competiam por audiência. A constituição de um único sistema industrial ocorreria somente depois da implantação e consolidação da televisão no país. Neste contexto, o produto da roda serviu de “elemento legitimador de um tipo de produção musical dentro do samba” (MOURA, 2004, p.46).

O desenvolvimento tecnológico provocou a entrada de novos atores neste mercado musical em formação, distanciando ainda mais o samba gravado do lugar de sua produção. A substituição da gravação mecânica pela elétrica em 1927 (CALDEIRA, 2007) possibilitou que outros compositores e artistas “com vozes bem menos potentes que os cantores pioneiros da Casa Edison” (MOURA, 2004, p.45) se utilizassem da gravação para viabilizar suas carreiras.

O desenvolvimento da música urbana se utiliza de procedimentos comuns [batusques] e de um nome anteriormente ligado à música, mas como dança: o samba. Isso se tornou determinante para a aceitação e circulação desse ritmo. “O samba gravado já nasceu como síntese, podia ser entendido em qualquer ponto do país” (MOURA, 2004, p.69); ou seja, um gênero fonográfico local, tornou-se nacional pelo reconhecimento de sua matriz afro nas diferentes adequações locais.

Antes da gravação, a impressão das partituras e a execução por bandas militares eram as principais estratégias de circulação das músicas, principalmente as produzidas para o carnaval. A festa de Nossa Senhora da Penha também ocupou um importante espaço de legitimação na transposição do século 19 para o 20 (MOURA, 1995). A partir da gravação, o samba ganha significado não só para os que partilham da experiência da roda, mas para aqueles que ouviam vitrola ou o rádio.

A gravação, segundo Caldeira (2007), forneceu ao samba a possibilidade de manter seu fator básico de diferenciação que, por sua tradição oral e de improviso, não era possível apreender na partitura. Com isso, para o samba, “a gravação se tornou uma forma de transmissão daquilo que tinha de mais rico, sua rítmica recriada a cada interpretação, que não era captada pela partitura, em que domina o compasso subdividido” (p.68). McLuhan (2003) aponta a mesma consequência em relação ao jazz.

Além do reconhecimento de práticas já disseminadas, assim como a denominação ligada à música e o fato de dominar as camadas populares da capital

federal, fez com que o samba se tornasse o primeiro produto de grande circulação da indústria cultural ligada ao entretenimento. Criado como música para o carnaval, o samba foi inicialmente aprimorado pelos sambistas do Estácio⁶⁵, ganhando um ritmo mais batucado (TINHORÃO, 1974; MOURA, 1995; 2004). Como produto cultural, foi novamente adaptado em seu andamento por músicos profissionais⁶⁶ ligados às rádios e fábricas de disco para ser tocado o restante do ano. Dessa forma, passou a

dominar os meios de divulgação da época: as editoras musicais, as casas de música, as gravadoras de discos, as orquestras de teatro de revista, os conjuntos de casas de chope (os “chopes berrantes”, em oposição aos cafés-concerto), as orquestras de sala de espera de cinema e, finalmente, o rádio (TINHORÃO, 1974, p.121).

Como música de consumo das classes populares e da classe média, vai dominar o mercado com diferentes variações rítmicas. No entanto, o samba vai perder público junto à classe média no fim da década de 50, com o movimento denominado *Bossa Nova*, que se constitui numa nova forma de tocar. Tinhorão (1974) entende o movimento como uma reação culta, organizadas por jovens da classe média branca das cidades, contra a “ditadura do ritmo tradicional” (p.221), influenciados pela descontinuidade de acentuação rítmica produzida pelos contrabaixos dos conjuntos de *be bop* americanos. Esse rompimento ocorre pelo fato do

samba, ligado desde sua origem ao ritmo de percussão desenvolvido em núcleos urbanos de população predominantemente negra, não evoluíra durante quase quarenta anos, sofrendo alterações praticamente apenas na parte melódica. O ritmo – que representava a *paganização* das batidas de pés e mãos na marcação dos batuques e nos pontos de candomblé – conservava ainda aquele elemento primitivo fundamental da correspondência entre a percussão e uma competente resposta neuromuscular (p.221).

Esse afastamento reflete a reorganização espacial realizada no Rio de Janeiro com o processo de urbanização na década de 50, que vai provocar uma divisão de classes. Enquanto os pobres localizam-se nos morros e zona norte da cidade, a classe

⁶⁵ “O samba vacilante de Donga, Sinhô e Caninha, da década de 20, ganhou no Estácio o ritmo batucado com a geração de compositores da camada mais baixa (Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Armando Marçal, Heitor dos Prazeres)” (TINHORÃO, 1974, p.125).

⁶⁶ “Ari Barroso, Lamartini Babo, João de Barro, Noel Rosa, Assis Valente, Haroldo Lobo, Ataulfo Alves, e outros.” (TINHORÃO, 1974, p.125).

média e rica ocupa a região sul (TINHORÃO, 1974). O samba, desta forma, perde a hegemonia do mercado musical, mantendo-se como referência principalmente para a população negra e de baixa renda. No entanto, vai também neste grupo disputar espaço com a música afro-atlântica, principalmente de matriz norte-americana. Assim como o *jazz*, o samba mantém proximidades rítmicas com o *rhythm and blues* por serem reorganizações de sobrevivências africanas. A sincopa é o elemento mais perceptível.

Desta forma, se, por um lado, a tecnologia possibilitou a legitimação dos ritmos afro frente ao mercado de música e a inclusão de novos atores no processo de gravação, por outro questiona a autenticidade da música frente às adequações necessárias para o seu registro tecnológico. A relação entre a música da roda e a gravada remete à reflexão sobre valor de culto e valor de exposição (BENJAMIN, 1985) da obra. O consumo de música principalmente de forma coletiva pelas comunidades negras buscará gêneros e ritmos que tenham em si uma promessa de legitimidade. No entanto, a demanda do mercado por novidades manterá as referências desse consumo em movimento.

5.2 A UTÓPICA BUSCA POR UMA AUTENTICA MÚSICA DE NEGRO

A gravação da música dos negros possibilitou a constituição de um mercado de massas no país. A estratégia de gravar música popular em português pela indústria fonográfica visava principalmente a classe média e baixa, considerando que os fonógrafos importados somente podiam ser adquiridos pelas elites econômicas que tinham acesso a esses produtos.

O samba havia surgido no terreiro num processo de presentificação e reconfiguração das sobrevivências culturais guardadas nos batuques. O consumo do gênero seguia uma ritualística semelhante aos da religiosidade afro, inclusive a espacialidade dos terreiros e a formação em roda, os instrumentos e o ritmo. Trata-se de um acontecimento tradicional e único pela impossibilidade de um registro fiel, considerando as características sincopadas e de improviso que marcam seu surgimento. Adquire portanto valor de culto (BENJAMIN, 1985).

Apesar de ser em sua origem uma música hibridizada e planejada para o carnaval e, principalmente, para ser consumida durante o ano, o samba agrega à sua

sonoridade um sentido de autenticidade principalmente por sua relação com a religiosidade. A musicalidade já possuía uma circulação entre a população negra. O gênero passa assim a ser utilizado pelos negros como referencial de identidade, produzindo a partir dela toda uma cultura

Com o processo de gravação, o consumo irá adquirir novas características e possibilidades. A circulação é potencializada e, pelos processos e lógicas da indústria, haverá a necessidade de ampliação do público consumidor. A exploração do gênero e a afetação das formas de consumo gerou um tensionamento de sua autenticidade. O impacto das tecnologias de gravação e o rádio aumentaram o valor de exposição (BENJAMIN, 1985) do gênero, sem afetar seu valor de culto pelo menos nas primeiras décadas.

A gravação possibilitou seu registro, o que não era realizado no sistema de partituras. No entanto, produz, assim como sinalizado já na música *Pelo Telefone*, uma nova relação dos sambistas com a questão da autoria das músicas, antes de caráter coletivo e agora individualizado, e de autenticidade. As adequações necessárias da música para a gravação e o desenvolvimento tecnológico que possibilita que pessoas com menos potência na voz cantem provoca modificação da musicalidade considerada tradicional.

Por outro lado, o rádio manteve as performances ao vivo na chamada época de ouro do rádio que vai até os anos 50. As emissoras possuíam orquestras e cantores contratados, além de manter programas de lançamento de novos artistas, denominados programas de calouros. A implantação da televisão e a abertura do país ao mercado internacional provocou modificações no mercado de música. O rádio perdeu receitas e passou a utilizar música gravada para reduzir os custos, aprofundando o problema da autenticidade.

A valorização dos músicos ligados à *Jovem Guarda* e à *Bossa Nova* e a aproximação de sambistas populares dos músicos deste último movimento atrasou o surgimento de novos sambistas, provocando uma estagnação do gênero. O processo levou principalmente os jovens negros a buscarem, frente ao cenário de internacionalização da cultura, uma música que atendesse as suas demandas identitárias. Os Estados Unidos haviam se tornado a principal potência econômica e referência cultural no período pós-guerra. Será deste país que surgirá um gênero, o *soul*, com aura de uma autêntica música de negros por ter sido a trilha sonora dos

protestos pelos direitos civis naquele país. Além disso, assim como o samba, a batida do *soul* mantém relações com a música sagrada afro-brasileira

A diferença entre as duas tradições musicais se dá nas origens dos ritmos. Enquanto a matriz da música popular negra do Brasil é banta, no Estados Unidos a base é sudanesa, predominantemente da cultura Mande. Concentrados no sul daquele país, os africanos e descendentes foram proibidos, durante o período escravista, de tocar tambores sob pena de morte. A proibição ocorreu depois da Revolução Haitiana em 1750, que foi organizada a partir de mensagens tocadas em tambores.

A revolta resultou na morte ou expulsão de todos os brancos, fundando a primeira república negra fora da África (HARRIS, 2008). Com isso, os escravizados adaptaram “sua rítmica aos instrumentos que lhe eram permitidos, como o banjo, a rabeca (*fiddle*), percussão com ossos das mãos sobre o corpo (*bones*) e, às vezes, com tinas de lavar” (p.175). No período posterior a Guerra Civil, o banjo foi substituído pelo violão.

A música negra passou a ser assimilada entre a população branca dos Estados Unidos através dos *minstrelsy*⁶⁷ no início do século 20. Harris (2008) aponta como as origens africanas da música negra americana a tradição dos *griots*⁶⁸ - que guardam na memória e nas músicas a tradição, a genealogia dos reis, sendo historiadores e conselheiros. Para o autor, “com a escravidão, você pode cercar esse povo com essa rica história, tirar-lhe sua cultura, sua religião, impedir-lhe de fazer sua música, tocar seus instrumentos, mas uma coisa que não se consegue tirar é seu pulsar (*beat*), o ritmo” (p.176).

Nos EUA, o blues seria o encontro dessa tradição com gêneros de origem anglo-saxônica, além dos *spirituals*⁶⁹ e dos *field hollers*⁷⁰. O blues surge aos mesmo tempo em diferentes estados americanos, adquirindo peculiaridades locais. Além de Nova Orleans, único estado em que o tambor era tolerado, era ouvido em “lugares como o Texas, Mississippi, Geórgia, Flórida, Carolina do Norte e do Sul” (HARRIS, 2008, p.177). A palavra Blues teria sido utilizada pela primeira vez em 1903 por

⁶⁷ Teatro musical “envolvendo cômicos brancos com os rostos pintados de negro (HARRIS, 2008, p.175).

⁶⁸ Tradição hereditária de poeta-cantores (HARRIS, 2008, p.176).

⁶⁹ “Hinos religiosos das igrejas protestantes negras” (NT in HARRIS, 2008, p.176)

⁷⁰ “Cantos de trabalhos gritados, sem tambores, usados como meio de comunicação a distância entre trabalhadores rurais nas chamadas *plantations*. Tínhamos ainda as canções de trabalho utilizadas para cadenciar o trabalho duro” (HARRIS, 2008, p.176).

W.C.Handy⁷¹ (p.178), que traduziu a música para partituras e escreveu *blues* para orquestras, auxiliando na popularização do gênero.

O gênero, portanto, além de ser o fundamento de toda a música negra dos EUA, foi o “primeiro exemplo de uma música moderna na América do Norte, pois tudo que havia antes era uma música antiga tocada por conjuntos de cordas, música a *capella*, ou, entre os negros, os *field hollers* e os *spirituals*” (HARRIS, 2008, p.179). A reintrodução dos tambores só ocorrerá no período da segunda Guerra Mundial, quando Muddy Watters introduz uma bateria em seu conjunto e “dá início, simultaneamente, à eletrificação do blues, a base de onde sairá mais tarde o *rock’n roll*” (p.178). Essa intervenção do tecnológico no *blues* desencadeia uma reaproximação de músicos negros dos *spirituals*, vistos como autênticos. Esse movimento levará ao surgimento do *soul* no final dos anos 50, que assim como nos Estados Unidos vai ser usada como a tentativa de música afro autêntica. O *soul* e sua derivação com um ritmo mais marcado, o *funk*, chegarão ao Brasil nos anos 60, iniciando o movimento denominado *Black*.

A captura do *soul* pela indústria fonográfica no final dos anos 70 vai levar a um novo movimento de busca por autenticidade pelos jovens em busca de uma identificação afro através da música. Voltam-se para o samba denominado de raiz, movimento que adquire aura de autenticidade e tradição, mesmo que tenha passado por um processo de atualização com a inserção de novos instrumentos e desenvolvido um apuro melódico, proposto ainda no rádio por compositores como Pixinguinha e Ari Barroso, entre outros.

Essa volta ao samba de raiz ocorreu principalmente pelos jovens negros que estavam ligados ao movimento social que ainda se reorganizava, em função de sua desarticulação durante o período militar, em torno da proposta política do 20 de Novembro, que propunha uma ressignificação identitária. A maioria dos jovens, no entanto, manteve-se ligado ao movimento Black, frequentando de maneira massiva até praticamente o início dos anos 90 os bailes *Black*. Neste período, estes jovens irão voltar-se a versão do mercado do movimento do samba de raiz, denominado *Pagode*, ao *Axé* e ao *funk carioca*, que vai ganhar uma outra sonoridade, ligada ao *Miami Bass*.

⁷¹ “O que se conta é que, em 1903, Handy estava em uma parada de trem no Mississipi, em meio a lugar nenhum, e ouviu alguém tocando violão com *slide* [deslizar de um tubo de vidro ou faca de metal por sobre o braço do violão], extraindo daí a ideia de transpor o efeito para sua música. Embora Handy fosse negro, não fazia parte dessa cultura, pois vinha de uma classe econômica mais alta, com acesso a outros tipos de instrumento. Aquilo lhe era novo” (HARRIS, 2008, p.178).

Esse novo movimento do mercado levou muitos jovens negros a voltarem seu interesse ao que denominam *old school*, músicas do *soul*, *funk* e do R&B em suas formas clássicas e muitas delas remixadas por produtores legitimados, ou os próprios DJs que tocam nestas festas. Também nesse caso observa-se a lógica de volta a uma tradição em que podem ser identificados elementos presentificados. No entanto, assim como o samba de raiz e o samba enredo, é ligado a uma tradição negra e utilizado para a constituição de ambiências afro e como produto com autenticidade e, por isso, passíveis de adquirir valor de culto no consumo coletivo.

Portanto, mesmo conquistando valor de exposição pela gravação, os diferentes gêneros de música negra readquirem valor de culto no consumo coletivo. Pelo fato de ser uma identidade desterritorializada, a manutenção do ritmo, que reconstitui a temporalidade do rito tradicional, relacionada às interações que desencadeia e a dança, produz uma ambiência afro em que essa identidade pode ser vivida. O valor de culto desta forma está relacionado à pretensão de autenticidade que a música adquire, conferida pelo grupo que a consome e que a utiliza para realização de rituais liminoides.

Desta forma, o consumo de música, visando construir ou presentificar a identidade afro-brasileira e conseqüentemente produzir pertencimento, tem se confrontado com a dicotomia entre a busca por autenticidade e a captura da música pelo mercado de música. Os gêneros surgem nas comunidades negras e tem a circulação ampliada pelo mercado perdendo sua condição de autenticidade. Quando isso acontece, novos gêneros musicais são criados ou presentificados a fim de atenderem a essa demanda.

Apesar de tratarem-se de presentificações, os gêneros buscados são tidos como elementos de tradição, mesmo que essa sejam recentes. A pretensão de tradição situa-se nas marcas e sobrevivências de ritmo, ou seja no tempo, que impõem-se como permanência da musicalidade africana. Esse tempo emocional, sem relação com o cronológico, liga o presente ao passado – o Sasa ao Zamani. Esse movimento é constituinte de identidade.



Normal! Chame, radical!
Mas num abraço que de ontem pra hoje
sê preto ficou legal.
Emicida, 2013.

O movimento *Black* chegou a Porto Alegre nos anos 70, influenciado pela cultura negra dos Estados Unidos. As formas de consumo da música *Black* no Brasil, no entanto, haviam sofrido traduções e ressignificações a partir do *Black Rio*⁷² que, em 1976, reunia em torno de um milhão de pessoas a cada final de semana (SANSONE, 2007; PALOMBINI, 2009). A música, através da gravação, foi dissociada da apresentação ao vivo, excluindo alguns shows de cantores norte-americanos no Rio de Janeiro e São Paulo. Essa questão levou a uma valorização das equipes de sonorização e dos DJs dentro do movimento.

Desta forma, o número de pessoas envolvidas nos bailes e a vinculação de frequentadores a determinadas festas ou equipes principalmente tornou-se uma peculiaridade brasileira, considerando que nos Estados Unidos concentrações semelhantes ocorriam somente em manifestações de rua. Por outro lado, a concentração de milhares de pessoas nos bailes mostra que *Soul* já estava consolidado como movimento na metade da década de 70. No entanto, apresentava mais características de entretenimento e de ritual liminoide (TURNER, 1974) do que sua referência norte-americana.

O *Black*, portanto, ganhou espaço entre os jovens negros que se apropriaram do estilo *Black Power*, com o engajamento do corpo, mas sem todo o conteúdo discursivo. Essa amenização do enfrentamento no Brasil deve-se também ao contexto ditatorial e a estruturação social em torno do discurso de *democracia racial*, diferente

⁷² O primeiro registro sobre o movimento brasileiro foi numa reportagem publicada no *Jornal do Brasil* com o título *O orgulho (importado) de ser negro no Brasil*, produzida por Lena Frias em 1976. Os bailes *Black* do Rio, segundo a jornalista, reuniam então entre quinhentos mil e um milhão de jovens negros ou identificados com a negritude a cada final de semana. A matéria chamou atenção dos aparatos repressivos da ditadura ao movimento, assim como iniciou uma polêmica sobre autenticidade (SANSONE, 2007; PALOMBINI, 2009).

dos Estados Unidos em que o separatismo ainda era uma política de estados. Tocar música gravada, portanto, tornou-se inerente aos bailes e o termo *Black* foi associado aos eventos dançantes que mantinham a proposta de fomentar o orgulho negro. Do Rio de Janeiro, o *Black* começou a ser dançado em outras cidades, principalmente São Paulo, Campinas, Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte e Salvador (SANSONE, 2007, p.173).

Na capital gaúcha, a *Black music* começou a ser tocada por discotecários em bailes que ocorriam nos salões de bairro e nos clubes negros, como o *Floresta Aurora*, no bairro Cristal, e *Nós Os Democratas* e o *Marcílio Dias*, na região do Menino Deus. Esses lugares tradicionalmente sediavam festas sociais, aniversários e casamentos em que se tocavam sambas, música orquestrada e cantores operísticos, como Althemar Dutra e Nelson Gonçalves (ROQUE NETO, 2013, entrevista). Em pouco tempo, no entanto, o *Black* tornou-se a cultura predominantes entre os jovens negros, provocando discussões sobre tradição e legitimidade principalmente nos clubes sociais.

Essa discussão vai atravessar a década. A edição número dois do jornal *Tição*⁷³ (1979) registra uma dessas divergências. Em matéria sobre a crise de associados da Sociedade Floresta Aurora, o jornal questiona se o “movimento comercial *Black*” afasta os antigos sócios e provoca o esvaziamento das atividades carnavalescas, reproduzindo a perspectiva crítica lançada pela reportagem do *Jornal do Brasil* (FRIAS, 1976) que deu visibilidade nacional ao movimento. O então ex-presidente Júlio Soares responde na matéria que “esse tipo de promoção é bom para os jovens, são eles que gostam, mas nós sabemos que 60% deles não pertencem à sociedade, que permite entrar qualquer um”. O *Black* é visto tanto pelos sócios mais antigos como pela publicação como um produto comercial que está provocando um descontinuidade nas atividades do clube, afetando portanto a tradição. Igualmente por ser um produto da indústria fonográfica não tem legitimidade para aspirar os princípios de identidade do *soul*.

Em meio a essa discussão, no entanto, e utilizando-se de outros espaços, como as quadras de escola de samba, as sedes de bailões e clubes de organizações e bairros, vai se estruturar na capital gaúcha um circuito de festas, então, denominadas *Bailes Funk*, ou *Bailes da Pesada*, organizados pelas equipe de som e que reuniam até 10 mil

⁷³ O *Jornal Tição* é uma referência no processo de reestruturação do movimento negro no Brasil. A publicação contou com apenas três edições, mas originou-se do grupo de jovens negros porto-alegrenses que propôs a adoção do 20 de Novembro como Dia da Consciência Negra.

peessoas. A equipe de sonorização referencial do período é o *Jara Musisom*, surgido da fusão de duas outras equipes. Neste período, os DJs ainda não eram reconhecidos e exerciam mais o papel de discotecários do que de músicos. Roque Neto (2013, entrevista) conta que as capas de discos começaram a influenciar na forma de tocar. “Observávamos capas de disco. Caras tocando com dois, três. Não pensávamos em mixagem. Entra. Passa para entrar outras, etc. Não tinha mixagem”. A música eletrônica e surgida a partir da *Disco*, será a consagração do DJ. “O transito do DJ de obscuro para celebridade se dá com a chegada da *House* nos 80” (CAFU, 2013, entrevista).

No início dos anos 80, o movimento ganharia outra dimensão com a hegemonia da música negra norte-americana no cenário pop. O *setlist* das festas mescla o *funk old school* com o *charme* [*contemporary R&B*] e reúnem milhares de pessoas a cada evento. A mesma *Sociedade Floresta Aurora*, que discutia a validade de sediar as festas, ficará conhecida como *Mansão Black* e a sede do Sindicato dos Metalúrgicos se transformará no *Metal*. Os bailes irão dominar a cultura jovem negra até o início dos anos 90, quando foram superados em sua centralidade pelo *pagode* e o *funk*, em sua versão *Melody*, que começava a se consolidar no mercado musical Brasileiro, com músicos como o grupo *Sampa Crew*, de São Paulo, e a dupla *Claudinho e Buchecha*, do Rio. As equipes mais conhecidas abandonam o circuito de festa e os DJs passam a ter um papel mais importante na presentificação do *Black*.

6.1 TODAS AS FALAS LEVAM AO JARA, A TRADIÇÃO RECENTE DAS FESTAS

A *Black music* vai encontrar em Porto Alegre um circuito de festas afro já organizados em salões de bailes, clubes sociais e de bairro e ainda festas de escola e de garagem, importantes no início de carreira de muitos dos DJ envolvidos no movimento. Até praticamente os anos 70, havia uma separação não oficializada dos locais frequentados por negros e brancos pobres e os frequentados por brancos da classe média e alta. A música nesses eventos ainda era predominante tocada ao vivo, privilegiando os gêneros brasileiros e a música orquestrada. A música *Black* surge como uma novidade, pois, além do ritmo ter relação de corporeidade com os gêneros afro-brasileiros, tem em si a proposta de valorização da cultura negra, coincidindo com

movimentos de valorização no período, principalmente através do teatro e da música (CAMPOS, 2006).

Assef (2010) aponta a *Orquestra Invisível Let's Dance*, criada em 1959, por Osvaldo Pereira em São Paulo, como a primeira equipe de baile. Formado em Rádio e TV, desenvolveu um sistema com 100 watts de potência⁷⁴ e um toca discos da marca *Torris* começou tocando em aniversários e casamentos. O *Baile da Orquestra Invisível* ocorria aos domingos no *Clube 220*⁷⁵. O sucesso da festa levou a criação de outras equipes em São Paulo. A *Let's Dance* também foi responsável pela cultura das circulares [hoje flyers] para a divulgação das festas. Da música orquestrada, os discotecários passaram a tocar o samba-rock, gênero que estava em formação nos anos 60, e música romântica. A música negra americana também começa a ser tocada nos bailes.

Assim, um samba-rock podia tanto ser uma música do grupo africano Osibisa como alguma faixa de Ray Charles tocada em rotação mais acelerada. Aliás, trocar o andamento de uma música foi a primeira intervenção artística realizada pelo discotecário de baile *Black* (ASSEF, 2010, p.28)

Na equipe *Let's Dance*, formou-se também o DJ Grand Master Ney, que esteve a frente da *Chic Show*, principal equipe do *Black São Paulo*.

Uma vez por mês realiza-se no salão de festas da Sociedade Esportiva Palmeiras, de São Paulo, um baile frequentado quase que exclusivamente por jovens negros. É o *Chic Show*, onde se dança *funk*, *soul*, *disco*, ao som e as luzes de sofisticadas aparelhagens eletrônicas e que cada vez apresenta ao vivo um artista negro brasileiro (Gilberto Gil, Tim Maia, Jorge Bem, etc) ou norte-americano (James Brown, Sylvester, Bo Horne e outros). O *Chic* é todo um acontecimento, para o qual os jovens se preparam a rigor: trajes clássicos e exóticos, sempre vistosos, originais penteados, tranças, adereços. (MAGNANI, 1984 p.28).

No Rio de Janeiro, as equipes surgiram influenciadas pelas festas de *Big Boy* e Ademir Lemos no Canecão. As primeira festas *Black* ocorreram no morro da Catumbi, estendendo-se depois para o Irajá, Rocha Miranda e Colégio (ASSEF, 2010). Diferente das promovidas pelos radialistas e disque-jóqueis, tocavam exclusivamente a *soul*

⁷⁴ Potência menor do que os equipamentos caseiros de hoje.

⁷⁵ O clube ficava na Avenida São João no centro da Capital Paulista.

music. Desses bailes surgiram as grandes equipes cariocas, como a Soul Grand Prix, de Dom Filó, a Brown Nunes, de Corello, *Black Power*, Alma Negra, Cash Box e a Furacão 2000 entre outras. Segundo Mr. Funk Santos, “Antes da *Black music*, o que havia para o povão era futebol, samba e jovem guarda. Só som burro, refrão cheio de laiá-laiá.. foi com a Soul music que o negro passou a se valorizar, cuidar do visual” (ASSEF, 2010, p.51).

Mr Funk Santos foi um dos grandes popularizadores da *Black music* no país, introduzindo os princípios do movimento *Black Power* nos bailes que realizava no Astória Futebol Clube, no Catumbi. Transferindo-se para o Andaraí, aproximou a cultura *Black* de intelectuais do movimento negro e dos sambistas.

Entre os anos 70 e 80, compilações em forma de LP contendo a foto de Funk Santos estampada na capa, se tornaram uma cartilha para os adeptos da Nova Cultura, que, num futuro bem próximo resultaria no nascimento do “Movimento Charme”, tendo em sua condução um fiel aprendiz: DJ Corello (ZULUNATIONBRAZIL, 2012, online).

As festas de *Black music* em Porto Alegre também se organizaram durante os anos 70. As festas feitas em casa e aniversários e casamentos em salões ainda eram as mais importantes. A equipe que se tornou referência nesse primeiro momento por contar com uma melhor estrutura de som e luz foi a Magia Negra. Tocavam regularmente nos principais clubes negros da cidade, o Floresta Aurora, na sede da Lima e Silva, Nós os Demoratas, na praça Garibaldi, e no Marcílio Dias, que também ficava próximo à praça (ROQUE NETO, 2013, entrevista). Essa região de Porto Alegre, onde se localizam os bairros Cidade Baixa e Menino Deus, concentrava até os anos 60 parte da população negra da cidade. A outra região de concentração de negros na primeira metade do século foi a chamada Colônia Africana, que ocupava os bairro Rio Branco, Mont´Serrat e Auxiliadora (CAMPOS, 2006). Desta forma, os bailes de equipes vão se estruturar em territórios funcionais negros.

Assim como no Rio de Janeiro, a *Black music* vai ganhar a atenção da mídia. Alguns comunicadores de rádio aparecem de forma mais direta envolvidos no processo de popularização da *Black music*. Julios Cezar Furst apresentava um programa com o pseudônimo de Julius Brown, o rei da *Black music*, primeiro na rádio Pampa e depois na Continental (TRINCA, 2008, online) entre os anos de 1972 e 1975. Outro radialista

Antonio Carlos Contursi, também na rádio Continental, apresentava o *Cascalho Times* (ROQUE NETO, 2013, entrevista). Pedro Sirotski, que conduzia o programa Baile dos Magrinhos, além do Transasom, também tocava a *Black music*. Além dos programas que mantinham nas rádios, os comunicadores repassavam discos para as equipes, sendo essas mais conhecidas do que os DJs. “O que tocava na rádio tocava nas festas, com mais alguma coisa de *Black music*” (MUZZI, 2012).

As equipes de baile *Black* organizaram-se na capital Gaúcha a partir da metade dos anos 70. A precariedade do equipamento aparece nos relatos de DJs que participaram do momento. Por outro lado, haviam empresas, chamadas discotecas, que atendiam muitos salões e os chamados bailões em Porto Alegre, fornecendo equipamento e DJ. A equipe *Magia Negra* também já possuía uma projeção. Segundo Roque Neto (2013, entrevista) outros que já estavam tocando em toda a região metropolitana neste período é a dupla Gê Power e Mister Carlos Santos. As outras equipes organizavam-se com dificuldades principalmente de estrutura.

Neste contexto, os aniversários e casamentos serviram de aprendizado para as novas equipes. Roque Neto (2013, entrevista) conta ser essa a origem da equipe Times Brother, que se mantém em atuação até hoje. Recorda que, no início, juntou alguns equipamentos com o amigo Eclair Pires, o Nitota, e improvisou a iluminação. Mesmo assim as primeiras sonorizações foram impactantes. “Neste tipo de festa, fazíamos o merch. Compramos quatro caixas graúdas e enormes. Éramos a melhor discoteca de Porto Alegre” (ROQUE NETO, 2013, entrevista)

O DJ Cafu, que toca hoje no circuito de *Black music* para universitários [bares da Cidade Baixa e festas como a Voodoo], conta que criou um equipe de som com amigos em 1974 com equipamento reciclável. Tocavam principalmente em aniversários e casamentos, utilizando ao invés do *mixer* um seletor. A *New Power* tocava também com caixas de som produzidas com autofalantes de carro e caixas feitas de madeira (CAFU, 2012, entrevista). Essa precariedade levava muitas vezes a acidentes.

Uma vez a gente quase colocou fogo na escola. Foi fazer uma festa na Leopoldo Hofmann, escola próxima onde morava. A precariedade era tão grande que a gente fez extensão com fio telefone. Não aguentou a tensão e ficou conhecido como bailão do foguinho (CAFU, 2012, entrevista).

Roque Neto (2013), da equipe Times Brother, começou a tocar em 1974 com uma vitrola da marca *Semp* que abria em forma de “L”. Além do auto falante da maleta, improvisou uma conexão na qual ligava duas caixas de som que havia em sua casa. Da mesma época, o DJ Cafú (2012) utilizava um toca-discos com base de cerâmica, do qual não recorda a marca, um seletor para mixagem e algumas caixas de som. O DJ Muzzi (2012), que começou a tocar nos anos 80, conta que tocava com seu irmão DJ Mouse num prato da marca *Cadenza* e num *Garrard*, da Gradiente, que conseguiam emprestado. Para tocar, ligava duas caixas e mixava no volume dos aparelhos.

As equipes passaram a investir em discos e equipamentos o que aumentava o seu mercado de festas. A *Times Brother* em pouco tempo havia adquirido quatro caixas de som profissionais. No mesmo período, o Grupo Jara e o Musisom possuíam seis cada no final dos anos 70. Quando houve a fusão, dominaram as festas *Black*. Os toca discos *Garrard*, nos seus diferentes modelos, são recorrentes nas falas dos DJs nesse primeiro momento de profissionalização (CAFU, 2012; MUZZI, 2012). Além de amplificadores e mixer, as equipes agregavam potência ao som através do número e tamanho das caixas de som. Os anos 80 vão ser marcados pela chegada dos Tecnicos SL1200 MK2, toca discos utilizados até hoje, e depois dos 90 as caixas amplificadas, o que reestruturou o mercado em termos técnicos (ROQUE NETO, 2013).

O acesso aos discos também era um problema no início da organização das equipes. As lojas de disco Casa Coelho e Pop Som, na galeria Chaves, e ainda a Casa Victor tornaram-se a fonte de músicas para as festas. Havia dificuldade em ter acesso ao material novo, pois tratava-se ainda de uma cultura marginal (CAFU, 2012). As coletâneas tornaram-se alternativa para as equipes menores. Os discos vinham com 20 músicas, o que reduzia em muito a qualidade do som. O nome das músicas vinha entre parênteses, pois eram reconhecidas como Melô. Os integrantes das equipes menores iam até os bailes para ouvir o que estava sendo tocado.

As equipes maiores utilizavam discos importados que possuíam qualidade superior. O preço de importação pelas lojas tornava a compra inviável e os responsáveis pelas equipes passaram a negociar com comissários de vôo. Com isso, dispunham de músicas exclusivas, o que se tornava um atrativo das festas (ROQUE NETO, 2013). Também utilizavam as mesmas lojas para comprar os discos nacionais. Desta forma, estruturou-se um movimento no qual destacaram-se, entre outras, as equipes

Grupo Magia Negra, Grupo Jara Musisom, Gê Power, Pantera Negra, Mister Carlos, União *Black*, Delta 55, Kosmo Som, Narada Funk Show, *Black* Star Som, A.L. Musisom, *Black* White, Times Brothers, African Power, Mano Délcio Dj, Sacks Som, Stilos Manhattan Show, New Harley Som, Santana Som, Signus Som, Aquarius Som, Mixto Quente, Power Som, Jamaica Power, Atlântida La Discoteque, Transa Negra (Pelotas) (DJ CLÁUDIO, 2010, online).

As tecnologias de som foram determinantes para organização dos bailes, tanto que os promotores de eventos ficaram conhecidos como *equipes de som*.

O movimento *Black* em Porto Alegre pode ser dividido então em três momentos distintos e complementares; ou seja, caracterizam-se como três gerações de frequentadores. A primeira teria como característica as festas familiares – aniversários, casamentos e reuniões dançantes de garagem – e festas sociais em clubes ligados diretamente à comunidade negra. É o momento de aprendizado dos DJ e organização das equipes de som. As equipes ligadas a tradição *Black* surgem geralmente para atender demandas locais das regiões em que moram seus integrantes, ampliando no segundo momento para festas organizadas por elas próprias em salões e clubes também locais. Nestas festas, num primeiro momento, o *funk* vai ser tocado junto com outros gêneros.

O aprofundamento do *Black Power*, principalmente em suas referências estéticas, vai levar a organização dos primeiros bailes exclusivamente de *funk* e *soul* na segunda metade dos anos 70. As equipes de som passam a atuar visando um público ampliado. Não mais somente os frequentadores de clubes negros e jovens da região em que tocam, mas os admiradores do *funk* e do *soul*. Essa segunda geração será marcada pelos grandes bailes em diferentes ginásios da cidade e clubes. A cidade já havia completado seu processo de reurbanização e as comunidades afro haviam sido reterritorializadas em locais mais distantes do centro. As equipes começaram então a buscar novos locais de realização que oferecessem facilidade de acesso e espaço suficiente para receber a multidão que passou a frequentar os bailes no início dos anos 80. Locais mais centrais, ou localizados nas regiões leste, norte e extremo sul, para onde foi deslocada a maioria da população negra que residia desde o período pós abolição em áreas centrais, como os bairros Cidade Baixa, Menino Deus, Rio Branco e Auxiliadora, passaram a sediar os bailes.

Além dos clubes negros, associações de bairro e festas em residências, o *Black Rio Grande do Sul* passou a se utilizar de outros espaços. Promovidas por diferentes equipes, as festas se utilizaram entre outros dos circuitos de bailões [*Estúdio 466*, *Bailão do Cardoso* e o *Clube dos Artistas*]; dos clubes negros [*Marcílio Dias*, *Nós os Democratas*, *Floresta Aurora*, *Cruzeiro de NH* e *Rui Barbosa* em Canoas]; de ginásios esportivos [*Vila Nova* e do colégio *Protásio Alves*]; o antigo prédio do cinema *Castelo*; os salões dos centros comunitário, como o da Restinga e o da Floresta; e salões de sindicatos e associações como o *dos Metalúrgicos* e *dos Cabos e Soldados*, entre outros locais.

A quadra da *Tribo Carnavalesca os Tapuias*, que ficava no bairro Santana, também um território negro porto-alegrense, tornou-se um local importante do movimento *Black* no final dos anos 70. As festas de sexta e sábado eram tocadas pela equipe *Times Brother* e aos domingos havia um revezamento entre o *Grupo Jara* e a equipe *Musisom* (ROQUE NETO, 2013). A união das duas equipes criaria o *Grupo Jara Musisom*, mais importante referência dos bailes *Black* de Porto Alegre. As festas *Black Porto* reuniram milhares de jovens aos o final de semana durante anos, tornando o nome da equipe sinônimo de *Black* em Porto Alegre. O surgimento do grupo marca o que pode ser considerada a segunda geração do movimento *Black* porto-alegrense.

Os bailes do *Jara Musisom* ocorriam principalmente aos finais de semana. No entanto, a mobilização para a festa iniciava durante a semana e principalmente na sexta-feira no centro da cidade, onde os jovens negros reuniam-se diariamente no caminho para casa⁷⁶. A esquina das ruas dos Andradas e avenida Borges de Medeiros, denominada Esquina Democrática, era chamada de Esquina do Zaire, uma referência à seleção de futebol daquele país que disputou a Copa de Mundo de 1982, na Espanha, e possuía apenas jogadores negros.

Os jovens reuniam-se em rodas de conversa que, muitas vezes, serviam também para ensaiar alguns passos de dança que seriam apresentados no baile do final de semana. Nessa concentração de jovens, eram distribuídos os *flyers* informando data, horário e local da próxima festa (DA ALDEIA, 2011, online). “Nos anos 80, a divulgação das festas era feita em panfletos que distribuíamos de mão em mão”

⁷⁶ A desconstituição dos territórios negros tradicionais, organizados no período pós escravista, fez com que as comunidades negras fossem residir em áreas mais distantes, como a Restinga, Vila Jardim e em cidades vizinhas como Viamão e Alvorada. O centro tornou-se desta forma um lugar de encontro para as pessoas que antes viviam num território funcional e criativamente readaptaram para um território simbólico: a chamada Esquina Democrática.

(HUMBERTO, 2014, online). O ginásio do colégio Protásio Alves e o salão do Sindicato dos Metalúrgicos tornaram-se locais frequentes da festa.

Grupo Jara Musi - Som

AND SIGNUS - SOM
Eliminatória para o Concurso

GAROTA BLACK PORTO 87

Sábado Dia 03 Outubro - Sind. dos Metalúrgicos
Estaremos escolhendo as 10 garotas que irão concorrer na final do Garota Black Porto 87.

Além do SOM de GRUPO JARA, SIGNUS-SOM ainda participarão LELECO e MISTER TED - Sómente para Seus Olhos - Miguel Jackson - Black Star e Rastafari Dance.

Mais o sorteio de ingressos para o Black Porto 87 durante a festa filmagens para o comercial da TV

INGRESSOS NA PANVEL - Quarta - Quinta - Sexta

50,00 (um Galo) ú n i c o	Para comemorar a Primavera vai até às 7 da matina. Que Festa!
--	--

BLACK PORTO 87 - Dia 10-10 no PETRÓPOLIS TC.
a festa que os 1000 primeiros a comprar seu ingresso vão ganhar uma camiseta de GRUPO JARA.

Figura 3: Flyer da festa Black Porto em 1987.

Os frequentadores tinham entre 14 e 22 anos de idade, reforçando o perfil jovem dessa cultura nos anos 80. Pertenciam a famílias de baixa renda e a maioria já trabalhava (DA ALDEIA, 2011, online). Os valores acessíveis dos ingressos tornava o baile uma excelente opção de entretenimento para esses jovens que não tinham condições financeiras de frequentar outros locais. No entanto, a grande frequência de pessoas atraiu a atenção de jovens de outras classes socioeconômicas, mesmo que em pequeno número. A maioria dos frequentadores era negro, mas jovens brancos participavam, reforçando a posição dos bailes *Black* como uma manifestação da cultura afro, o que era intuído pelos promotores da festa. “No brasil o funk não é só uma música negra. É de todos. Não existe separatismo dentro do baile *Black*. Vem muito branco curtir o melhor da música” (BROTHER NENI, 2011, online).

No entanto, a visibilidade dessa reunião de milhares de jovens negros e brancos pobres produziu os tradicionais preconceitos relacionados ao negro contra os bailes “Havia alguma coisa ainda no início dos 80 bacana para cultura, mas as pessoas falavam: Não vamos no *Jara* porque é violento. No Délcio, é mais maloqueiro que frequenta...” (CAFU, 2012, entrevista). A marginalidade, ligando os indivíduos à violência, ao crime e a miséria, é um estereótipo recorrente nas representações do negro no Atlântico Negro, o que seria reproduzido contra os bailes *Black*. Os anos 90, como em outros momentos do movimento, também será marcado por uma forte repressão policial.

Alheios aos preconceitos, os frequentadores do *Jara Musisom* viam nos bailes “a única alternativa de diversão realmente para negros”, reforçando a ideia de busca por autenticidade, e a possibilidade de em alguns momentos até mesmo crítica ao Estado e aos governos, principalmente através das músicas que falavam sobre injustiça social (DA ALDEIA, 2011, online). No entanto, a principal proposta dos organizadores do baile *Black* do *Jara Musisom* era o de ser uma “festa dançante para agitar na qual os frequentadores vão para sentir o peso da música” (BROTHER NENI, 2011, online), remetendo à importância da dimensão de presença.

As atrações de um baile de funk começam pelo DJ, o cara que fica colocando música. Se não for especialista, o baile não acontece. Depois, vem apoiado num bom equipamento. A gurizada gosta da pancada, sentir o peso. Deve-se também tocar muito funk, para o pessoal fazer o passinho (BROTHER NENI, 2011, online).

A centralidade das festas do *Jara Musisom* no circuito *Black* dos anos 80 e 90 pode ser medida pela proporção de pessoas que tiveram a primeira experiência nos bailes dessa equipe. Das 11 pessoas entrevistadas, apenas uma não conheceu os bailes *Black* através das festas do grupo. Sete delas foram ao baile com menos de 15 anos de idade, levadas por um irmão, ou outro familiar próximo. Essa relação familiar remete à característica liminoide da festa, entendida também como um rito de iniciação. A batida e o ritmo da música tocada na festa são apontados como o motivo pelo qual passadas algumas décadas continuam a frequentar os bailes *Black*. As festas do *Jara* aconteciam semanalmente em ginásios, como o Esporte Clube São José, ou no salão de festas do Sindicato dos Metalúrgicos, principal cenário de segunda geração de *Blacks* porto-alegrenses.

Nos anos 90, no entanto, o *funk* e o *charme* perderam espaço para o *funk carioca* e o *pagode*. O fortalecimento dos novos gêneros e seus ritmos levou ao esvaziamento das festas *Black*. Observa-se neste período a desarticulação das equipes que dominaram o movimento. Roque Neto (2013) recorda que “nos final anos 90, chegou um momento que ninguém mais fazia som. O pagode tomou conta”. Neste período, algumas poucas festas como a *Negra Noite* procuravam atender a demanda dos frequentadores dos antigos bailes. Enquanto alguns DJs migraram para o circuito de discoteca, outros manterão o circuito alternativo de festa *Black*.

Esses eventos reuniam inicialmente DJs e os frequentadores iniciados nos bailes da geração *Jara Musisom*. Inicialmente anuais e voltados para públicos pequenos em relação aos bailes da segunda geração, tinham caráter de nostalgia [nome empregado em São Paulo, inclusive]. O aumento do interesse e a agregação de novos públicos vai redinamizar o movimento. As festas inicialmente eram realizadas no Centro, tornando o salão da *Associação de Subtentes e Sargentos* uma referência importante desse novo momento. Nos últimos anos, bares da zona leste e norte tem sido utilizado para festas junto com locais tradicionais, como o salão do *Cabos e Soldados*. A *Negra Noite* surge em 1996 neste contexto. Inicialmente com periodicidade anual, tornou-se bimestral e desde 2010, ocorre mensalmente.

6.2 UMA CARTOGRAFIA DA *BLACK* MUSIC EM PORTO ALEGRE

O movimento *Black* foi mantido, principalmente na segunda metade da década de 90, por algumas iniciativas dos Djs, que haviam participado das equipes que dominaram o movimento durante os anos 80 e início dos 90, e frequentadores dos bailes que se tornaram DJs. A festa *Negra Noite* surge em 1996 neste contexto. Segundo Padilha (2010), a proposta da festa surgiu de um familiar que, mesmo possuindo alguns sócios, abandonou a ideia, passando a execução para ele. O êxito da festa e de outras poucas iniciativas semelhantes que se seguiram, principalmente pela participação dos antigos frequentadores dos bailes, manteve o *Black* em Porto Alegre.

No período de agosto de 2010 até fevereiro de 2014, foram identificadas a realização de 143 festas *Black*⁷⁷, incluindo duas em Canoas, uma em Viamão e sete em Pelotas⁷⁸. Os dados apontam para um crescimento no número de festas no período. Em 2011, foram registradas 32 festas, outras 34 em 2012, passando para 56 festas em 2013⁷⁹. As 133 festas realizadas em Porto Alegre foram produzidas por 14 grupos, considerando denominação de equipes de sonorização e marcas de festas, e somente 16 delas foram produzidas por DJs ou bares que convidam DJs para uma noite de *Black music*. Neste período, ocorreram 24 edições da *Negra Noite*, mesmo com um longa interrupção no ano de 2012, quando a produtora tentou abrir um bar com o mesmo nome. Somente a *Confraria do Charme*, que congrega um grupo de DJs realizou mais festas. Foram 28 encontros.

Os grupos que atualmente mais realizam festas não atuavam nos anos 80 e mantém uma relação diferente com a chamada *old scholl*. Enquanto a *Negra Noite* centra-se no DJ Padilha, que também é o produtor, e mantém a relação com os antigos bailes exclusivamente através da música gravada, as festas da *Confraria do Charme* contam muitas vezes com performances de DJs das antigas equipes⁸⁰ de Porto Alegre ou convidados do Rio de Janeiro ou São Paulo. A festa *Black Night*, produzida pelo DJ Brother Neni⁸¹, foi retomada em 2012 e desde lá foram realizadas 11 edições, incluindo uma edição da *Black Porto*, apresentada no *flyer* como a maior festa dos anos 80 e 90.

⁷⁷ O levantamento foi realizado através do blog *eucurtiajaramusisom.blogspot.com* e dos grupos do facebook *Black music charm*, *Club da Black music*, *Charme na laje*, *Charm Poa*, *Confraria do charme* e *Charmeiros.com*. Ver dados completos no apêndice 1.

⁷⁸ Estas festas mantém relação com os frequentadores. Para os eventos de pelotas, também com periodicidade mensal, é disponibilizado um ônibus que faz o transporte dos frequentadores de Porto Alegre. Os promotores dessas festas também são convidados para tocar nos eventos de Porto Alegre.

⁷⁹ Em 2010, foram registradas 18 festas e cinco em 2014. Como os dados são parciais, os anos completos ficam mais fácil para comparação.

⁸⁰ Os flyers das festas referem os DJs Nelsinho, da equipe *Magia Negra*, Betinho, da Times Brother, e Gê Power, entre outros. Do charme carioca, o DJ Loopy, Castelinho Cast e Muskk Rockefeller. Ainda referem o DJ Will Deep e Jeff Della Jazzy de São Paulo.

⁸¹ Brother Neni foi um dos proprietários da equipe *Musisom* e a festa *Black Night* mantinha o nome do programa que o DJ apresentava na extinta Rádio Princesa de Porto Alegre nos anos 80 e 90.



Figura 4: Flyer da festa Black Porto em 2013.

A festa *Groove Chic*, surgida em 2013, tem sido realizada com periodicidade mensal e até agora organizou nove encontros, sendo dois em 2014. Além dessas equipes, realizaram festa no período a *BBC Produções* [nove festas], *Clube do Charme* [sete], *Confraria Zona Norte* [sete], *Amigos do Charme* [quatro], *Trinca Produções* [três], *Confraria da zona Leste* [uma], *Black Charme* [uma]. Das equipes tradicionais, o *Grupo Jara*, desvinculado da *Musison*, realizou duas festas em 2011 e a *Times Brother* produziu quatro festas entre 2010 e 2011. A equipe, no entanto, especializou-se em sonorizar e alugar equipamentos para outras equipes e eventos, sendo responsável pela parte tecno-midiática de dezenas das identificadas. A festa *100% Charme*, sonorizada pela *All Musisom*, outra equipe tradicional, teve uma edição anual em 2012 e 2013. Essa festa trouxe a Porto Alegre em suas duas edições o DJ Corello, ligado às origens do *Black Rio* e considerado o mais importante do *Charme* do Brasil.

Destacam-se entre as festas produzidas por DJ as do Mano Délcio [duas festas], conhecido pelas festas que realizava já nos anos 80, e do Muzzi [seis], que também tem história nas festas da equipe *Jara Musisom* entre outras. Suas festas acontecem

em Porto Alegre e Canoas. Além deles, outros 72 DJs⁸² estiveram envolvidos nas festas identificadas. Apesar do número ser praticamente a metade do total de festas, em nenhuma delas ocorre de somente um DJ tocar toda a noite. Sempre há convidados ou mais de um integrante por equipe. Isso faz com que em algumas festas toque quase uma dezena de DJs⁸³.

O *Grêmio Beneficente dos Subtenentes e Sargentos do Exército* é o local com um maior número de festas no período. Foram 35 festas, promovidas principalmente pela *Negra Noite*. O salão fica no centro antigo de Porto Alegre, num quarteirão militar em frente ao largo onde ficava o Pelourinho da capital gaúcha. O outro local importante de festas é a *Associação dos Cabos e Soldados da Brigada Militar*, que fica no bairro Partenon, zona leste da cidade, que sediou 22 eventos. Nos dois locais, ocorreram quase metade das festas identificadas. Diferenciam-se pelo fato do *Subtenentes e Sargentos* ser um local novo de festas *Black*, tendo começado a ser utilizado na última década, enquanto o *Cabos e Soldados* está ligado a tradição recente dos bailes. Os dois salões apontam para uma relação entre os clubes militares e a comunidade negra.

Esta relação se dá através dos clubes que congregam praças das forças militares, tanto Brigada Militar, como do Exército. Desde o período escravista, os negros foram recrutados para atuar nas forças regulares do estado e país na condição de praças. Por outro lado, as dificuldades de inserção no mercado de trabalho remunerado e a não exigência de formação especializada anterior tornou a carreira militar um elemento de ascensão social. Alguns dos promotores das festas, inclusive, pertencem ou pertenceram a Brigada Militar. Essa relação com os clubes militares se repete em outros estados em que o movimento *Black* esteve organizado. Em São Paulo, um dos mais conhecidos bailes nostalgia acontecia durante a última década no *Clube Associativo dos Suboficiais e Sargentos da Aeronáutica de São Paulo* (ASSEF, 2010).

⁸² Os 74 DJs identificados são: Abu, Agende B, Amaury, Anderson, André, André Sihe, Bethoven, Roque Neto (Times Brother), Beto (All Musisom), Beto (Dinamic), Bia, *Black*, Buiu, By Leleco, Camarão, Castelinho Cast (Rio), Cláudio, Corello (Rio), Cristiano, Dezinho, Drack, Du Charm, Edinho, Ednei, Edy, Emerson, Everson Dias, Fernandinho, Gê, Giovani, Hernandez Aguiar, Isabela, Jeff, Jeff Della Jazzy (SP), Juliano, Léo, Ligeirinho, Power, LL, Loopy DJ (Rio), Luisinho, Luka, Maninho (A.L Musisom), Mano Délcio, Marcelo Narada, Marzão, Milk Shake, Mirian Star Som, Mouse, Mr. Hyde, Muskk Rockefeller (Rio), Muzzi, Nelsinho (Magia Negra), Neneko, Neni, Nezo, Otávio, Padilha, Paola, Paulinho, Paulo BCO, Pavão, Rato, Ricardo, Sandro Fagundes, Sapão, Serginho, Teka, Tio Scooby, Vagner, Will Deep (SP), Xandi e Xenô.

⁸³ Na festa 100% Charme (17 ago.2013), tocaram sete DJs. Corello, Hernandez, Padilha, Du Charm, Luisinho, Roque Neto e Otávio.

O bairro Partenon organizou-se a partir da Sociedade Partenon Literário que pretendia construir uma réplica do prédio grego nos altos do morro Santo Antônio. No entorno, foi criado um loteamento que deu origem ao bairro oficializada somente em 1959. Somente no bairro, que está localizado entre a Vila Maria da Conceição e Vila São José, dois bolsões de pobreza, considerados territórios negros, 26% da população é negra (IBGE, 2010). Por outro lado, no Centro Histórico, apenas 8,78% da população é negra. No entanto, esta região foi tornada um território negro interacional (LEITE, 1991) a partir dos anos 60, com a desconstituição dos territórios tradicionais e pela construção de um espaço que atendesse as demandas simbólicas da população negra. A especulação imobiliária provocou o deslocamento dessa população para regiões mais distantes, tornando o Centro um território de passagem e de encontro (CAMPOS, 2006).

A região norte da capital, na qual 22,81% da população é negra, sediou 30 festas no período. Destas, 14 ocorreram no *Bar do Ricardo*, situado no bairro Navegantes. Na Vila Jardim, o *Bar do Cid* tem servido para as festas mensais da *Groove Chic*. No período, foram nove festas. O bairro, a exemplo do Partenon, é um território afro-brasileiro, assim como as regiões em que estão localizados o *Bar do Lelo* [três], no Jardim Leopoldina, o *Salão do Kiko* [três], no Parque dos Maias, o *Restaurante Casablanca* [três], no Porto Seco. No extremo sul da cidade, o salão do *Renascer*, na Restinga, sediou duas festas. Nesta região, 38,4% da população é negra.

Apesar dos índices populacionais dos bairros apontarem para uma maioria de população branca, seguindo a característica porto-alegrense⁸⁴, são áreas consideradas territórios afro. O Partenon apresenta características de território funcional e simbólico, enquanto o Centro Antigo agrega elementos de território simbólico por sua transitoriedade. O território funcional refere-se a ser um lugar de dominação e permanência, enquanto o simbólico se constitui a partir de processos de apropriação (HAESBAERT, 2008). No caso dos territórios afro de Porto Alegre, em função das características populacionais, esses se constituem simbolicamente em função principalmente do consumo cultural.

O produto mais consumido é a música, com os elementos de corporeidade e objetos relacionados ao gênero. É principalmente em torno desse processo que se constrói o território simbólico. Os gêneros hoje predominantes nos territórios afro são

⁸⁴ A população total de Porto Alegre é de 1.409.351 habitantes, sendo que 79,19% é branca (PORTO ALEGRE, 2014).

o *samba*, o *rap* e o *funk carioca*. O estilo de vestir e usar o corpo nestas regiões são buscados nos modelos oferecidos pelo Atlântico Negro, principalmente os Estados Unidos. Segundo Gilroy (2007, p.208), “as culturas itinerantes se propagam através de meios imprevistos e continuam por rotas desconhecidas em direção a destinos não antecipados”. Por outro lado, a imbricação entre as culturas negras e jovem tem potencializado esta construção, pois os negros tem sido vistos como “lançadores de tendência” (GILROY, 2007, p.289). Por outro lado, a relação com a tradição de longa duração, no caso do Partenon, e recente, no Centro Histórico, torna esses bairros territorialidade afro.

Os clubes sociais têm sido utilizado quando as festas buscam congregar um número maior de pessoas. Desde 2010, foi possível identificar festas realizadas no Partenon Tênis Clube [seis], Nonoai Tenis Clube [uma] e Esporte Clube São José [uma]. Também com essa função e ligada a recente tradição da *Black music*, as quadras de escolas de samba tem sido utilizadas para festas e shows. Foram três festas na quadra da *Sociedade Recreativa, Beneficente e Cultural Fidalgos e Aristocratas*; quatro na *Associação Recreativa Cultural União da Vila do IAPI*; e quatro na *Sociedade Beneficente e Carnavalesca Bambas da Orgia*.

A *Negra Noite* teve divulgada 24 festas no período. Destas, 22 ocorreram no *Grêmio Beneficiente dos Subtenentes e Sargentos do Exército*. Neste período, ocorreram diferentes mudanças na temporalidade, na sede e na forma de divulgação da festa. Inicialmente anual, tornou-se bimensal e, a partir de agosto de 2010, passou a ter uma edição mensal. Entre agosto e setembro de 2011, a periodicidade tornou-se quinzenal. No entanto, a festa voltou a ser mensal em dezembro do mesmo ano. No ano de 2012, foram apenas duas edições da *Negra Noite* nos meses de abril e maio. Nos outros meses do ano, a produtora lançou um bar com o mesmo nome na Cidade Baixa, que não teve continuidade. Essa experiência demonstrou que o público da festa é específico e busca uma experiência não cotidiana no evento mensal. Além disso, o surgimento de outras festas, provocou uma concorrência. Depois da experiência do bar, a festa voltou a acontecer em abril de 2013 no *Grêmio*. Foram sete festas e mais uma festa show com apresentação do cantor de *samba-rock* e *suingue* Bebeto.

Além dessas festas, a *Negra Noite* comemorou 18 anos de atuação com um baile no Salão do Esporte Clube São José, o Zequinha, e uma festa num bar da zona norte da cidade, não identificado na pesquisa. A festa mantém sua proposta inicial de ser um lugar para “ouvir boa música e ver pessoas bem vestidas” (PADILHA, 2010,

ENTREVISTA) no centro de Porto Alegre. Além de marcar o Centro Histórico, como um território negro na tradição recente – a concentração dos grupos de conversa no entorno da esquina do Zaire, a realização da festa no salão do *Grêmio Beneficente dos Subtenentes e Sargentos* coloca a festa num espaço ligado a longa tradição dos negros em Porto Alegre. O salão fica em frente, como referido, ao antigo *pelourinho* da cidade.

Além das relações na festa, os produtores e charmeiros tem se utilizado da internet para informação e manter os sentidos da festa. Essa espacialidade ampliada tem sido realizada principalmente através de blogs, das redes sociais, rádios online e banco de dados, promovendo o compartilhamento de informações e o uso profissional por DJ para o lançamento e pesquisa de músicas, entre outros usos. Neste sentido, “os circuitos midiáticos ganham mais peso que os tradicionais locais na transmissão de informações e imaginários sobre a vida urbana e, em alguns casos, oferecem novas modalidades de encontro e reconhecimento” (GARCIA-CANCLINI, 2017, p.159)

O blog *Eu curtia Jara Musison*⁸⁵, que iniciou como uma comunidade do Orkut, é o principal local de informações sobre festas na Região Metropolitana e Pelotas. Inicialmente um espaço de conversa entre os frequentadores das festas de nostalgia, a comunidade transformou-se num lugar que centralizava informações sobre as festas. A administradora lançou em 2010, junto com o aumento do número de eventos e a menor periodicidade dessas, o blog com o mesmo nome (PEREIRA, 2013, entrevista).

O blog deu origem ao grupo *Charme POA*, com 752 membros no Facebook⁸⁶. Além desse grupo, outro importante veículo de informação sobre as festas em Porto Alegre é o da *Confraria dos Djs* [2435 membros]. A página *Negra Noite* tem 695 curtidas. As relações através da internet também reúnem os charmeiros de todo o país. Um importante grupo do Facebook, com um grande número de membros gaúchos, é o *Charmeiros.Com*. O grupo, administrado por dois cariocas, possui 8.619 membros. Também do RJ, o grupo *Clube da Black Music* [1334 membros] e de São Paulo o *Black Music Charm* [2435]. Entre os DJs, o banco de dados *All Music* é considerado o “mais violento” em termos de lançamentos de *Black music* (CAFÚ, 2012; MUZZI, 2012; ROQUE NETO, 2013).

⁸⁵ www.eucurtiajaramusisom.blogspot.com

⁸⁶ Os dados referem-se ao dia 22 de fevereiro de 2014.

Essa relação de espacialidade da festa ampliada, passando pelos grupos de discussão e informação, ligadas pela música ao Atlântico Negro, materializam o movimento espacial proposto com a tese do disco à roda. Por outro lado, essa relação do local com a tradição recente dos bailes *Black* remete à temporalidade da festa para o Sasa, tempo da experiência na concepção afro (CASTINIANO, 2010). A relação temporal com o Atlântico Negro configura então a referência de Zamani, o tempo da tradição. Essa afetação espaço-temporal, mediada pela memória coletiva, possibilita o oferecimento de referências de um pertencimento afro, entendendo essa tradição como em permanente movimento e presentificada. A festa entendida a partir desses movimentos espaço-temporais sobrepõe a territorialidade midiática e a territorialidade afro-brasileira. Neste “novo lugar” (SODRÉ, 2006), constrói-se pertencimento.



Grito bem alto sim.
Qual foi o idiota que concluiu
que meu cabelo é ruim?
Qual foi o otário equivocado
que decidiu estar errado
meu cabelo enrolado?
Emicida, Elisa Lucinda, 2013.

A festa *Negra Noite* ocorre nos últimos anos principalmente no salão de festas do Grêmio Beneficente dos Subtenentes e Sargentos Sete de Setembro, na Praça Padre Tomé, localizada no centro antigo de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. O salão fica em frente à Igreja Nossa Senhora das Dores, construída entre 1807 e 1866 por escravizados, e é cercada por cinco prédios do Exército, na chamada Área do Quartel General. No local, ficava o Pelourinho da cidade. Atualmente, a praça se constitui num dos marcos do *Museu do Percurso Negro*, aprovado pelo Projeto Monumenta do governo federal. As indicações do espaço geográfico em que a festa acontece apontam para as suas complexidade territorial, possibilitando várias leituras, ao mesmo tempo em que permite refletir sobre a sobreposição de relações estabelecidas naquele espaço.

O salão de festas está no terceiro andar do prédio militar e tem aproximadamente 300m². A festa tem periodicidade mensal e acontece, geralmente, no primeiro sábado do mês. O acesso é feito através das escadas, local onde fica a bilheteria. O salão possui um hall de entrada no qual é realizada a revista dos frequentadores. Esse espaço é um lugar de encontro, principalmente, pelo fato da maioria dos frequentadores se conhecer do circuito *Black*. Também é nesse lugar que algumas pessoas ficam aguardando amigos. A parceria firmada entre os diretores do *Grêmio* e o produtor da festa *Negra Noite* possibilitou a realização de uma reforma completa do salão. Além da colocação de um elevador e da reconfiguração da área externa, foi colocado um piso quadriculado em branco e preto, remetendo às pistas de dança do período *disco*, que influenciou a segunda geração do *Black*, principalmente pela maior visibilidade dos DJs.

O salão de festas em que acontece a *Negra Noite* está organizado em dois ambientes. Na parte fechada, ocorrem as dinâmicas musicais-performáticas da festa. A área externa, que fica à direita da entrada do salão, separado por uma parede e porta de vidro, foi transformado num terraço com vistas para o lago Guaíba. Esse ambiente tem dimensões maiores do que a parte fechada do salão. Próximo a porta que divide os dois ambientes existem algumas cadeiras em que fumantes, casais, ou grupo de pessoas sentam para conversar, ou relaxar os sentidos da afetação da ambiência midiática.

O salão organiza-se em três espaços distintos. Logo na entrada fica o palco do DJ e os equipamentos. Em frente ao palco, fica a pista de dança. As pessoas que se reúnem nessa área são as que se entregam mais corporalmente para a música. No fundo do salão, tem um espaço com mesas e cadeiras onde ficam principalmente grupos de mulheres desacompanhadas e alguns casais. Também é uma área que as pessoas recorrem para beber refrigerante e cerveja, ou mesmo descansar da dança. Algumas pessoas dançam de maneira mais contida e outros apenas assistem os que estão na pista de dança.



Figura 5 e 6: visão do fundo do salão e do bar da festa Negra Noite.

O bar fica à direita e ocupa a metade final desta parede. É um lugar de circulação na festa, mas ao mesmo tempo é o lugar onde concentram-se os homens que estão desacompanhados ou em pequenos grupos de amigos. O conjunto de freezers patrocinados acaba compondo o sistema de iluminação da festa. Considerando que são utilizadas exclusivamente luzes coloridas e piscantes pelos equipamentos de iluminação formais da festa, a porta dos freezers se tornam a luz que permanece. Também vai iluminar a região próxima que é de trânsito e de parada.

O consumo de bebidas ocorre de acordo com o ritmo da música. Com isso, o trânsito de compra no bar é intenso, com alto consumo de cerveja, refrigerante e água. Ao todo são 10 freezers permanentemente reabastecidos. Ao mesmo tempo, por ser na parte lateral, cria um ambiente intermediário entre as mulheres desacompanhadas – na região das mesas, e os homens desacompanhados, próximos ao bar. Torna-se por isso um lugar de negociação simbólica entre gêneros, utilizado por quem quer ser visto.

Na área em que fica a pista de dança, grupos de amigos organizam-se em pequenas rodas. Nem todos dançam, mas mesmo esses movimentam o corpo no ritmo da música. Quanto mais para as extremidades dessa área, menos as pessoas dançam. Os grupos que ficam mais à frente são os que apresentam um maior engajamento performático. A idade média dessas pessoas fica entre 40 e 50 anos, com alguns mais jovens inseridos nesses grupos, o que indica serem remanescentes dos bailes *Black* dos anos 80. Será esse grupo principalmente o responsável pela experiência comunicacional do afro pela ênfase na performance *Black*.

Dessa forma, a partir da dinâmica nas diferentes espacialidades do salão, se constrói pela intervenção das tecnologias de som e de iluminação, mas principalmente pela música gravada, uma ambiência midiática cujas vivências constituirão uma territorialidade afro. Destaca-se portanto a importância dos objetos e tecnologia na produção da situação em que a experiência de ser *Black* possibilita presentificar ou construir os elementos dessa cultura viajante.

7.1 AMBIÊNCIA E MATERIALIDADES DA FESTA

A *Negra Noite* começa a acontecer com as estratégias de divulgação da festa. A principal estratégia continua sendo a comunicação direta com o público interessado no evento. As relações pessoais e a distribuição dos *flyers*, que funcionam como convites para a festa e garantem descontos no valor do ingresso, são os instrumentos mais utilizados. Os produtores da festa também produzem alguns cartazes que são fixados, no caso da *Negra Noite*, nos parceiros que distribuem os convites. Outras festas do circuito *Black* utilizam cartazes fixados em locais públicos.

Os *flyers* são uma tradição, iniciada nas festas das comunidades negras desde os anos 50, mantida pelo circuito de festas *Black*. Na *Negra Noite*, ele é produzido para dois suportes com usos diferentes. Os *flyers* impressos servem como convites. A mesma arte é disponibilizada na página da festa no Facebook e distribuída como *e-mail marketing*, ou então como material de divulgação para blogs e as páginas especializadas e grupos nas redes sociais a fim de ampliar a circulação de informações sobre a festa. Os *flyers* sempre utilizam eventos referenciais do mês em sua arte, ou remetem a acontecimentos relacionados às festas. No verso dos convites, sempre aparece a marca dos apoiadores da festa, conferindo também caráter publicitário ao material.



Figura: 7-8-9-10: Convites de março, abril, outubro de 2013 e uma imagem do verso dos convites, respectivamente. Referências ao 18º ano de atividade da festa, realizado no salão de festas do Esporte Clube São José, o retorno ao salão do Subtenentes e Sargentos no centro e ao Dia das Crianças.

Fonte: facebook/negranoite

Em todos os materiais produzidos sobre a festa, existe a presença da marca *Negra Noite*, escrita em vermelho, mantendo relação com o movimento *Black Power*, através da figura de uma cabeça usando o penteado símbolo, configurando uma continuidade. A distribuição desse material pelos apoiadores da festa possibilita a constituição de uma rede off-line, ampliando a espacialidade da festa. Por outro lado, o desconto oferecido mobiliza os interessados a buscarem a festa antes mesmo que ela aconteça. A distribuição dos convites durante a festa para próxima edição também é uma forma de mobilizar os participantes para que voltem, reforçando a identidade com a festa.

Os objetos essenciais, no entanto, para a construção da ambiência da festa são os equipamentos tecno-midático. A *Negra Noite* concentra no palco a maioria dos objetos sonoros e de iluminação, característica importante das festas *Black*. O palco fica montado logo na entrada do salão, possibilitando a quem acessa o ambiente ver

diretamente a pista de dança. O conjunto de caixas de som ficam dispostos dos dois lados do palco. Diferente dos bailes dos anos 80, quando a quantidade de caixas de som garantiam a potência do som e o grave das músicas, as novas tecnologias oferecem qualidade de som e potências em caixas amplificadas, não demandando quantidade. Na *Negra Noite*, é utilizado um PA⁸⁷., com uma caixa alta de cada lado do palco, e duas caixas de graves, uma de cada lado, com dois autofalantes de 800 watts de potência cada. Essas caixas serão fundamentais na construção da territorialidade afro na festa.

As caixas de som estão ligadas a um sistema gerenciado por uma mesa de áudio analógica de oito canais. A mesa tem sido utilizada para “dar mais ganho e mais brilho ao som” (PADILHA, 2014). Essa potencialização está na possibilidade dos canais de equalizar os graves, médios e agudos de maneira independente. Ligado à mesa está um processador digital. Esse equipamento faz a equalização e também amplifica o som tocado a partir das *Cdjs* ou do notebook utilizados pelo DJ. Atualmente, Padilha (2014) utiliza duas *Cdjs Pioneer 400* e um *mixer Djm 400*. Em alguns momentos, também é utilizado diretamente o notebook para tocar as músicas.

O DJ também utiliza um microfone, através do qual mantém alguma interação com os frequentadores, principalmente chamando as pessoas a dançar, ou divulgando alguma informação de festa, chamando atenção para uma música que será tocada ou prestando algum serviço. Essa prática mantém a tradição, iniciada nos primeiros bailes, ligados ao movimento *Soul* do *Black Rio* e mantido nos bailes do período do *Jara Musi-som*, de usar o microfone para interagir com o público.

O projetor de audiovisual, de 2800 Lumens, fica apresentando vídeos, ou shows de *Black music* durante toda a festa. As músicas tocadas não tem relação direta com a música, mas auxiliam a criar a ambiência da festa, enfatizando artistas do Atlântico Negro, com suas roupas, gestos e estilo que encontram paralelo com o que está acontecendo na pista. Os vídeos, desta forma, geram uma identificação entre o apresentado e o vivido. As imagens são rodadas atrás do palco, servindo de cenário para o DJ. Além de servir para comunicar e criar identidade, a projeção auxilia na iluminação do salão.

⁸⁷ O P.A. é a abreviatura de *public address*. Refere-se a todo o sistema de som voltado para o público. Disponível em <http://www.paginadosom.com.br/ski/dicion.htm>.

O equipamento de iluminação é um recurso técnico importante para criar a ambiência da festa. A máquina de fumaça, produzida a partir do processamento de líquidos, insere-se no sistema de iluminação, pois é através dela que serão ressaltados os efeitos criados pelo equipamento de luz. Os equipamentos de luz utilizados são uma máquina de efeito de Led; um jogo de luz sequencial de três cores e uma de duas cores com *strobo*, que produz uma luz branca; um projetor holográfico de Led, uma luz negra e dois *lasers* vermelho e verde. O *globo espelhado* fica afixado no centro do salão e o refletor na parede lateral a esquerda de quem entra. Também no palco fica uma máquina de fazer bolha de sabão que, utilizada em poucos momentos, atua junto com a fumaça em realçar o uso da luz, ao mesmo tempo em que aprofunda o caráter de entretenimento do ambiente.



Figura 11: Ambiência tecno-midiática pela iluminação na festa Negra Noite.

O resultado do uso desses equipamentos de iluminação constrói, na parte interna do salão, um ambiente uniforme, com iluminação fraca, mas o suficiente para que as pessoas consigam visualizar os que estão próximos. Essa luz contínua, proporcionada pelo projetor, portas dos freezers e o *globo espelhado*, em combinação com a fumaça, possibilitam que se destaquem as luzes colorida, emitidas pelos lazer, os jogos de luz e, no sentido contrário, a luz negra. O *strobo* ilumina principalmente a

parte da frente do palco, lugar preferencial de dança. Essas estratégias privilegiam a interação das pessoas que estão próximas umas das outras e preparam o ambiente para a música que, com os graves, principalmente, atingirá o corpo dos dançarinos.

McLuhan (2005; p.69) refere que “os meios, ao alterar o meio ambiente, fazem germinar em nós percepções sensoriais de agudeza única. O prolongamento de qualquer de nossos sentidos altera nossa maneira de pensar e de agir – o modo de perceber o mundo”. Desta forma, a combinação desses elementos de luz, imagem e som produzidos tecnicamente vai criar a ambiência midiática que possibilita, mediado pela memória coletiva, a reconstituição de um território afro, no qual a experiência comunicacional acontece. A iluminação e o piso remetem ao período da *Disco music*, que está na origem do *Contemporary R&B*, gênero preferencial da festa *Charme*. Essa combinação oferece portanto um lugar para dançar. Está ligado também ao período em que se organiza a, identificada na tese, segunda geração da *Black music*, posterior aos anos 80, do qual fizeram parte muitos dos frequentadores da *Negra Noite*.

O elemento determinante dessa experiência, no entanto, é a afetação do tempo. Rompendo com a percepção cronológica, o tempo da música produz outras referências e relações. O realce dado aos graves pela equalização da mesa de som e pelas caixas de grave também liga a festa à tradição da sonoridade sincopada do afro. Seguindo os princípios musicais do *Soul*, a pancada forte acontece geralmente no primeiro tempo. Esse efeito está na origem da denominação *bailes da pesada*, como ainda são chamadas as festas por alguns de seus frequentadores. A potência dos graves afeta diretamente o corpo dos presentes. Esse efeito da música leva à performances pelas quais serão vivenciadas as experiências do afro e, ao mesmo tempo, compartilhadas com os que estão na festa.

A constituição de ambiência propícia para uma vivência afro é necessária para a construção do pertencimento. Além da questão temporal, o espaço também é tensionado no processo. O salão torna-se festa e a relação desse lugar com as músicas e os frequentadores inserem a festa no circuito de consumo diaspórico de Black Music, um dos fluxos possíveis do Atlântico Negro. Neste movimento, o global sobrepõe-se ao local, oferecendo um conjunto de bens materiais e simbólicos, agregados ao estilo, a partir dos quais os frequentadores poderão acessar para construir ou presentificar sua identidade étnico-racial.

Desta forma, a territorialidade afro, possibilitada pela relação entre os corpos e o ritmo, sobrepõe-se à ambiência midiática da festa, construída pelos equipamentos de

som e luz, produzindo uma ambiência afro-midiática. As experiências vivenciadas neste lugar estão relacionados às marcas e endereçamentos de gênero, pois todo produto musical “está associado a um determinado contexto, que pressupõe indicações e constrações sobre as estratégias de produção de sentido em seus aspectos pragmáticos” (JANOTTI JR., 2008). A música tocada na *Negra Noite* tem em si marcas e endereçamentos relacionados a cultura afro do Atlântico Negro, tanto na perspectiva musical, como na midiática.

7.2 A MATERIALIDADE DA BLACK MUSIC

A *Black music* tocada nas festas possui diferentes esferas de materialidade, adquiridos em seu desenvolvimento no *Atlântico Negro*. Pela relação que esse gênero construiu entre a arte e o artefato, através do uso subversivo do vinil, desarticulou a questão de autoria. A intervenção criativa dos DJs, iniciada com a *Disco music* e principalmente com o desenvolvimento do *Rap*, possibilitou uma adaptação e adequação da música aos circuitos locais.

Além de ter impactado na sonoridade da *Black music* a partir dos anos 80, o *rap* aprofundou a prática de apropriação musical, inicialmente pelo uso do disco vinil como instrumento. Com isso, “Como por encanto, os discos de plástico enfiados em invólucros coloridos – os discos LP – proporcionaram vetores improváveis e inesperados para uma incansável sensibilidade viajante.” (GILROY, 2007, 322). A autoria que havia sido imposta à musicalidade afro no processo de gravação volta a ser questionada pelos músicos através do uso de bases pertencentes a outras composições.

A lógica tem sido aplicada à música digital, possibilitando que os DJs toquem músicas exclusivas não só pela aquisição de discos importados, mas por versões de músicas produzidas pelos próprios DJs, ou por produtores ligados ao circuito cultural de *Black music* do Atlântico Negro. Desta forma, dentro do circuito, a música gravada ganha novas dimensões, podendo ser tocada apenas reproduzindo a música orgânica e instrumental do *funk*, a eletrônica do *charme*, ou então como base para novas ações criativas, mixando estilos e frases musicais, com bateria, *scratch*, voz e outras intervenções.

Além dessa relação tátil e criativa com o vinil, cd, ou mesmo o digital, através do notebook e *pendrive*, a música gravada apresenta outras esferas de materialidade que se referem ao modo como as pessoas sentem a música, ou o modo como ela afeta o corpo de quem a consome (BAUGH, 1994). Janotti Jr (2008) propõe que, através do contexto de produção, circulação, performance gravada e produção musical, torna-se possível apreender a materialidade da música.

Os diferentes gêneros e estilos tocados na festa possuem, portanto, elementos de materialidade próprias. No entanto, um conjunto de *Funks* estão ligados a uma proposta de tradição e são tocadas em todas as festas e, geralmente, estão ligadas a possibilidade da formação de uma *communitas* na festa, a roda do passinho. Nas entrevistas com os DJs de *Black music*, foram identificadas as músicas que sempre provocam um bom retorno da pista. Na combinação das indicações, três se sobressaíram: *Good Times*, da banda *Chic*; *Let's Groove*, do *Earth, Wind & Fire*; e *Celebration*, do *Koll & the Gang*.

A *Black music*, desde o movimento *Soul*, tem circulado através de gravações pelo Atlântico Negro, passando por permanente tradução e adaptação local. Nesse processo, tornou-se a trilha de protestos políticos e culturais nas comunidades negras do mundo. No final dos anos 70, no entanto, impactada pela *Disco music*, que atraiu muitos dos cantores de *Soul* e *Funk*, houve um esvaziamento do movimento, o que desencadeou, ao mesmo tempo, uma presentificação do *Funk*. O resultado foi o chamando *contemporary R&B* que se consolidaria como sinônimo de cultura pop. As três músicas estão na gênese desse movimento.

Good Times está no terceiro disco da banda *Chic*, *Risque!*, lançado em 1979 pela *Atlantic Records*. No disco, foi gravada na faixa um do lado A. Chegou ao primeiro lugar da *Bilbord* e foi considerada pela revista como o mais importante lançamento do gênero *R&B* daquele ano. A canção está entre as 500 melhores de todos os tempos da revista e é uma das músicas mais sampleadas da história. O disco foi produzido por Nile Rodgers e Bernard Edwrđ, os dois guitarristas da *Chic* e produtores musicais.

Lançada em 1980, *Celebration* teve produção do maestro brasileiro Eumir Deodato. A música abriu o primeiro disco da banda *Koll & the Gang*, *Celebrate!*. Os músicos tocavam juntos desde a metade da década de 60, mas neste período mudaram do *Jazz* para o *R&B*. A música também alcançou alguns primeiros lugares em listas da *Bilboard* daquele ano.

Let's Groove foi lançada pelo *Earth, Wind & Fire* em 1981 no álbum *Raise!*, 11º da banda. O sucesso da música, gravada na primeira faixa do lado A, rendeu um disco duplo de platina pelas vendas, que corresponde a mais de um milhão de cópias vendidas. Produzido pelo líder da banda Maurice White, a música atingiu o primeiro lugar nas paradas no Estados Unidos.



Figura 12-13-14: capas dos discos indicados pelos DJs.

As capas dos discos em que as músicas foram lançadas apresentam elementos que ainda hoje estão relacionados com o Black. O principal acessório é o chapéu que é recorrente no circuito, tendo se tornado um acessório recorrente na usado na festa. As roupas também remetem a proposta de se vestir com *charme*, mantidos nas atuais festas. O vestir-se bem pode ser observado principalmente nos discos da *Chic* e no *Koll*. Os integrantes do *Earth, Wind e Fire*, por outro lado, usam roupas que remetem ao Egito antigo, assim como em muitos de seus shows e outras capas. Essa é uma das narrativas valorizadas da tradição de longa duração, o *Zamani*, considerando ser esse um dos discursos importantes do pan-africanismo no período.

Outra questão a ser igualmente observada é que as imagens utilizadas privilegiam o mostrar-se na foto. São os integrantes das bandas que aparecem em primeiro plano. A expressão corporal dos músicos, mesmo os que remetem a cena tradicional de jazz, a *Chic*, é livre e aproximam-se dos dançarinos na festa. As técnicas corporais afro, principalmente o uso não controlado das articulações, podem ser observadas. Além disso, demonstram alegria em estarem juntos, sentimento buscado pelos frequentadores da festa no que se refere a pertencimento. Esse igualmente

constrói-se na forma como a música toca o corpo dos dançarinos e o leva a performances.

Para apreender a materialidade das músicas gravadas, Janotti Jr (2008) aponta como categorias de análise a *performance gravada* e os elementos de *produção musical*. A primeira categoria leva em conta os vocais, o ritmo e arranjos da música, enquanto a *produção musical* deve ser vislumbrada a partir dos processos de equilíbrio das fontes sonoras e a produção de uma ambientação sonora. Os cantores do *Soul*, *Funk* e *contemporary R&B* têm no canto uma das principais qualidades musicais, diferenciando portanto suas produções a partir de suas interpretações e dos sentidos buscados com a música. As vozes são potentes em termos de expressão e volume.

A performance musical de *Good Time* apresenta um voz orgânica com traços de sensualidade. O ritmo, cujo andamento é mantido pela guitarra, tem um importante trabalho do sintetizador, como caixa de ritmos, e do baixo. *Celebration* é cantada por uma voz orgânica e festiva. A guitarra também aparece ditando o ritmo que é mantido através da bateria e do sintetizador, tocando como piano. Os arranjos são realizados pelos naipes de sopro. *Let's groove* se diferencia das duas outras músicas pelo fato da voz ser eletrônica, oscilando entre futurista e orgástica. O ritmo é mantido pela bateria e por uma caixa de ritmos e os arranjos na música são realizados pelo sintetizador, as vocalizações e por um trompete.

O uso de instrumentos musicais eletrônicos para criar o ritmo e alguns arranjos demonstra uma diferença dessas músicas em relação ao *Funk* e principalmente ao *Soul*, apesar de serem uma continuidade presentificada; seguindo o princípio do mesmo mutante (GILROY, 2007). O ritmo feito à base de percussão, bateria ou caixa de ritmos, liga o som à tradição afro, sendo uma permanência em todas as músicas. Diferenciam-se nestes casos pela voz. A introdução de uma voz eletrônica pelo *Earth, Wind & Fire*, busca aprofundar essa presença dos sintetizadores que então é uma tendência. Por outro lado, confere à música uma projeção futurista, apontado o novo.

Na produção musical, os processos de equilíbrio das fontes sonoras são obtidos através de diálogos entre o volume e o ritmo. *Chic* destaca na produção de sua música as vozes e o baixo, enquanto a *Koll & the Gang* estabelecem a mesma relação, mas feita a partir do sintetizador e da bateria. Enquanto a *Earth*, prioriza a voz. Observa-se também a utilização de recursos para uma ambientação do canto. No caso de *Good Times*, ocorre o uso do eco, enquanto o do *Earth*, permanecendo na esfera futurista, amplia a espacialidade por efeito sonoro.

Entre os elementos destacados na proposta de uma materialidade da música, além do volume e do uso de graves, importante para a afetação do corpo, o ritmo é o que mais relaciona-se a questão do pertencimento. Por um lado, os DJs precisam manter um ritmo que possibilite dançar com *charme*, ligando a música à tradição recente [Sasa], por outro o ritmo deve dialogar com as pancadas tradicionais [Zamiani]. Esta instabilidade temporal torna-se importante por sobrepor ao ritual liminoide [a festa] um ritual liminar [consumo coletivo de música].

Essa materialidade identificada nas gravações e a instabilidade espacial proposta pelo ritmo, no entanto, são parciais no que se refere às performances e ao tensionamento espacial da festa. Os DJs mantêm um papel ativo na execução das músicas. Os ajustes mais sutis, como nos graves, médios e agudos, ou mesmo uma intervenção mais direta na música, altera as marcas apontadas e, conseqüentemente, a experiência dos frequentadores frente a ela. Desta forma, é importante entender a experiência dos DJs na ambiência da festa.

7.3 A EXPERIÊNCIA DOS DJ'S NA AMBIÊNCIA TECNO-MIDIÁTICA DA FESTA

O LP foi o primeiro equipamento utilizado pelos DJs para tocar em festas. O uso do suporte como instrumento fez com que os profissionais deixassem de ser discotecários e passassem a intervir de forma determinante na música e na festa, através de produção musical, mixagens ao vivo e outras intervenções. A tecnologia tem facilitado a relação dos músicos dos discos com a festa. “Em 2007, a tecnologia não vinha para o DJ. Depois de 2010, começam a se dedicar mais ao profissional. Agora, tem uma gama de equipamentos que não tínhamos antes. Disco era difícil, imagina tecnologia” (ROQUE NETO, 2013, entrevista).

A variedade de oferta no mercado para DJ hoje possibilita uma variação de equipamentos em uso pelos profissionais, adequando as preferências de cada um e de como ele constrói sua relação com a pista. Poucos hoje tocam com vinil, a não ser em festas específicas, como quando há DJ convidados de outros estados, ou DJs do circuito *Black* são chamados para tocar para outros públicos. O peso e o volume do material para tocar com os antigos LPs faz com que as novas tecnologias oferecidas

sejam a alternativa preferencial. Os equipamentos utilizados variam de acordo com o gosto de quem vai tocar.

O DJ Padilha (2014, entrevista) residente da *Negra Noite* utiliza principalmente a *Cdj 400* para tocar, além dos equipamentos auxiliares já descritos, com ênfase para a mesa de som. O DJ Roque Neto (2013, entrevista), um dos mais antigos do circuito de *Black music*, varia mais em equipamentos. Utiliza toca discos MK2, com *time-code*⁸⁸, e leva uma controladora de reserva. A controladora tem entrada para cd, *pen drive*, computador e é manuseada através de um aplicativo instalado no *I-pad*. Cafú (2012, entrevista), que toca também desde a primeira metade dos anos 70, utiliza uma controladora USB.

O equipamento possui uma placa de som violenta. Faz todas as funções. Tem *mixer*, grave, médio e agudo. Também controla o ganho, dois canais de volume. Tem o fender, controle de velocidade, *joguer* para adiantar e atrasar. Faz alguma situação de scratch, mas não é legal

O DJ Muzzi (2012, entrevista) que tocou na equipe Jara-Musisom e hoje realiza festas independentes em Porto Alegre e Canoas prefere o *Cdj 200*, destacando a sofisticação e qualidade das caixas de som. Costuma utilizar em suas festas duas caixas *tree-way* e duas *super-graves*. Possui ainda uma grande coleção de LPs, mas toca pouco hoje com toca-discos. Quando isso ocorre, utiliza o equipamento do local em que vai tocar, ou aluga. Os MK2 são os mais utilizados.

O acesso às músicas hoje, mesmo pelas características digitais dos equipamentos utilizados, tem se dado principalmente pela internet. Há diferentes formas de acessar as novas músicas, além dos clássicos do *soul* e do *funk old school*, para tocar nas festas. A pesquisa acontece através de blogs, *torrente*, redes sociais e buscadores. O *All Music* é apontado como um dos principais bancos de dados (CAFÚ, 2012, entrevista).

Os blogs coletivos e pessoais de DJ também oferecem lançamentos diários. Os profissionais, a partir de pesquisas sobre os produtores e músicos que participaram dos projetos, montam algumas coletâneas. “Fico garimpando e pego só o que gosto e vou tocar. Gosto bastante dos blogs *Paradise Funk*, *All Soul Funk* e dos *DJs Maurice*

⁸⁸ O time code é um simulador de LP, tocado no prato de vinil, que possibilita mixar as músicas tocadas a partir do computador.

Black Mad, Carravela e Geison.” (MUZZI, 2012, entrevista). A internet também facilitou a troca direta entre os DJs do circuito internacional de *Black music*. “Há uns 10 anos iniciou muita troca de música pela internet. Todos pegavam muito. Depois começamos a conversar com o pessoal de fora e selecionar” (ROQUE NETO, 2013, entrevista).

Essas relações facilitadas pela internet reforçam a proposição de que a cultura *Black* é um produto midiático em fluxo, podendo com isso estar em permanente presentificação. Mesmo inseridos num circuito internacional, como o *Atlântico Negro*, os profissionais diferenciam suas fontes, inserindo nas produções a sua forma de tocar, ou muitas vezes intervindo na música para adequá-la ao público. Os profissionais também trabalham com músicas estratégicas para abrir a pista, ou quando essa perde força.

Tu tens meia dúzia de músicas que chama o público. Faz a sequência e deixa a pista bombando sempre. Uso muito músicas que estão estouradas lá fora com batida da antiga (ROQUE NETO, 2013, entrevista).

O segredo é como soltar. O lance todo é saber trabalhar com a oscilação de batidas. É muito importante o trabalho do início, quando tu vai testando. Se tu pegou o público, está feito (CAFÚ, 2012, entrevista).

Geralmente eu faço a festa *Black classic. Old School*. Para tocar o charme novo, tem que mostrar primeiro o antigo, misturar o material novo com os clássicos. Muitas vezes acham que estão dançando um *flash* e é novo. Essa é minha estratégia (MUZZI, 2012, entrevista).

O tempo de atuação é apontado como a principal estratégia de fazer uma boa pista, principalmente por possibilitar reconhecer as reações das pessoas e controlar os acontecimentos. O DJ “desenvolve uma visão periférica muito louca” (CAFÚ, 2012, entrevista). A hora que a música entra é apontada como mais importante de observação no que se refere à dança. O engajamento na pista são controladas pelo DJ através da oscilação das batidas por minuto.

Tem música que funcionam bem, mas tem que preparar. Uma de 94 batidas se entrar direto não funciona. Vou com uma de 80 batidas e vou subindo até ela entrar. ‘Uh, uh’! Tu é Deus. Essas coisas se aprende, mas as vezes tu te engana. Com o tempo melhora o efeito. Uma de 120 batidas. Vai enlouquecer a pista. Uma de 80 abre a festa ou coloca no meio para o pessoal relaxar (CAFÚ, 2012, entrevista).

As batidas por minuto também interferem em outras dinâmicas da festa, como o movimento de vendas de bebidas. O bar é considerado a medida de sucesso da festa. “Uma sequência que faça suar faz o pessoal procurar a copa, por exemplo. Às vezes, torna-se necessário trabalhar pensando na casa” (ROQUE NETO, 2013, entrevista). A leitura da festa também deve levar em conta a presença de homens e mulheres. Quando a festa tem um público misto ou mais mulheres, a festa acontece. Quando há muitos homens, existe o risco de briga.

O DJ é um terapeuta vagabundo contemporâneo. Cara paga 10 e tu purga ele da semana. Tu és a válvula da pressão. Busca catarse. Rápido. Tem que buscar de novo. Tem dias que tu acerta mais. Consegue diminuir o ciclo, mas é uma combinação de situação. Tu não é educador. É animador. Se entender isso, está certo (CAFÚ, 2012, entrevista)

A relação da pista com o DJ se dá nos dois sentidos. A margem de erro é sempre uma preocupação para quem toca, principalmente nas festas de *Black music* que possui uma audiência especializada. É corrente entre os profissionais que se a festa estiver ocorrendo bem o DJ pode errar até três músicas. Se a pista não estiver respondendo, a margem diminui.

As preferências dos DJ influenciam no *setlist* e no perfil que a festa adquire. O uso dos graves, no entanto, atravessa todas falas.

Sabe aquele grave que quase te leva? Coxudo. Médio e grave que falam legal. Não machucam teu ouvido e te faz tremer. Pode até conversar (ROQUE NETO, 2013, entrevista).

Meus amigos pediam uns funks pegados mesmo. O verdadeiro funk, com a batida bem grave, pesada. Eu botava e eles se desmanchavam dançando. O pessoal curte ver os ‘nego véio’ fazendo pezinho (MUZZI, 2012, entrevista).

O grave tem que ter. Para tocar *Black music*, tem que ter o grave. Não precisa nem ter muito médio, mas grave e um agudinho deixam o som perfeito (PADILHA, 2014, entrevista)

Desta forma, os DJs relacionam-se com os equipamentos e com a pista. Esse elemento congrega não só as pessoas, mas a forma e o engajamento na dança e mesmo outras dinâmicas como a venda de bebidas. A experiência dos DJs, portanto, ocorre em relação ao tecno-midiático e ao ambiente da festa.

A experiência com as tecnologias vai depender da ênfase que os DJ conferem ao equipamento, ao som ou ao público. A perspectiva de Roque Neto (2013, entrevista), por exemplo, enfatiza o conjunto de equipamentos no qual possa se divertir. Padilha (2014, entrevista) e Muzzi (2012, entrevista) privilegiam os equipamentos de emissão de som. Tocam com *Cdj*, mas enfatizam as caixas de som de graves e os equipamentos auxiliares, como o processador. O DJ Cafú (2012, entrevista) toca com uma controladora que lhe oferece os recursos necessários, mas enfatiza mais a observação do público e a reação desses às músicas.

Por outro lado, os DJ que estão mais relacionados aos equipamentos preocupam-se mais em produzir versões exclusivas para tocar músicas conhecidas, provocando surpresa e ao mesmo tempo reconhecimento das pessoas que estão na pista de dança. Sua experiência nesse sentido é mais intensa em relação à música gravada e com o equipamento do que com as pessoas. Essa ênfase no tecno-midiático afeta a relação dos músicos com a pista. Os músicos mais preocupados com a tecnologia observam o público de maneira mais uniforme preocupando-se em sincroniza-los, mas ao mesmo tempo observam o consumo e outras formas de interação que não estão relacionadas diretamente com a música.

Os DJs, cuja experiência torna-se intensa junto ao público, preocupam-se com o funcionamento da pista, no sentido de manter as pessoas em performance, buscando oferecer-lhes prazer. Preocupam-se igualmente em fazer uma leitura não só do funcionamento da pista, mas buscam entender o que o conjunto de pessoas está demandando. Neste sentido, ligam-se mais as pessoas. Desta maneira, as experiências dos DJs na ambiência da festa são múltiplas, mas variam de intensidade e isto está diretamente ligado a como se relacionam com os equipamentos tecno-midiáticos sonoros, considerando que o gênero de música a ser tocado e mesmo o *setlist* ou parte dele está definido a priori.

A atuação dos DJs e a relação destes com a festa portanto são determinantes para as performances que serão o instrumento de ensinamento e aprendizagem das práticas corporais distintivas do afro. Por um lado, os DJs que estão mais preocupados com a pista conseguem medir o engajamento dos dançarinos às batidas, podendo mantê-lo ou oscilando a fim de achar o ritmo adequado para aquele conjunto de pessoas. Por outro lado, os músicos preocupados mais com os equipamentos e as possibilidades desse, enfatizam o grave no primeiro tempo e investem mais em

músicas conhecidas, aproveitando geralmente uma sequência de clássicos para o lançamento de alguma música nova.

As escolhas feitas pelos DJs relacionam-se de forma direta com às materialidades da música e a afetação dos dançarinos. De maneira geral, as músicas enfatizam a batida eletrônica. Mesmo as apontadas pelos profissionais como clássicos, com exceção de funks dos anos 70 que tocam na festa, apresentam essa característica. Destaca-se, no entanto, no que se refere ao pertencimento o ritmo que vai ligar tensionar as relações de tempo e espaço da festa.



Venha ver como é lindo
Uma preta na roda
Toda se bolindo, YaYá
Roque Ferreira, 2011.

A experiência na ambiência afro-midiática da *Negra Noite* está relacionada aos efeitos de presença, que são “eventos e processos nos quais se intensifica o impacto dos objetos presentes sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p.13). A afetação do corpo pela música gravada na ambiência da festa, principalmente através do ritmo e dos graves, remete a esta dimensão. A presença privilegia a comunicação centrada no corpo, considerando que a relação com a música está no centro dos acontecimentos. Na *Negra Noite*, é através do corpo que a experiência se realiza e é compartilhada.

Essa relação com o corpo liga-se igualmente ao universo afro. O corpo é composto por força vital e não pode ser concebido separado do todo. Desta forma, torna-se um lugar que “significa e é significado, interpreta e é interpretado, representa e é representado” (OLIVEIRA, 2004, p.11). É entendido como o que somos e, ao mesmo tempo, um território de cultura, pois mantém as marcas da comunidade de pertencimento. Essa importância do corpo na cultura afro torna-o um “local de saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do corpus cultural” (MARTINS, 1997, p.89). Essa cultura em movimento é constituinte do pertencimento no Atlântico Negro.

Além dessa relação com a tradição de longa duração [Zamani], o corpo insere-se também na tradição recente dos bailes [Sasa]. As vestimentas e acessórios são elementos de presença importantes para que o frequentador atenda ao propósito de se vestir com *charme*. Além dos objetos, os cabelos fazem parte da constituição do corpo afro que é valorizado na produção para estar na festa. Os penteados remetem às formas africanas, como as tranças naturais ou colocadas, e diaspóricas, como os *dreadlocks*, cabelos desenhados e penteados usados por músicos e pessoas públicas da esfera

pública afro do Atlântico Negro. O uso do cabelo *black power* também tem sido retomado nos últimos anos. Esse conjunto de elementos referenciam-se em princípios dos bailes *Black*, mas extrapolam ligando-se ao *estilo* negro que, como a tradição afro, está em permanente movimento e presentificação.

As técnicas corporais (MAUSS, 1974) apontam igualmente para a produção de presença, pois o uso do corpo tem sempre mediação cultural. No caso afro, essa cultura não tem relação espacial como outras identidades, mas simbólica em função do processo de desterritorialização. Na ambiência afro-midiática da festa, as formas de comunicar com o corpo estão relacionadas ao *Black* e ao mesmo tempo ao Afro. Essas expressões distintivas, construídas culturalmente, são símbolos de pertencimento e contribuem para a compreensão das tradições de performance que caracterizam a produção e a recepção da música no *Atlântico Negro*. Neste sentido, os gestos, posturas, interações e a performance da dança são culturalmente construídos e geram reconhecimento aos que compartilham dessa cultura. Principalmente na dança, confundem-se os princípios tradicionais de desafiar as articulações das danças africanas e o do dançar com *Charme*, acompanhando o ritmo da música.

A dança é a principal forma de interação na festa. Os grupos de amigos geralmente organizam-se em pequenas rodas, mas com o desenvolvimento da festa e em momentos de catarse ocorre o surgimento de uma nova ambiência na festa. Uma grande roda forma-se em torno de algum dos dançarinos que destaca-se pela performance e pelos objetos que veste. Neste momento ocorre uma sobreposição de um evento com características tradicionais, ou seja liminares, sobre um evento contemporâneo, liminoide. Esse retorno ao ritual confere igualmente um valor de culto à roda, possibilitado pela exposição da música.

O surgimento da *roda do passinho* é um evento de presença em meio à festa. Construída pelos corpos de alguns dos frequentadores, surge espontaneamente e em momento indeterminado, possibilitando que alguns dançarinos realizem performances individualmente ou em grupo. Também é através do corpo, ou de gesto que o dançarino que ocupa o centro da roda provoca um outro para que o substitua. A roda também, como evento de presença, concentra a atenção dos que estão na região de dança do salão e mesmo de alguns que estão mais próximos às paredes laterais e do fundo do salão.

O corpo e seus usos, principalmente na relação com a música gravada, desta forma, estão no centro da experiência na festa. Pode-se afirmar que a corporeidade da

feira, enquanto produtora de presença, dialoga com a tradição recente [Sasa] e a tradição de longa duração [Zamani]. Essa concepção atende aos princípios de presença, relacionado neste caso à materialidade do processo comunicacional, e ao afro, considerando que a “a existência é o movimento da Força Vital” (OLIVEIRA, 2004, p.60). Os sentidos da presença portanto estão guardados no corpo, a partir dos objetos que ostenta e, principalmente, através das performances, que são o engajamento desse corpo com a ambiência construída pelos equipamentos tecnomidiáticos e pela música gravada.

8.1 OBJETOS E REPRESENTAÇÃO DO AFRO NA NEGRA NOITE

O corpo negro, segundo Sansone (2007, p.24), é um ícone contestado em todo o chamado Ocidente. A afirmação refere-se ao fato de ser um corpo estigmatizado pelo racismo. Por outro lado, a aparência física, o porte e os gestos são utilizados como forma de reconhecimento entre os afro-brasileiros e estratégia para reverter os preconceitos contra a negritude. A natureza cultural deste corpo afro reafirma-se pela presença de técnicas corporais negras em corpos brancos. Além dessas técnicas centradas no corpo, a moda tem produzido objetos que são exibidos e vivenciados como símbolos de pertencimento em diferentes contextos e circuitos. A principal matriz desses símbolos tem sido a cultura afro-atlântica produzida nos Estados Unidos.

No circuito *Black*, tanto o uso do corpo, como da moda, são integrantes das dinâmicas de territorialidade que concorrem nas festas. A ambiência afro-midiática da *Negra Noite* se completa e torna-se a situação para experiência com o engajamento dos frequentadores à proposta *Charme* para vivenciar a *Negra Noite*, ou uma noite de negros. O consumo de roupas diferenciadas é intrínseco à proposta da festa e está ligada à tradição de curta e longa duração. Os integrantes do movimento *Black* espelharam-se no primeiro momento na imagem de músicos do movimento *Soul*, como *James Brown* e *The Jackson Five* (SANSONE, 2007). Essas referências, vindas do Atlântico Negro, foram traduzidas, adquirindo características locais. A presentificação desse estilo tem sido realizada a partir de referências de músicos do *Contemporary R&B* e do *rap*.

O *estilo* “se tornou em si a matéria de um acontecimento” (HALL, 2003, p.342). Utilizando referências do Atlântico Negro, o estilo afro combina e mantém marcas do contexto local com as influências da diáspora. As expressões corporais e as vestimentas são os principais elementos identificáveis na dimensão de presença. Na *Negra Noite*, é possível encontrar os diferentes estilos que marcam as gerações do *Black* em função da faixa etária variada dos que frequentam a festa, não somente na forma de vestir, mas de estar e agir no ambiente. Essa continuidade configura uma das sobrevivências ritualísticas desse tipo de encontro e a busca por uma autenticidade possível e em movimento.

Além da influência temporal nas roupas utilizadas, as festas de *Charme* possuem algumas regras, que devem ser seguidas por todos os frequentadores sob pena de não poder entrar, que influenciam no estilo de vestir. O traje passeio era o mais utilizado nos bailes, mas passa a coexistir com o *street wear*. A *Negra Noite* não permite o uso de chinelos, bermuda, camisa regata. Até há pouco tempo, também não era permitido entrar de tênis na festa, mas as dinâmicas do mercado e do *Black* conferiram ao calçado um novo *status*, principalmente através de músicos e atletas do Atlântico Negro, ícones dessa identidade valorizada.

As roupas são elementos de distinção das gerações que frequentam a festa, assim como os cabelos. Os produtores das festas costumam vestir-se de terno e gravata para receber os convidados. Os mais velhos usam roupas em cores mais discretas, enquanto os mais novos usam o colorido. Entre as duas gerações há o grupo que frequentava as festas de *Jara-Musisom* e que opta por uma estilização do *Black*, com referências mais diretas dos anos 80 e do *rap*.

O uso do cabelo também se diferencia entre os frequentadores. Enquanto as mulheres mais jovens optam por cabelos volumosos e cacheados – uma revisita ao *Black Power*, ou alisados longos, as mulheres com mais idade geralmente tem o cabelo curto e alisado. Entre os homens, os cabelos dos frequentadores mais jovens e os da geração *Jara* são ou muito curtos ou então com *dread* ou trança. O cabelo é um importante símbolo do afro desde a apropriação do *Black power* como símbolo de identidade afirmativa.

Também nesse sentido há uma permanente tensão entre os que preferem utilizar produtos de alisamento, ligado historicamente ao processo de assimilação da cultura e dos estilos europeus. A presença de penteados afro e cabelo natural, sem adição de produtos, entre as gerações mais novas, indicam que mesmo entre os que

não estão ligados aos movimentos identitários organizados têm se utilizado dos elementos simbólicos para construir o pertencimento e principalmente vivenciar essa identidade étnico-racial.



Figura 15-16-17: Geração Black Power.

O número de frequentadores de faixa etária mais elevada é significativo nos bailes. Na maioria das vezes, chegam em casal, ou em pequenos grupos de mulheres, ou duplas de homens. Alguns casais chegam acompanhados por um grupo de amigos, ou familiares de outras faixas etárias e ligadas as outras gerações do *Black*. A presença deles na festa personifica a perspectiva de existência de uma tradição recente da *Black music*. São pessoas que se inseriram no movimento em sua organização no Brasil nos anos 70, antes mesmo da construção do circuito mais estruturado, e permanecem envolvidos com as festas.

Essas pessoas utilizam traje passeio, combinando o jeans com blazer, ou então ternos completos no caso dos homens. As mulheres igualmente utilizam roupas menos formais, mas ainda assim bastante sóbrias no que se refere às peças e às cores, que geralmente são escuras. Estão ligados, desta forma, à maneira de vestir dos bailes *Black* da primeira geração. Mantém dessa forma a proposta de vestir-se bem para

frequentar o baile. Esse público da festa utiliza menos acessórios, destacando-se o uso de bolsa pelas mulheres. Por outro lado, todos usam sapato.

No espaço da festa, costumam ocupar a área das mesas, no fundo do salão, ou então nas áreas próximas às paredes, onde igualmente não há tanta concentração de pessoas dançando. Posicionam-se portanto no entorno da área de dança, como observadores e, ao mesmo tempo, como organizadores do espaço. Quando a territorialidade afro se constrói, representam a ancestralidade e pelo fato de estarem presentes colaboram para o restabelecimento da *força vital* da comunidade. Simbolicamente são responsáveis por manter a memória dos bailes, através da presentificação da tradição musical e de performance do encontro.

A presença dos mais antigos no espaço da festa, que, em princípio, está ligada à cultura da juventude, gera admiração entre os frequentadores. Por possuírem um *Sasa* mais longo têm um lugar destacado dentro dos acontecimentos. Apesar de serem os dançarinos mais discretos, movimentam-se no ritmo da música e com suíngue⁸⁹. Mesmo que discretamente, apresentam alguns passos de dança que geram reconhecimento por estarem inseridos na tradição do *Black* e por isso são observados e admirados por participantes mais jovens. Os casais dessa geração também aproveitam as músicas mais lentas para dançar juntos, outra característica relacionada aos primeiros bailes. Essa prática tem sido realizada igualmente por casais mais jovens, sem que haja estranhamento dos participantes.

A estilização do *Black* é uma característica ligada à segunda geração, que em Porto Alegre tem como marco referencial as festas do *Jara Musisom*. As roupas não diferenciam-se muito dos trajes passeio, a não ser pelas cores e principalmente acessórios, no caso dos homens. Os chapéus e correntes são os acessórios utilizados pelos frequentadores masculinos em suas mais diferentes cores e variações. Ao mesmo tempo que remete aos músicos dos Estados Unidos, principalmente de jazz e rappers, mantendo o diálogo com a diáspora, o chapéu também é um símbolo da malandragem brasileira. Desta forma, é ressignificado em seu uso nas festas tornando-se um acessório presente.

Além disso, o uso do chapéu de abas curtas, por exemplo, serve para estabelecer limites entre a festa e o cotidiano, principalmente pelas estampas – quadriculado, colorido com brilho, amarelo, entre outros observados. O acessório não

⁸⁹ Usado aqui no sentido de habilidade em dançar.

é utilizado no dia-a-dia pelos que o utilizam na *Negra Noite* e, por isso, ganha status de objeto para a festa. O chapéu de aba dianteira é outro modelo bastante utilizado. Mesmo estando presente no cotidiano, o boné de tecido quando usado na festa apresenta alguns detalhes com brilho ou outros efeitos.



Figura 18 e 19: Corello DJ e os acessórios da geração *Charme*.

As correntes também foram reapropriadas do rap e são utilizadas por todos que se vestem de maneira mais informal, seja com o traje esporte ou *street*. As correntes de prata e ouro começaram a ser utilizadas pelo rapper Mr. T, atualizando a tradição dos escravizados libertos de ostentarem bens de consumo para exibir sua condição social. Gilroy (2001) refere o discurso do rapper que diz ter começado a usar correntes vistosas de ouro e prata, pois seus ancestrais haviam chegado ao Novo Mundo em correntes de ferro. A diferença de metal demonstrava sua ascensão econômica. O uso de camisetas e tênis com cores mais abertas e até mesmo fluorescentes também compõe o visual de alguns dos os frequentadores, mantendo uma relação com as cores que remete a muitas das culturas africanas.



Figura 20-21-22: Acessórios e cabelos masculinos.

Os homens mais jovens, mesmo vestindo-se de forma casual, apresentam referências do *Hip Hop*, estilo que predomina na cultura jovem. O uso de bonés e tênis foi liberado há pouco nas festas em função do valor que as marcas adquiriram na cultura negra, fazendo com que mais frequentadores fomentassem seu uso. No entanto, combinam o tênis com o chapéu de aba curta e as correntes, propondo um estilo negro contraditório e combinando peças esportivas com sociais. As calças largas são outra permanência que dialoga com o *rap*. Apesar desse gênero musical ser pouco tocado na festa, sua influência no *Black* a partir da segunda metade dos anos 80 mantém-se através das roupas masculinas, principalmente.

Além dessas, também são utilizados outros acessórios de pescoço como colares étnicos. Esses foram inicialmente utilizados pelos jovens ligados a outro gênero afro, o samba. O trânsito entre as festas dos diferentes gêneros faz com que alguns usos sejam compartilhados. Por outro lado, como referido, em alguns intervalos entre os DJ, ou as vezes antes do efetivo início da festa, tocam alguns *suingues*, subgênero do samba, demonstrando a afinidade de públicos.

Algumas mulheres, por outro lado, utilizam roupas bastante diferenciadas do uso cotidiano em suas produções para a festa, referenciadas no *Black* diaspórico, para construir seu estilo de vestir. O uso do couro, da renda e a cor preta são estratégias utilizadas. Peças de roupas que remetem a sensualidade feminina são reapropriados para dançar o *Charme* e com charme.

Os acessórios completam o estilo. O uso de brincos grandes é bastante frequente no visual *Black*, assim como cintos, que são utilizados mais para marcar a

cintura do que propriamente em sua função de segurar a roupa. Os sapatos de salto alto, que delineiam as pernas, e ao mesmo tempo estão ligados à ideia de vestir-se bem também são recorrentes. Esse tipo de estilo tem relação com o afro-diaspórico, cuja circulação se dá através de filmes e dos videoclipes. Neste sentido, geram reconhecimento entre os que frequentam a festa, ao mesmo tempo que compõem a ambiência afro.



Figura 23-24-25: Acessórios e estilização das mulheres do *Charme*.

Outras mulheres optam por vestir-se de forma mais casual, mas, nestes casos, os acessórios e as cores são utilizados como diferenciais. Neste grupo, a calça de jeans justa é o mais usual. São mantidos os sapatos altos e botas. As cores são utilizadas nos acessórios. Bolsas, jaquetas, echarpes, cintos e até mesmo celulares e unhas são utilizados para construir o estilo. Observa-se também o uso recorrente de vários anéis, pulseiras e correntes de pescoço para construir o visual.

Este estilo poderia servir para frequentar outros tipos de festa e predomina entre os frequentadores mais jovens – que tem no ecletismo⁹⁰ uma de suas características.

⁹⁰ O ecletismo, segundo Garcia-Canclini,(2008b), segue a lógica do *zapping*, característica de nosso tempo. Os jovens da chamada terceira geração do Black frequentam as festas do circuito, mas frequentam igualmente vários outros tipos de festa, ao contrário de muitos da segunda geração que priorizam a *Black music*.

Nestes casos, o *Black* é enfatizado através de detalhes, como o cabelo, ou através da gestualidade, ou da dança. O uso de cabelo crespo e tranças afro é recorrente neste sentido. Esse tipo de cabelo tem sido utilizado como forma de afirmação de identidade, pois rompe com a prática de alisamento dos cabelos, seja por produtos químicos, ou por alisamento com instrumentos quentes, ligada ao processo de branqueamento social.



Figura 26-27-28: Vestuário casual e acessórios na geração *contemporary* R&B.

A forma de se vestir para a *Negra Noite* aponta que, assim como a proposta das festas de *Charme*, as pessoas preocupam-se em vestir-se bem, dialogando com o que entendem como *Black*. Enquanto entre os homens mostra-se uma forte influência do *Hip Hop* e da tradição dos bailes, as mulheres optam pela valorização do corpo negro e da feminilidade. Mesmo as que preferem uma roupa mais casual, carregando nos acessórios de feminilidade, usam alguma das peças mais justas, buscando essa valorização do corpo. Essas diferenciações na forma de vestir demonstram o caráter em fluxo do que é ser afro. A partir das referências locais e da diáspora, as pessoas constroem e representam o *Black* a partir de diferentes temporalidades e lugares.

Essas diferentes formas de vestir reafirmam o *Black* e o *afro*, em última análise, como um “mesmo mutante” (GILROY, 2007). A música tem sido o veículo de circulação desses estilos que mantém as marcas dos diferentes gêneros e dos locais em

que são produzidos. O processo de gravação busca capturar esses elementos. No entanto, no momento de consumo, os sentidos são novamente confrontados, princípio da experiência comunicacional.

Seel denomina *comunicação presentificante* a esse modo de articulação do sentido que, vinculado a uma situação e baseado em um conjunto de pressuposições compartilhadas, permite alargar e corrigir uma pré-compreensão dada, ou ainda, introduzir, de maneira provocadora, um ponto de vista desviante (GUIMARÃES, 2006, p.16).

A relação do indivíduo e seus objetos com os outros indivíduos e a música gravada constrói a ambiência afro-midiática da festa, que vai desencadear a situação para vivenciar a experiência de ser afro, possibilitando compartilhá-la principalmente a partir das performances. Esse processo adquire então caráter de ritual liminoide (TURNER, 1974), levando à formação de um *communitas*. A *roda do passinho* é a manifestação visível do efeito de presença, funcionando como um rito de passagem. As performances que acontecem nesse lugar tornam-se diferenciadas porque concentram a atenção de quem está em sua formação ou em seu entorno. Privilegia portanto a experiência compartilhada, que é a experiência comunicacional.

8.2 RODA E PERFORMANCE COMO EXPERIÊNCIA

A relação entre os corpos dos frequentadores da *Negra Noite* e o tecno-midiático, principalmente a música gravada, constrói a situação (DEWEY, 2008) em que a experiência acontece. Essa ambiência afro-midiática privilegia uma vivência corporal negra no espaço da festa, que se agrega ao circuito de consumo transcultural de *Black music* durante sua realização. A apropriação dessa experiência, mediada pela memória coletiva, constrói pertencimento. Frith (2003, p.211) aponta, neste sentido, que “la música contribuye materialmente a dar diferentes identidades a la gente y a incluirla em diferentes grupos sociales”.

A experiência na festa acontece em dois níveis de interação. A experiência individual adquire características estéticas principalmente pela afetação do corpo pela música. Em outro nível, essa experiência estética compartilhada adquire características

de experiência comunicacional. A experiência se realiza através de performances que representam a memória coletiva inscrita no corpo afro. Essa experiência faz com que os frequentadores da festa sintam a música “mergulhar em si, envolvendo-a com o ritmo de suas vagas, absorvendo-a em seu fluxo⁹¹” (BENJAMIN, 1985, p.193). A mesma percepção de envolvimento pela ambiência musical tem frequentadores da *Negra Noite*

O charme é algo inexplicável. Você tem que deixar a música invadir sua alma e seu corpo. Entrar em sintonia com o ritmo e esquecer de tudo. De como seu dia foi cansativo, ou até mesmo das brigas com seu chefe ou familiares. Na real, deixa teu corpo em transe (JP, 2013, entrevista).

Eu adoro festa charme. Adoro a música e a dança charme tipo Keith Sweete. É pura sensualidade. A sedução e a sensualidade afloram nesse tipo de festa por causa da música (VM, 2013, entrevista).

A música pega o cara. Eu gosto do balanço do charme (LHPS, 2013, entrevista).

A relação com a dança é central na experiência afro na festa. Além desse engajamento corporal, referido pelos entrevistados, destacam-se também a liberdade que as pessoas tem para dançar. No espaço da festa, o corpo está livre para manifestar-se e experienciar performances ligadas à tradição afro, marcada pelo desafio das articulações do tronco e braços, além dos joelhos permanentemente dobrados. Um dos frequentadores, professor de dança, ressalta que o ritmo possibilita uma “forma de expressão bem ligada a questão musical. É como se tudo estivesse conectado. Em outras baladas, as vezes a música não condiz com a dança. A *Black music* para dançar deixa tudo conectado” (MD, 2010, entrevista). A noção de continuidade contida na fala está no cerne da definição de experiência tanto em Dewey (2008) como na concepção afro-brasileira (OLIVEIRA, 2004). A importância da dança também aparece repetidamente entre os que frequentam a festa.

O povo vai para dançar. Não fica se fazendo. A maioria é um pessoal da geração acima de 30 anos. Não estão preocupado em ficar se fazendo. Querem curtir o som e dançar junto. Tranquilos, sem esnobação (MD, 2010, entrevista).

Me sinto à vontade na festa e o que chama atenção é ver geral dançando (FS, 2013, entrevista)

⁹¹ A proposição de Benjamin (1985) refere-se à escuta de rádio, mas pode ser transposta para a escuta de música gravada na festa sem alterar o contexto por se tratarem igualmente de mídias sonoras.

parece que voltei ao passado o que me chama a atenção é ver a galera dançando sem nenhum preconceito se tu estas dançando bem ou não (LHPDS, 2013, entrevista).

São músicas que não tocam em outros lugares. Remetem há alguma época. Várias gerações convivem na festa e remetem para época de cada um (HF, 2010, entrevista).

O retorno a um passado melhor aponta para as dimensões de memória da festa que, compartilhada pelos frequentadores, constroem e presentificam uma memória coletiva construída em torno da tradição recente dos bailes de *Black music*. Halbwachs propõe que “toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço” (p.106). No entanto, essas memórias desencadeadas na festa estão relacionadas a memórias da tradição, ou Zamani, sobre o uso do corpo como forma de expressão. Nesta projeção temporal, está a possibilidade ritualística da festa. As técnicas corporais da cultura afro são então performatizadas como forma de expressão, comunicação e memória entre os frequentadores, pois

O corpo é símbolo do que eu sou e o meu eu foi construído pela comunidade. O corpo é memória: no corpo afro-brasileiro estão impressas as marcas de sua trajetória adversa de luta por sobrevivência material, como também contra o processo de desumanização a que foi submetido (OLIVEIRA, 2004, p.60- 61).

Considerando que o cantar e batucar do eixo performático afro (LIGIÉRO, 2011) são atendidos pela música gravada, as performances na festa se tornarão “comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2012) pela dança. Esse comportamento está relacionado à tradição recente dos bailes, principalmente por coreografias e passo de *Funk e break*. Restauram também elementos da tradição de longa duração anterior à travessia, principalmente pelas demonstrações de habilidade em utilizar todas as articulações de maneira ritmada e sensual e, ao mesmo tempo, manter os joelhos dobrados para renovar a *força vital* (CASTINIANO, 2010), emanada do ritual liminoide.

Esse comportamento restaurado, no entanto, demanda reconhecimento. O *charme* em dançar será o principal elemento de reconhecimento. As características de dança com o uso das articulações também possibilitam identificação entre os que estão na festa. Apesar de cada um improvisar performances, mantendo-se com o corpo ligado ao ritmo da música, alguns passos são conhecidos por todos os que frequentam

sempre as festas. São passos que foram coreografados nos bailes dos anos 80 e que continuam sendo dançados. Como a festa é dança em grupo de amigos, quando um inicia um desses passos, os outros respondem a coreografia, formando um grupo que as vezes extrapola em número os que estavam no grupo original, pois é uma forma de dançar conhecida por todos.

Além da performance individual e dos passos marcados, muitos dos dançarinos são reconhecidos por serem frequentes nas festas e por demonstrarem uma grande habilidade em sincronizar o corpo com o ritmo da música. Esses dançarinos são frequentadores assíduos das festas e estão entre as pessoas da denominada segunda geração. Alguns deles participaram durante os anos 80 dos grupos de dança que se apresentavam nos bailes e, algumas vezes, competiam entre si. Os chamados *B-Boys* também foi uma adequação do *break* as festas, considerando que o *rap* nunca foi uma música preferencial neste tipo de festa.

A ambiência midiática tradicional das festas estimula o uso livre do corpo pelos dançarinos. O salão, como descrito, fica praticamente no escuro, com exceção na área próxima ao bar. A penumbra somente é recortada pelas luzes coloridas, principalmente nas cores verde e vermelha, e pelo efeito branco piscante da luz estroboscópica. Outra questão relativa a produção da ambiência é que a maioria dos equipamentos de luz fica afixado no palco, onde ficam os equipamentos de som. A concentração dos equipamentos de luz nesse espaço faz com que as pessoas não fiquem, por exemplo, assistindo a performance do DJ, pois terão que ficar viradas para a fonte de luz do ambiente.

Em meio a penumbra e sem necessidade de acompanhar o que acontece no palco, as pessoas concentram-se na interação com as pessoas dos grupos em que estão inseridas e na dança. O anonimato possibilitado pela escuridão, em que somente é possível observar silhuetas em performance, auxilia no processo de engajamento do corpo ao ritmo. Essas características da ambiência midiática, principalmente no que se refere a iluminação, induz a uma imersão na territorialidade afro guardada no ritmo *Black*.



Figura 29-30-31-32: Performance. Desafiando as articulações.

Essa relação entre tecnologia, ritmo e os corpos cria a situação para a experiência, manifestada como performance. Organizadas em pequenos grupos, as pessoas entregam-se à música individualmente, ou em dupla. As performances, mesmo se diferenciando entre cada um que dança, mantém as características tradicionais de dança. Os joelhos dobrados são marca na forma de dançar o *charme*, assim como o balanço da cintura e do dorso. Os ombros também são bastante utilizados, assim como os braços permanecem dobrados. Mesmo nos passos mais ligadas ao break, as mesmas

articulações são utilizadas no entanto de uma maneira mais controlada e artificial do que no *charme* que tem a sensualidade como marca.

O surgimento de uma dança sensual insere o corpo como o lugar da experiência na festa. Essa centralidade faz com que os dançarinos sintam e usem o corpo em suas possibilidades e potencialidades expressivas. Além do desafio às articulações que é feito de forma engajada ao ritmo, o sentir o corpo muitas vezes manifesta-se materialmente com os dançarinos passando as mãos no próprio corpo ou no corpo do parceiro de dança, quando essa acontece em par. Essa dança conjunta também contém manifestações de corporeidade, pois mesmo quando não são utilizados passos marcados há uma sincronização entre os que dançam, mesmo quando se trata de pessoas que não se conheciam antes da dança.

Difícilmente alguém fica ou dança sozinho na festa. As pessoas costumam chegar em grupos. Os que não dançam o tempo todo mesmo assim ficam próximo aos amigos. Os que chegam sozinho geralmente conhecem pessoas que estão na festa, integrando-se a esses grupos. As pessoas que vão pela primeira vez na maioria das vezes são levadas por outras pessoas. Essa característica de iniciação aponta para a esfera de ritualidade da festa. Essas relações pessoais privilegiam as possibilidades de atendimento das demandas de pertencimento dos indivíduos. A alegria dos indivíduos na *Negra Noite* está em muito ligada a essa vivência comunitarista, retomando também assim referências do consumo coletivo de música tradicional.

Desta maneira, as características de dança afro, de maneira mais pronunciada, ou mais contida, podem ser observados em todos os que dançam o *Charme*, tornando-se portanto um lugar e uma prática corporal de presentificação da memória coletiva, princípio do pertencimento. O ritmo, produto da vida em sociedade (HALBWACH, 2006), é o que desencadeia um tensionamento espaço-temporal. O momento de maior tensão pode provocar uma materialização do efeito de presença e a formação de um *communitas*. É quando surge a *roda do passinho*, também um elemento de memória.

Gosto da roda. Lembra muito o tempo passado (RR, 2013, entrevista).

A roda me faz lembrar os velhos tempos. É um momento de confraternização de velhos amigos, mesmo sem nunca terem se falado (SM, 2013, entrevista).

Adoro a roda do passinho. Me faz viver nos anos 80. Não fui dessa época, mas via minhas irmãs ensaiarem os passinhos para ir para o Jara. Me sinto participando desse tempo (VB, 2013, entrevista).

A formação de roda nas manifestações culturais afro no *Atlântico Negro* remete a uma continuidade da cosmovisão africana. A circularidade é um princípio central nessas culturas, pois é tida como uma metáfora da vida. Ao mesmo tempo, a circularidade representa o movimento e a renovação, considerados necessários à vida, pois na concepção africana viver é movimentar-se. Pelo fato de todos poderem se enxergar nessa formação, a roda possibilita também que seja transmitida força vital (CASTINIANO, 2010), que provoca a permanente renovação da comunidade. Essa forma de organização possibilita também que todos ocupem posições iguais dentro de uma coletividade, por isso privilegia a perspectiva relacional.

Na *Negra Noite*, a roda surge em frente ao palco, local em que ficam os grupos que dançam de forma mais engajadas. Também é nesse local que ficam as caixas de som, privilegiando a afetação do corpo pela música e especialmente pelos graves, considerando que metade do equipamento usado são caixas de grave. Desta maneira, a potência da música privilegia que o ritmo seja sentido pelos corpos e, a partir dessa sensação, sejam realizadas as performances e buscada a sincronização entre dança e música.

A *roda do passinho* surge geralmente em torno de uma pessoa que está dançando e sua performance chama atenção de quem está próximo. Depois disso, as pessoas abrem um espaço para que o performer dance e se organizam no entorno. A formação concentra geralmente a atenção de quem está no entorno da área de dança e que já reconhece o acontecimento. Está formada a roda. O performer entorno do qual o grupo se organizou vai através de um gesto, ou contato corporal, convidar alguém para tomar seu lugar no centro da formação, onde ocorre uma suspensão espaço-temporal preenchida pelas performances.

A roda surge geralmente de forma espontânea e, na maioria das vezes tem a duração de uma ou duas músicas, já que a transição desmobiliza os dançarinos. Por isso, mesmo que surja espontaneamente, tem a participação ativa do DJ em manter o ritmo da música e o engajamento dos dançarinos na transição das músicas para garantir sua duração. Com exceção de uma festa, em todas as outras acompanhadas houve a

formação da roda⁹². A que teve maior duração, mobilização da festa e participação de performers ocorreu em setembro de 2010. O evento performático teve duração de aproximadamente 20 minutos, ou quatro músicas.

O DJ Padilha (2010, audiovisual) iniciou uma sequência *old scholl* com a música *Melô da Lagartixa*, de *Ndee Naldinho*. A música é um dos primeiros *rap* gravados no Brasil na primeira metade dos anos 80, mantendo por isso uma relação forte com a *Disco music*. Percebendo que a pista havia respondido à proposta, questionou enquanto mixava a segunda música se “valeu recordar?” e provocou os dançarinos a manterem a mobilização “Quero ouvir cantando essa então...”. Tocou em seguida *Nome de Meninas*, do Pepeu, primeiro rapper brasileiro e declarado o rei do gênero nos anos 80. *Dumb Girl*, do Run-D.M.C, foi tocada na sequência, encerrando com *Do you know what time is?*, de Kool Moe Dee.

A roda se formou entorno de um homem de aproximadamente 50 anos que dançava próximo ao palco. Ele estava vestindo um terno amarelo, incluindo a gravata e um chapéu de aba curta quadriculado em preto e branco. Além da performance, os objetos também influenciam em despertar a atenção dos que dançam em volta. Em sua performance, ele misturava passos do *break*, que finge a falta de mobilidade nas articulações, com alguns passos *lustra chão*⁹³. A roda iniciou com aproximadamente dez pessoas, mas rapidamente ficou do tamanho de toda a frente do palco, envolvendo pelo menos 30 pessoas diretamente e pelo menos uma centena assistindo em volta.

O dançarino do chapéu quadriculado foi sucedido no centro da roda por um outro homem de idade semelhante que realizou um passo de *break* de chão⁹⁴. O DJ vai monitorando e intervindo do microfone, ou na música, para manter a empolgação. O homem foi substituído por uma dupla de mulheres que apresentaram uma sequência de passos marcados e depois também dançaram o *lustra chão*. O performer seguinte apresentou um conjunto de contorção de pernas que aumentou a empolgação de quem estava envolvido no evento performático. Nesses momentos, ouvem-se gritos e incentivos, atraindo mais a atenção da festa.

⁹² A hipótese levantada foi de que por não haver variedade de faixa etária não houve tensão suficiente para formação da roda. Não foi possível testá-la por não ter se repetido. No entanto, em todas as outras havia uma diferença de gerações entre os frequentadores.

⁹³ O *lustra chão* é a dança popularizada por James Brown, pelo qual o dançarino realiza passos voluntariosos com as pernas e pés sem tirá-los do chão

⁹⁴ Giro realizado com as mãos e os pés no chão.

Depois de mais alguns dançarinos de passos marcados ou de *break*, a roda foi ocupada por um grupo maior de dançarinos que não apresentaram coreografia. Essa ação desmobilizou os dançarinos que ao final da música voltaram a atenção para os seus grupos originais. A roda desta festa desapareceu tão rápido quanto quando iniciou. Essa imprevisibilidade acompanha a formação da roda e, por isso, nem toda a situação que ensaia transformar-se na roda se realiza por completo. São várias tentativas durante as festas até que uma efetivamente aconteça. A *roda do passinho* é sempre única.

Essas tentativas de roda não se referem a ações de indivíduos, mas a situação. Apesar de o indivíduo se destacar por sua dança em meio a um grupo, é necessário um ritmo certo para que acontece e, ao mesmo tempo, uma tensão no ambiente que possibilite uma imersão coletiva e não somente de algumas pessoas. Essas situações ocorrem geralmente dentro do grupo de amigos em que o dançarino está inserido e não atraem a atenção de outros grupos de dança. A adesão das pessoas de outros grupos é o que possibilita a formação de uma roda que concentre as atenções.



Figura 33: Um princípio de roda que não mobilizou os outros participantes da festa.

Existe portanto uma situação e algumas condições claras para a ocorrência da roda. A sequência de músicas gravadas tensiona as performances individuais até que alguém sobressaia-se entre os que dançam. Esse tensionamento ocorre principalmente pela batida do grave. Geralmente as músicas tem o ritmo bem marcado do *funk*. Os objetos e vestimentas utilizados pelo dançarino também afetam no processo. Esse indivíduo terá a roda formada em seu entorno. A materialidade da música, o ritmo, combinado com a materialidade do estilo, os objetos, e a performance conduz portanto a esse momento de *communitas* (TURNER, 1974).

As performance realizadas na roda dialogam com a tradição recente dos bailes. Os passos de dança foram tornados conhecidos por músicos importante da diáspora afro-atlântica, como James Brown e seus dançarinos, principal referência do *Black*. Esses passos são reconstituídos e presentificados a cada roda. Outros músicos reconhecidos no Atlântico Negro, como Michael Jackson, também são citados nas performances. O *break* que no Brasil foi dançado num primeiro momento ao som do *Funk* e não com o *Hip Hop* é referência importante. Os músicos mais contemporâneos do *R&B* também são importantes para a dança na festa. Podem-se observar referências de cantores atuais, como Beyonce, que, principalmente pelo consumo de videoclipes, apresentando uma presentificação da dança.

Mesmo que referenciadas em músicos contemporâneos, as práticas corporais remetem a tradição de longa duração do Atlântico Negro, relacionada ao período anterior a travessia. Como já referido, o uso das articulações dos braços e dorso e a flexão dos joelhos encontram paralelo em rituais tradicionais africanos e afro-brasileiros. Inseridos nesta cultura viajante, esses atos e expressões corporais são constantemente traduzidos e presentificados, como ocorre na festa. A alegria, como resultado da atualização da força vital, (SODRÉ, 2006) é um dos componentes resultantes desse processo.

o que me faz ir, é as parcerias, amigos, ambiente. Curtir as músicas de nossa época e o ambiente pelo menos o da Negra Noite. Sempre foi muito bom, alegre. Nunca ví ou assisti uma briga (FM, 2013, entrevista)

O que mais me chama a atenção nestas festas é a alegria. O modo como as pessoas se cumprimentam, principalmente os homens (SM, 2013, entrevista)

Me sinto muito à vontade. Quando vou, vou com a esposa e amigos. Isso é charme. A música charme me tranquiliza. Me deixa alegre. Principalmente, disco de *love*. O relacionamento é bem de raiz (CP, 2013, entrevista)

O corpo, então, como lugar de memória, engaja-se em performances e pela experiência estética, desencadeada por essa relação entre o corpo e a ambiência da festa, constrói sentidos. Mesmo como assistente na roda ou da roda, ou mesmo da festa em toda a sua realização, a experiência compartilhada é comunicada. A apropriação dessas experiências vai depender de um repertório cultural para conferir sentido. Esse repertório constitui-se na cultura *Black*, num primeiro plano, e à cultura viajante afro do Atlântico Negro a fim de construir pertencimento.



Eu e o povo preto descendentes atuais
Dos escravos de tempos atrás
Que Só queriam para nós
e para outros que ainda estão por vir
ainda tentando fazer o preto existir
e resistir...
Rappin’Hood; Ébano 2004.

As experiências e performances na festa *Negra Noite* demandam referências culturais para produzir sentido a partir do efeito de presença. O pertencimento afro, ligado à *Black music*, está relacionado à cultura viajante do Atlântico Negro com suas ressignificações e adaptações locais. Essa cultura, por suas características desterritorializadas, mantém-se em permanente processo de presentificação, fazendo com que elas não mais se pareçam com as culturas originais.

Esse afro estrutura-se a partir de dinâmicas que recriam e desconstroem Áfricas míticas e o afro-diaspórico, tendo o corpo, a moda e o estilo como elementos de distinção. Neste processo em movimento, a relação com o ritmo impõe-se como uma permanência, o “mesmo mutante”, proposto por Gilroy (2007), que tem organizado redes de referência em torno de gêneros que possibilitam reconhecimento e, ao mesmo tempo, mantêm o afro como projeto.

A música gravada tem transportado esses elementos desterritorializados e construído as relações entre os diferentes lugares nos quais os circuitos de consumo se territorializam, construindo identidade. As mídias sonoras neste sentido configuram-se como “meios de comunicação que contribuem para a reelaboração das identidades” (GARCIA-CANCLINI, 2008, p.136). No caso do afro, essa reelaboração é permanente e a produção de sentido atende “a condições sócio-históricas não redutíveis à encenação” (GARCIA-CANCLINI, 2008, p.138).

A materialidade e a experiência da *Negra Noite* desencadeiam principalmente elementos de continuidade e de hibridação, praticamente sem apresentar rupturas com o que foi, relacionado ao contexto atual. Esse movimento temporal que impacta na

produção de sentido pode ser observado nas diferentes gerações que convivem na festa. A presença dos frequentadores demonstra que se sobrepõem as gerações que acompanharam o movimento Black Power, a do *Charme* e a das festas *Black* de agora.

Na ambiência afro-midiática da *Negra Noite*, mediado pela memória coletiva presentificada, a experiência produz sentidos a serem apropriados pelos frequentadores. As técnicas corporais e uso de objetos adquirem então caráter pedagógico. Nesta tradição em movimento, no entanto, esse ensinamento não tem permanência, sendo necessário retornar à festa para reatualizar os conhecimentos. Esse processo configura-se na experiência comunicacional.

9.1 A APROPRIAÇÃO DA EXPERIÊNCIA DA FESTA

A sobreposição da ambiência midiática e da experiência, envolvendo a relação desta com os corpos e o ritmo, produz uma territorialidade afro em que sentidos são produzidos principalmente pela performance. Essa territorialidade tem como seu principal elemento a música gravada sincopada e com os graves que tocam materialmente em quem está na festa, levando ao engajamento e à dança. Desta forma, o corpo recebe e produz memória através da performance e da experiência compartilhada. Esses elementos remetem à tradição recente dos bailes e da tradição de longa duração dos africanismos.

A música gravada produz igualmente, a partir de suas marcas e endereçamentos de gênero, sentidos ligados ao afro. Surgida como protesto e depois movimento político, a partir do *Soul*, a *Black music*, apesar de ter se tornado movimento estético, ainda privilegia os elementos do afro, principalmente pela corporeidade, moda e pela atualização do estilo, formas visíveis dessa cultura viajante. A diferença entre a música orgânica e instrumental da *old school* e a eletrônica do *Charme*, assim como os *raps* que tocam em alguns momentos na festa, produz algumas oscilações na relação com a música, mas não nos sentidos a serem apropriados. Essa variedade de gêneros, inclusive, tem relação com o afro, pois

La identidad no es una cosa sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vividamente como *música*. La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo em lo coletivo (FRITH, 2003, p.186).

Esses elementos de identidade possibilitados pela música ligam a *Negra Noite* a uma tradição que tem desdobramentos espaciais e temporais. A festa articula-se primeiramente numa rede de características locais e de presença. Os patrocinadores e a relação desses na distribuição de convites faz com que a festa seja um acontecimento ampliado. Como não há um sistema de divulgação ampliado, esses locais tornam-se conhecidos e referência para os frequentadores da festa, fazendo com que muitos se tornem clientes. Essas relações configuram uma espacialidade para a esfera pública alternativa afro em nível local.

A maioria dos apoiadores são salões de beleza afro, comércio de alimentos e prestadores de serviço. Os salões de beleza relacionam-se diretamente com os clientes, principalmente as mulheres que frequentam a festa. Os outros estabelecimentos ficam em regiões de cultura afro, como a zona norte de Porto Alegre. Ao mesmo tempo em que as pessoas recorrem a esses estabelecimentos, os *flyers* oferecem esses produtos e serviços para os frequentadores da festa, construindo essa rede de características locais e oferecendo, além do serviço da festa, os outros serviços da rede de apoiadores. A festa continua acontecendo portanto durante todo o mês através dessa rede.

Além de ser um acontecimento, a festa insere-se também numa tradição com desdobramentos recentes [Sasa] e de longa duração [Zamani]. A tradição recente está ligada aos bailes. Esses bailes serviram para fomentar e redefinir uma das identidades afro possíveis que é a *Black*. Adotando características locais, as festas sempre privilegiaram o entretenimento. Apesar disso, o perfil de público que historicamente frequentou os bailes impossibilitou o desligamento desse acontecimento de questões sócio-políticas. Ao mesmo tempo, consolidou essa concepção de afro ligado a um estilo móvel e a um conjunto de gêneros originados na diáspora e acolhidos sob o rótulo *Black music*.

Esse é o desdobramento de longa duração dessa tradição. Assim como os ritmos, a produção de estilos é descentrada. Desta forma, elementos do reggae jamaicano, convivem com a música eletrônica inglesa, o rap brasileiro e norte-americano e assim sucessivamente. Os elementos variados, característico da estrutura

de encontro do Atlântico Negro, compõem um conjunto de referências que servirão de modelo para a construção da versão local do *Black*. Ao mesmo tempo, projetam para um passado mítico e imemorial do qual nada mais restou, além de mitos e técnicas corporais. Para Hall (2003, p. 3443),

Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamento que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes.

Na espacialidade da festa, as materialidades cumprem, como referido, a função de criar a ambiência midiática em que a experiência ocorre individual ou coletivamente. No entanto, alguns elementos produzem sentidos relativos ao pertencimento, principalmente o ritmo da música tocada e as imagens das produções audiovisuais. A música em sua materialidade projeta no corpo a memória de vivências tradicionais, enquanto os videoclipes projetam referências simbólicas a serem também apropriadas.

Os videoclipes são utilizados para ambientar e igualmente auxiliam na iluminação. No entanto, as imagens oferecem referências de corporeidade, considerando que os corpos em performance dos vídeos também tem memória e contam histórias. Principalmente, nas áreas em que a interação preferencial não é a dança, em muitos momentos, os clipes são acompanhados com mais atenção.

Mesmo sendo produzidos em outros locais do Atlântico Negro, as referências de performance se mantêm ligados à tradição afro. Desta forma, gera reconhecimento e com isso o fortalecimento da identificação com o *Black*. Ao mesmo tempo, oferece elementos de hibridação para atualização e presentificação de um dos circuitos de consumo possíveis do afro.

A ênfase nos graves remete às manifestações tradicionais do afro, como as religiosas, o samba e a capoeira. Nestas manifestações, originárias dos batuques, a percussão de tambores, seguindo os ritmos cardíacos, são marcadas pelo grave no tempo da marcação, geralmente o primeiro tempo. O volume na festa faz com que a batida seja sentida de forma intensa no corpo, levando à performance. Essa relação corpórea com o gênero e o ritmo é enfatizado pelos frequentadores da festa.

Escuto alguns tipos de *Black music* no rádio e em CD. Para mim, a música é importante pois expressa sentimentos, emoções. Não é só o ouvido que escuta... é a alma que sente (SMM, 2013).

A música para mim é como o ar que respiro. Sei na verdade sobre história do charme que é um seguimento da Black Music, mas amo todas incluindo o Hip Hop (RR, 2013).

A música me alegra, alegra a alma. Sem ela, dizer o que? Me traz lembrança de uma ótima infância, onde a violência era menor, onde se fazia amigos e grupos em festas (VM, 2013).

A alegria referida nas entrevistas aparece como um dos elementos de continuidade em relação aos ritos tradicionais. Sodré (2006) retoma a definição de *alegria trágica*, usada por Nietzsche para definir a música africana, por relacionar-se a uma “entrega radical do indivíduo à comunidade” (p.199). Essa seria um dos elementos e resultados da revitalização da força vital e estaria ligado ao “reconhecimento do aqui agora da existência, das relações interpessoais concretas, a experiência simbólica do mundo” (SODRÉ, 2006, p.210). A alegria, portanto, é resultado dos efeitos de presença.

O sentimento de alegria em comum é um dos principais resultados da experiência a ser apropriada na festa. Atende por um lado à demanda por entretenimento pelo qual muitos frequentam a *Negra Noite*. Ao mesmo tempo, fomenta a apropriação de outros elementos relativos ao afro por positivar o pertencimento. A alegria igualmente torna-se uma das motivações para a presença na festa, fazendo que as pessoas retornem para renovar a força vital a fim de enfrentar o cotidiano, incluindo as desigualdades étnico-raciais, sendo possível por isso afirmá-la como um ritual liminoide.

O ritmo é o dinamizador desses processos principalmente no caso dos diferentes gêneros de *Black music*. A música soa incompleta e suja no sentido sonoro, por sua característica sincopada, mas esse é o elemento que faz com que ela se adapte aos contextos diversos em que se insere e seja completada pelo uso que dela é feito. Segundo Gilroy (2006, p.322)

A música dissidente e transcendente foi produzida e despachada de um modo radicalmente inacabado. A sua abertura antecipou o envolvimento de audiências remotas. Estas últimas eram hábeis em fazer um acréscimo a mais, porém essencial em termos criativos ao uso social, preferivelmente ao consumo privatizado da cultura que poderia ser objetivado apenas em parte.

Por isso, além das marcas e endereçamentos de gênero, vai adquirir novos elementos principalmente ligados à memória coletiva. As marcas culturais da *Black music* remetem a importantes movimentos de negritude, seja pelo *Soul*, ou pelos grandes bailes dos anos 80 e 90. Por isso, mesmo que seja em algumas de suas vertentes uma música de mercado, por confundir-se com o *pop*, ainda mantém-se como marca de uma autenticidade imaginada, principalmente pelo fato de muitos gêneros e cantores conhecidos no circuito não fazerem parte do *mainstream*. Ser *Black* é, neste sentido, viver o afro.

Essas músicas levam a performances na *Negra Noite* que apresentam características das danças tradicionais afro e africanas. Ligam-se assim a uma memória que não é dita, mas vivida principalmente a partir do corpo. Inserem-se, por isso, na tradição de contar histórias, neste caso através do corpo. Essa memória corporal tem se realizado não só pelas performances, mas também pelo uso de objetos distintivos. Enquanto a dança está relacionada aos rituais anteriores à travessia, o uso de objetos está ligado ao período pós-escravista. Esses elementos serão constituintes do afro, considerando o movimento *Black* em que a música é o elemento central.

As danças são forma de aceitar a relação com o todo, considerando que a música é uma linguagem espiritual, cujo canto é a interpretação. No caso da festa, os dois elementos iniciais do processo são impactados pelo midiático, restando aos frequentadores dançar da maneira mais engajada possível para promover o *religere*. Essa dança é marcada pela descontinuidade do tronco, braços e pernas. Essas performances do afro por mais que estejam ligadas a uma cultura contemporânea constituem-se num “comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2011), remetendo ao período em que o corpo negro não carregava as marcas simbólicas da escravidão. Esse uso livre do corpo é um dos elementos de alegria, considerando que as convenções sociais ficam flexibilizadas – o que novamente reforça a ideia de ser um ritual liminoide, estruturando-se como uma continuidade.

A ostentação de objetos, também continuidade, insere-se no caráter ritualístico da festa, mas está igualmente relacionada ao uso de joias e vestimentas extravagantes por negros libertos no período escravista, para mostrarem socialmente a aquisição de bens e diferenciar-se dos ainda escravizados. O uso, no entanto, é anterior, pois os ritos liminares e mesmo o cotidiano das populações tradicionais africanas são ainda marcados pela ornamentação. As correntes, pulseiras, bolsas e até chapéus, além de outros acessórios, tornaram-se com essa adaptação elementos do afro.

Essa tradição foi novamente ressignificada e adequada à sociedade de consumo, tornando-se uma marca desse pertencimento negro – exacerbado no estilo ostentação⁹⁵, mas que já se manifestava pelo uso de marcas de roupas e joias. Neste contexto, “o consumo (ostensivo) tem sido um modo poderoso de expressar a própria cidadania e é cada vez mais importante na determinação o status entre os negros do Novo Mundo” (SANSONE, 2007, p.103). Esses objetos também circulam pelo circuito de consumo cultural *Black*.

As experiências da festa são aprofundadas na roda. Esta, ao mesmo tempo que é a presença manifesta, representa a territorialidade negra que sobrepõe a ambiência midiática da *Negra Noite*. É o lugar onde a experiência estética do performer é compartilhada, tanto pelo engajamento de quem dança, como pelo envolvimento de todos os outros no *communitas* (TURNER, 1974). Os sentidos encontram igualmente duas esferas de referenciação. Os passos individuais ou coreografados remetem aos bailes e mesmo quem não esteve na festa considera a roda um retorno aos velhos tempos, tendo como parâmetro os bailes da pesada. No entanto, para quem conhece ritos mais tradicionais e antigos, como a dança dos Orixás, reconhece as técnicas corporais.

Neste sentido, a presença dos frequentadores mais velhos também é um elemento importante da festa. A valorização da ancestralidade decorre do fato de que no processo de renovação do grupo “recebe-se o axé [força vital] das mãos e do hálito dos mais antigos, de pessoa à pessoa, numa relação interpessoal dinâmica e viva” (SODRÉ, 2006, p.213). São os mais velhos que mantem e repassaram os passos de dança ligados ao *Black Power*, assim como fizeram a transição e a hibridação desses com o *break*. Através de suas performances, mantiveram a forma de dançar e

⁹⁵ O estilo iniciou dentro do Funk carioca, inspirado nos clips de rappers norte-americanos. Hoje, no entanto, jovens afro de todos os estilos apresentam traços deste estilo.

ensinaram a geração do *Charme* a utilizar os passos combinados das duas formas de dançar em uma performance.

Além das performances, o ritmo também serve para manter as sensações prazerosas da festa, segundo os entrevistados, nas situações cotidianas.

Tenho uma aparelhagem de som no meu carro e quando saio do trampo acho que não existe nada melhor que aumentar o volume do carro no último de uma maneira que as vezes nem escuto o mundo lá fora. É a mesma sensação de curtir um baile (JC, 2013).

Cara em casa e no carro eu escuto charme. Me deixa relaxado e feliz. Fico tranquilo. Escutando charme e funk minha vida se torna bem tranquila (JHPS, 2013).

Desta forma, os sentidos da experiência são apreendidos a partir da memória corporal e sensações. A memória ligada à tradição recente insere o *Black* na tradição dos bailes com todos os sentidos que carrega. A memória de longa duração retoma princípios dos ritos tradicionais africanos originais, como os da religiosidade. A experiência provoca sensações e sentimentos que são revividos em situações cotidianas pelos frequentadores. Esse pertencimento, além de oferecer elementos identitários, possibilita sentimentos prazerosos e, principalmente, alegria, que fazem com que os *Black* se mantenham ligados a essa cultura viajante do Atlântico Negro, com todos os elementos de afro que transporta.

9.2 DO DISCO À RODA

A circulação da música gravada tem sido utilizada pelas populações do Atlântico Negro para um diálogo criativo e a permanente produção e presentificação de um pertencimento afro. As festas são um local propício para esse processo principalmente as que buscam valorizar estilos negros. A festa *Negra Noite* possui essa intencionalidade expressa já em sua denominação. A ambiência midiática congregada com o ritmo constrói uma territorialidade afro, inserindo assim a festa num circuito de consumo ampliado. Esse é um dos circuitos comunicacionais possíveis dessa espacialidade simbólica que é o Atlântico Negro.

Esse processo espacial, ligando a festa ao Atlântico Negro, trata-se de uma reterritorialização em fluxo. O Atlântico Negro é um território simbólico constituído a partir do encontro cultural provocado pelo escravismo colonial e estruturado pelas relações estabelecidas entre as populações negras dos diferentes lugares para onde foram transportados africanos escravizados. A música tem sido um importante canal de relação dessas populações. No caso das festas, essa territorialidade simbólica ganha um território fixo, portanto ocorre uma reterritorialização. Essa no entanto somente irá existir durante a realização da festa, desaparecendo logo que esta acabe.

A espacialidade complexa da festa tem igualmente desdobramentos espaciais. O tempo cronológico é afetado pelo ritmo, fazendo com que o tempo da experiência da festa seja o da música. Essa imersão na música é uma característica importante entre os que dançam e algumas vezes até entre os que não dançam, pois na ambiência se está ligado ao Zamani [tempo da tradição de longa duração] matriz do afro.

O ritmo faz com que as pessoas viagem com a música. Essa impressão está relacionada ao novo tempo produzido pelo ritmo, que faz com que as pessoas esqueçam o tempo cronológico. É esse sentimento que faz com que as pessoas não percebam o tempo passar na festa e principalmente cria o desejo, assim como nas atividades de consumo coletivo tradicionais, de que aquela vivência não termine. Essa experiência possibilita a renovação da força vital do grupo, através do compartilhamento do prazer e a alegria resultantes da vivência em comum na festa.

A performance ocupa um importante papel no processo, pois é através do corpo que os dançarinos expressam e presentificam o afro. Na concepção dessa identidade cultural, o corpo é um lugar de memória que, na festa, relaciona-se com a tradição recente dos bailes [Sasa] e principalmente com o eixo performático tradicional [Zamani]. Desta forma, a performance acessa elementos da memória coletiva afro, construída a partir das sobrevivências das culturas africanas. É a partir dessa memória que o afro é presentificado e apropriado, utilizando-se para isso da alegria e do prazer da experiência de um corpo livre numa vivência em uma territorialidade afro.

A relação estabelecida entre a ambiência midiática, as materialidades da música, o ritmo, o estilo e as performances configuram a situação em que a experiência acontece. Quando esta torna-se coletiva, tensionada principalmente pelo ritmo, pode haver o surgimento de uma roda. A roda potencializa o processo de construção de pertencimento, pois é a materialização da vivência em comum. Enquanto as performances cotidianas da festa não são observadas pela coletividade e as pessoas

dançam livremente, conforme os relatos, quando se forma a *roda do passinho* esta concentra a atenção da festa. O dançarino torna-se o centro da atenção e sua performance é legitimada como hábil pela coletividade.

Essa aparição complexifica ainda mais as relações espaciais, pois adota características de ritual liminar [tradicional] ligando-se pela formação com os rituais tradicionais do afro, reorganizados em torno das rodas de batuque de cunho sagrado e profano. As performances ali devem gerar reconhecimento entre os que assistem, mantendo as características de desafio das articulações do corpo. Esse momento tem papel mais pedagógico porque, além dos elementos de memória, acionados a partir do uso do corpo, a forma de dançar serve de referência para os iniciantes em bailes de *Black music* e aos mais jovens, pertencentes ao que foi denominado terceira geração a frequentar a festa.

A chegada de novas pessoas às festas, trazidas geralmente por um familiar ou amigo, também a coloca como um ritual liminar. As pessoas são levadas para ter uma experiência de ser Black com todas as características já descritas. A prática busca atender demandas de pertencimento, principalmente neste tempo de reconfiguração identitária. Mais do que a festa, os iniciantes são apresentados a alegria de uma vivência coletiva numa territorialidade afro, cujo ritmo tensiona permanentemente um engajamento corporal. A festa portanto tem características de ritual, oscilando entre momentos de liminar [tradicional] e de liminoide [contemporâneo].

A experiência desencadeada pela música gravada portanto afeta a percepção dos *charmeiros*, produzindo uma territorialidade simbólica que serve na perspectiva de ser uma *Negra Noite* para construir pertencimento afro. Enquanto a música que toca na festa, por sua condição de gravada, tem principalmente valor de exposição. Na festa, no entanto, inserida no contexto ritualístico dessa ganha valor de culto, principalmente por acionar a memória dos dançarinos. Ao mesmo tempo que está inserida num circuito ampliado e que ocorra regularmente, a vivência na festa em sua temporalidade rítmica readquire elementos de aqui-agora.

A música gravada na festa impõe-se igualmente como síntese da tensão entre tradição e criação em permanente disputa nas manifestações culturais negras. O *charme* tem características eletrônicas em sua produção, dialogando ao mesmo tempo com a *disco* e o *soul*. As músicas são em sua maioria produzidas e mixadas por DJs, o que toca na festa ou por outros. Na busca por uma sonoridade exclusiva da festa,

mesmo as músicas chamadas *old school* são remixadas. Desta forma, a criação está sempre presente nas músicas tocadas na festa, estabelecendo-se já como tradição.

Essa experiência simbólica possui também características de encontro. Existe uma cena de *Black music* na qual as pessoas se conhecem, no caso da primeira e segunda gerações, há décadas. As pessoas também vão a festa para encontrar amigos e relembrar, como referem os frequentadores, os velhos tempos, através das histórias compartilhadas com outros frequentadores, ou mesmo por estar naquela ambiência. O tempo passado, no entanto, sempre é o tempo da memória que vivenciada na festa é sempre compartilhada.

A música e esses encontros são afetados pela potência afetiva do ritmo. O engajamento do corpo à música gera sentimentos que levam os dançarinos a definirem como algo essencial. Os frequentadores utilizam expressões como “alma invadida”, “aflora da alma”, “tudo fica conectado”, “algo que pega o cara” para tentar definir o que sentem. Esse prazer adquire características de sublime em função de extrapolar os sentidos comuns, trata-se portanto da definição da experiência estética que se dá em nível individual. Essa experiência no entanto é vivenciada por muitos ou todos os que frequentam a festa, levando a uma experiência compartilhada, a experiência comunicacional.

A potência da experiência comunicacional renova a força vital dos indivíduos, ocupando na contemporaneidade as funções que outrora eram realizadas exclusivamente pelos rituais tradicionais. Estar na festa torna-se mais do que entretenimento, sendo definida como uma experiência que a “alma sente”, “o ar que preciso” e “coisa que alegra a alma”. Essa alegria é o principal sentimento compartilhado na experiência comunicacional. A alegria de estar com os outros *charmeiros* integra os frequentadores para viverem a experiência de ser *Black* na *Negra Noite* ou em outras festas com as mesmas características.

Numa situação cotidiana de repressão às manifestações do *Black*, ligadas a cultura afro ainda socialmente negada, a alegria serve de estratégia frente ao real. Essa alegria igualmente é a força vital que produz no vivido o pertencimento à cultura afro-brasileira, resultando em construção, fortalecimento ou presentificação de sua identidade étnico-racial. No que se refere aos negros que participam do circuito *Black*, esse fortalecimento de sua identidade torna-se importante para a negociação cotidiana de seus espaços e conquistas sociais. Até a poucas décadas, essa negociação ocorria exclusivamente pela assimilação, ou branqueamento social.

A reconquista de uma identidade afro-brasileira, cujos parâmetros foram estabelecidos pelo movimento social no período posterior ao regime militar, possibilita que, mesmo sem participar das ações políticas do movimento, os negros tenham parâmetros que servem de referência para a identificação. A festa, assim como outras manifestações culturais tradicionais e midiáticas do afro, tem servido como estratégia para, a partir dessas vivências, fortalecer sua condição de ser ou tornar-se negro.



O pertencimento construído a partir da festa *Negra Noite* é um dos afros possíveis, considerando estar relacionado a um dos circuitos culturais de consumo do Atlântico Negro. Por essa esfera pública alternativa, são vários os circuitos que concorrem por territorialização. O *Black* é um dos possíveis que, ao mesmo tempo em que constituiu uma tradição recente, mantém relação com os princípios performáticos da longa duração do afro. Enquanto essa tradição recente *Black* é um fator de diferenciação entre o que é considerado afro, a de longa duração é o elemento que interliga essas formas de pertencimento, o mesmo mutante do afro.

A complexidade dos circuitos de consumo cultural do Atlântico Negro pode ser observado nas relações de *Black music* em Porto Alegre. Na configuração local do circuito, o *Black* ligado as festas *Charme*, como a *Negra Noite*, enfatiza ritmos do *contemporary R&B* e mantém relação com a tradição do *Soul* e do *Funk*. No entanto, há outros circuitos de *Black music* que enfatizam outros gêneros e ritmos como o reggae, o Hip Hop, o Samba entre outros.

No circuito do *Charme*, esse movimento do afro faz com que entre os frequentadores seja possível identificar três diferentes gerações, como foi denominado na tese. Os mais velhos estiveram inseridos desde os primeiros bailes *Black Power*. Depois dele, observam-se os frequentadores que participaram dos bailes *Funk* dos anos 80, sendo esses a maioria dos participantes dos bailes. Atualmente, frequentam também pessoas mais jovens e que estão mais ligados ao R&B contemporâneo. A diferença pode ser observada no estilo e na dança, apesar de compartilharem técnicas corporais afro.

A ambiência midiática da *Negra Noite* é construída a partir da relação do tecno-midiático com o ritmo da *Black music*. É através da música gravada que o circuito se torna possível. A territorialidade afro, no entanto, vai depender do engajamento do corpo ao ritmo. As músicas são em sua maioria da diáspora de onde chegam igualmente estilos, roupas e acessórios variados, ligados ao gênero. Junto com o uso

desse objetos, as performances sobrepõe essa ambiência midiática à territorialidade afro, gerando um território complexo. A festa torna-se assim um dos lugares locais desse circuito transnacional.

Portanto, a intervenção da *Black music* gravada num determinado ambiente, considerando suas marcas e endereçamentos de gênero, junto com os equipamentos sonoros e a iluminação, possibilita aos que estão inseridos naquela cultura reconstituir e experimentar na ambiência midiática uma territorialidade afro. Essa atenção às questões espaciais no comunicacional não se trata de uma novidade, considerando os estudos de McLuhan e todas as outras abordagens que o seguiram. A festa, mediada pela memória e observada a partir da performance, demonstra uma projeção espacial daqueles que vivenciam essa territorialidade em fluxo.

No caso da *Negra Noite*, a experiência da festa remeteu a referenciais de tradição em dois níveis. No que foi chamado de tradição recente dos bailes e em outra tradição não consciente de longa duração, aproximando da definição de Sasa, o tempo da experiência, e o Zamani, o tempo da tradição. O veículo de memória é o corpo em performance. O Sasa é experimentado e aparece nas falas dos entrevistados pelo fato da maioria dos frequentadores das festas dançar como fazia nos anos 80.

Essa dança, no entanto, traz nela elementos, como demonstrado, do Zamani que não aparecem mais nas falas, pela memória ser longínqua e ter sido apagada na travessia, mas continua presente em todas as manifestações performáticas observadas nas festas mesmo entre os não negros com pertencimento afro. Por isso, a importância dos frequentadores mais velhos que transmitem o conhecimento através de suas performances pelo fato de possuírem um Sasa maior dentro da comunidade *Black*. Essa vivência dinamizada por essas experiências possibilita uma renovação da força vital do grupo, resultando em experiência compartilhada.

Além dos dançarinos, os DJs têm participação ativa no processo. Além de selecionar as músicas que serão tocadas, são os responsáveis por manter a mobilização da pista e da festa, chegando muitas vezes a usar o microfone para provocar esse engajamento. Essa atuação dos DJs acontece a partir de duas perspectivas. Alguns pensam o produto musical, enfatizando a qualidade do som, sem descuidar-se da pista, enquanto outros preocupam-se mais com a pista, confiando no equipamento e em sua experiência na seleção das músicas. Todos ressaltam, no entanto, a importância do uso dos graves para criar a ambiência da festa da festa *Black*.

Essas performances são desencadeadas pelo ritmo. A afetação material do corpo pela música neste processo se dá pelos graves, privilegiados nos sistemas sonoros, aprofundando a experiência de estar na ambiência afro-midiática, remetendo igualmente para as tradições *Black* [Sasa] e afro [Zamani]. O uso de objetos também é importante para configurar a ambiência e constitui uma continuidade. Os acessórios são utilizados em rituais liminares e foram reapropriados pelos libertos como marca de *status*. Na sociedade de consumo, houve uma nova adaptação dessa tradição e as marcas e joias tornaram-se referências de identidade e mesmo de conquista de cidadania afro na atualidade.

Essa experiência na *Negra Noite*, portanto, produz sentidos a partir da memória guardada no corpo e da afetação dos sentidos provocada pela experiência estética, dinamizadas pelo ritmo. A alegria, entendida como a entrega a uma comunidade, e o prazer referidos pelos entrevistados são elementos que potencializam esse sentido de pertencimento a essa comunidade *Black*. A alegria está relacionada a renovação da força vital do indivíduo e do grupo. O prazer é o sentimento levado ao cotidiano e reconstituído pela escuta cotidiana do *Charme*.

Apesar da intervenção do tecno-midiático no ambiente da festa ser principalmente espacial, os resultados afetam a relação temporal. Esse tempo, no entanto, é o da memória coletiva, aquele que é anacrônico e por isso gera a percepção de suspensão do tempo na festa principalmente quando surge a roda. Essa formação simbolicamente é o momento e lugar de maior troca de força vital adquirindo características de *communitas*.

O surgimento da roda complexifica ainda mais a questão espacial que já está em suspensão em função da sobreposição, pelo ritmo e performances, de um território afro à ambiência midiática. A roda vai criar um novo mesmo lugar e concentrar a atenção de muitos dos que estão na festa. Por outro lado, o surgimento da formação denota uma relação de poder. Aquele que é mais reconhecido como afro na festa vai desencadear o processo de performances individuais ou coletivas observadas, pois no restante da festa, como os entrevistados chamam atenção, as pessoas não se importam como os outros dançam. Os ritmos negros possibilitam a liberação e experimentação do corpo e de suas articulações na performance.

Esses referências se presentificam através dessas culturas viajantes características do Atlântico Negro, ao mesmo tempo em que fornecem elementos para a sua atualização. Isso mantém a cultura e o pertencimento afro em movimento,

demandando instrumentos teóricos-metodológicos e estratégias que consigam apreender e dar sentido a essas dinâmicas.

Neste sentido, a música tem sido o principal articulador de reconhecimento entre os que pertencem a cultura afro. A sobreposição à música pop e à cultura jovem demonstra a atualidade de sua tradição e suas características midiáticas. Esse caráter midiático possibilita, a partir da mediação da memória coletiva, ou mesmo o pertencimento, essas relações espaciais e de corporeidade analisadas na tese.

As pesquisas sobre o Atlântico Negro, no entanto, têm sido realizadas principalmente a partir dos Estudos Culturais, que originalmente era o lugar exclusivo dessa tese. As discussões sobre as Estéticas e principalmente as materialidades da Comunicação possibilitou que algumas questões, principalmente a corporeidade, que não estavam contemplados na proposta original passassem a ter um lugar importante dentro do estudo. Esse deslocamento teórico possibilitou que as questões ditas relegadas, como a gestualidade, o estilo e a corporeidade conseguissem se não ser contempladas pelo menos referidas.

A perspectiva aproximou também as discussões dos autores e pensadores do afro no Atlântico Negro, fazendo com que muitas questões fossem agregadas e produzissem sínteses interessantes para os processos de materialidades e medialidades, como os conceitos de Sasa e Zamani. O conceito de experiência de Dewey também aproxima-se muito da concepção afro. Essa proximidade é referida na tese e rende desdobramentos. O filósofo participou do movimento de fundação, ao lado do sociólogo negro W.E. Dubois, da fundação da *Associação Nacional para o Avanço dos Negros*, por exemplo.

Esse entendimento afro-pragmático da experiência possibilitou desenvolver o estudo enfatizando a esfera de presença, com isso o corpo, lugar da experiência, instrumento de presença e lugar de memória no afro, também pode ser analisado em sua gestualidade e em performance. Este é um dos relevantes resultados teóricos da investigação.

Outra questão teórica a ser destacada é a articulação entre experiência e apropriação. Neste estudo, são vistos como dois momentos consecutivos de um mesmo processo de consumo, sendo a experiência uma dinamizadora de apropriação, quando a maioria dos estudos têm abordado a experiência como uma forma de consumo. Este

é inclusive o motivo pelo qual os dois são articulados separadamente para depois serem aplicados como um mesmo processo no empírico.

O uso do conceito de performance de Schechner (2012) também pode ser apontado como uma tentativa validada. Os estudos do campo comunicacional que abordam a performance têm se utilizado de outros autores. Schechner tem sido mais utilizado pelas artes do corpo de onde é proveniente. No entanto, o trabalho com Turner e a proposição da performance como um *comportamento restaurado* oferece a possibilidade de pensá-la no cotidiano, principalmente no que se refere ao pertencimento a alguma identidade cultural.

Esse deslocamento teórico e conseqüentemente metodológico mostrou também que o campo da Comunicação tem dedicado algum esforço para o estudo dos afro-brasileiros, mas a maioria dos trabalhos aborda a questão a partir da representação. O apontamento dessa quase hegemonia não reivindica o abandono desses estudos, considerando que possuem uma tradição e tem servido para reafirmar a permanência de preconceitos e racismos nas mais diferentes mídias contra os afro-brasileiros. Por outro lado, aponta a necessidade de outras perspectivas e possibilidades serem testadas, considerando entre outras questões a proposta feita pela professora Nilma Gomes⁹⁶ para o estudo do afro.

A constatação também se deve ao atual contexto de ausência de negros como sujeitos de ciência. Apesar das políticas afirmativas já estarem apresentando os primeiros resultados, ainda se está em tempo de formatura das primeiras turmas com um maior número de estudantes negros. Historicamente objeto de ciência ainda se percebe alguma dificuldade em inserir novos temas e abordagens por falta de quem oriente propostas diferenciadas a não ser nas áreas tradicionais de estudo do outro, como a História, a Antropologia e a Educação. Como apontado, no entanto, observa-se indicativos de um incremento de produções.

A leitura da festa na perspectiva que foi adotada no trabalho não desconsidera as relações de resistência e enfrentamentos sociais existentes e necessários para promover a população afro do Brasil, com ênfase nos negros. No entanto, o objetivo de fundo era o de compreender como a presença da festa tem sido utilizada como estratégias nessa esfera pública alternativa negra, de que fala Gilroy, para, além de servir de entretenimento, a construção de pertencimento.

⁹⁶ Essa discussão está colocada na abertura do capítulo 2

A proposta de pesquisar o afro na perspectiva do Atlântico Negro, a partir do processo em dois momentos experiência/apropriação, mostrou-se pertinente. Demanda ainda um aprofundamento como instrumento teórico e uma ampliação para inserir as relações de uso. Considerando que a experiência se dá em duas perspectivas. A experiência estética que vai atuar sobre o indivíduo e a experiência estética compartilhada, que é a experiência Comunicacional.

Desta forma, a *Negra Noite*, como um território do Atlântico Negro, torna-se mais do que um lugar de entretenimento. Com a afetação tempo-espacial pelo tecnomidiático, o ritmo e as performances, a festa adquire elementos de um ritual liminoide onde se torna possível experienciar, comunicar e se apropriar dos objetos e práticas corporais considerados afro. Desta experiência estética compartilhada, constrói-se o pertencimento afro.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, M. Nazaré de C. Pacheco. **Dewey: filosofia e experiência democrática**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.
- AMARAL, Luiza Real de Andrade. **Eu sou o samba**. Representações do gênero musical como ferramenta de construção da identidade nacional. 2009. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, Rio de Janeiro, 2009.
- ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2009.
- ARAÚJO, Samuel. *Relações musicais entre a África e as Américas no samba carioca*. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.
- ARAÚJO, Maria Paula do Nascimento. **A utopia fragmentada**. As novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 70. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- ASÚA ALTUNA, Raul Ruiz De. **Cultura tradicional banto**. Luanda: [s.n.], 1985.
- ASSEF, Cláudia. **Todo DJ já sambou**. A história do disquejoquei no Brasil. São Paulo: Conrad Editora, 2010.
- BASTOS, Marco Toledo de Assis. Do sentido à mediação: às margens do pensamento de Jesús Matín-Barbero. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre. Nº35. Abr.2008.
- BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma estética do rock. **Novos estudos**. CEBRAP. Nº 38, mar. 1994. p.3-14.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Cecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**; tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 200
- BEIER, Roger. **África para os africanos**. Provocações Marginais. Metáforas. Edição 10. Ano1. [01/09/2005] Consultado em www.metaphoras.com.br/ed10/provocacoes/
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERND, Zilá. **O que é negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERND, Zilá. **A questão da negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BIKO, Steve. **Escrevo o que Eu Quero**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

BONIN, Jiane Adriana. Explorações sobre práticas metodológicas na pesquisa em comunicação. **Revista FAMECOS**, v. 37, 2008, p. 121-127.

BRAGA, José Luís. *Experiência estética & mediatização*. II Simpósio Internacional de Comunicação e Experiência Estética. UFMG, inédito. [In: LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargo; GUIMARÃES, César. **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p.73-88].

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu** (26), janeiro-junho de 2006: pp.329-376 <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n26/30396.pdf>

CAFU, Jorge Luiz Silva Braga . 2013. **Festa charme**. Entrevistador: Deivison Campos. Porto Alegre: pessoal.

CALDEIRA, Jorge. **A construção do samba**. São Paulo : Mameluco, 2007

CAMPOS, Deivison. **Da roda ao disco: a afrobrasilidade mediatizada**. In SILVEIRA, Fabrício. *Pequenas crises*. Caxias do Sul: Modelo de Nuvem, 2011a.

_____. **Da roda ao disco**. A afetação da religião afro-gaúcha pela mediatização. Trabalho apresentado no 7º Encontro Internacional de Música e Mídia. Escola de Artes e Comunicação, USP. São Paulo, de 14 a 17 set. 2011b.

_____. **A construção de afrobrasilidades no uso da internet por jovens da Grande Cruzeiro**. IV Seminário Educação, Relações Raciais e Multiculturalismo. Udesc. Florianópolis, nov.2010.

_____. **A construção do território simbólico afro-brasileiro**. a legitimação do discurso de pertencimento do Grupo Palmares pela imprensa. Trabalho apresentado no GP Geografias da Comunicação do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, 2009. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2935-1.pdf>

_____. **O Grupo Palmares (1971-1978): um movimento negro de subversão e resistência pela construção de um novo espaço social e simbólico**. 2006. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em História, PUCRS, Porto Alegre, 2006.

CARDOSO, Hamilton R. **Limites do confronto racial e aspectos da experiência negra do Brasil - reflexões**. in SADER, Emir (Org.). *Movimentos Sociais na transição democrática*. SP: Editora Cortez, 1987.

CARDOSO FILHO, Jorge Cunha. **As materialidades da canção midiática – contribuições metodológicas**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Unisinos. 11 (2): 80-88, maio/agosto 2009.

CARVALHO, Marielson. **Dorival Caymmi e Jackson Do Pandeiro**. Quem vai de samba ou coco, tudo termina em roda. Disponível em <http://www.portalanterior.uneb.br/seara/paginas/marielson.htm#_ftn2>. Acessado em 15 mai.2012.

CASTINIANO, José P. **Referenciais da Filosofia Africana**: em busca da intersubjetivação. Maputo: Editora Ndjira, 2010.

CESAIRE, Aimé. **Discurso sobre a Negritude**. Belo Horizonte: Editora Nandayala, 2010.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos**. Teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Ed.TFMG, 2006

DA ALDEIA. 2011. **Black Porto**. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=FQ1yLnceQ1k> Acesso dez.2013.

DA MATA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena**. O rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

DE CERTAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

DEWEY, John. **El arte como experiencia**. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2008.

_____. Vários. **Os pensadores**. São Paulo, Abril cultural, 1980.

DIAS, Paulo. [2008] **Diásporas musicais africanas no Brasil**. Disponível em <http://www.cachuera.org.br/cachuera02/index.php?option=com_content&view=article&id=297:diasporasmusicaisafricanasnobrasil&catid=80:escritos&Itemid=89>. Acesso em 23 jul.2012.

DU BOIS, W.E. Burghardt. [1897/2012] **Strivings of the negro people**. Disponível em <<http://www.theatlantic.com/magazine/print/1897/08/striivings-of-the-negro-people/3054446>>. Acessado em 19 set. 2012.

_____. [1903/1996]. **The Souls of Black Folk**. The eletronic Text Center. University of Virginia Library,1996. Disponível em <<http://etext.lib.virginia.edu>>. acessado em 31 ago 2012.

DURKHEIM, É. **Les formes élémentaires de Ia vie religieuse**. Paris: PUF, 1968.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo. Vol.4, N.11, p.115-135, NOV.2007.

_____. **Cartografias dos estudos culturais** : uma versão latino-americana. Ed. Online. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina e JACKS, Nilda. **Comunicação e Recepção**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

FANON, Franz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 2005.

FERNANDES, Florestan. **O mito da democracia racial**. In: SEFFNER, Fernando. *Presença Negra no RS*. Cadernos Porto e Vírgula. Porto Alegre: SMC, 1995. p.23

_____. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Editora Ática, 1978.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. 51ed. São Paulo: Editora Global, 2006.

FRITH, Simon. *Musica e identidade*. In: HALL, Stuart; GAY, Paul. **Cuestiones de Identidad Cultural**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.

GARCIA-CANCLINI, Nestor. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro. Ed.UFRJ, 2008.

_____. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008b.

_____. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. Estudos sobre cultura: uma alternativa latinoamericana aos cultural studies. Entrevista. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, nº 30, ago. 2006. , 2006

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2001.

GILROY, Paul. **Entrecampos**. Nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo> Anablumme, 2007.

_____. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34. 2001.

GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora : Ed. UFJF, 2005.

GOMES, Pedro Gilberto. **A metodologia nos processos midiáticos**. Polígrafo. Inédito. 2010.

GUIMARÃES, César. **O que ainda podemos esperar da experiência estética?** In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Ed.PucRio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos**. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HAESBAERTH, R. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro. 2006

HALL, Stuart. **Sin Garantias**: Trayectorias y problemáticas em estudios culturales. Popayan, Colômbia: Envion Editores; Lima, Peru: Instituto de Estudios Peruanos; Bogotá D.C, Colômbia: Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar; Quito, Equador: Universidad Andina Simon Bolívar, 2010.

_____. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003a.

_____. **Identidade cultural e Diáspora** in Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 24, 1996.

HALL, Stuart; GAY, Paul. **Cuestiones de Identidad Cultural**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.

HARRIS, Corey. *Relações musicais entre a África e as Américas no blues dos Estados Unidos*. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

HARVARD [s/d]. **Site do WEB Du Bois Institute for African and African American Research Harvard University**. Disponível em <<http://dubois.fas.harvard.edu/>> Acessado em 25 set. 2011.

HEIDRICH, Álvaro Luiz (org). **A emergência da multiritorialidade**: a ressignificação da relação do humano com o espaço. Canoas: Ed. Ulbra; Porto Alegre: Ed. Da Ufrgs, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUMBERTO Disco Funk. 2014. **Site profissional**. Disponível em <http://www.humbertodiscofunk.com/> Acesso em jan.2014.

IBGE. **Censo 2010**. Disponível em www.ibge.com.br. Acesso em jul.2013.

JACKS, Nilda. *Pesquisa de Recepção e cultura regional*. In: SOUSA, Mauro Wilton. **Sujeito**: O lado oculto do receptor. São Paulo: ed. Brasiliense, 1995.

JACKS, N. A. **Querência**. Cultura Regional como Mediação Simbólica. Um estudo de recepção. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999.

JAMES, William. [1907]. **O pragmatismo**. Lisboa: INCM, 1997.

JANOTTI JR, Jeder Silveira. De que lado você samba? Uma proposta de análise midiática da música popular massiva. **Ícone**. PPG em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco. V.10, nº 2, dez. 2008.

JOHNSON, Richard. **O que é afinal, os Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia.** Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia.** 15ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LAPOUGE, Gilles. Onde foi parar Angela Davis? Disponível em <http://m.mdemulher.abril.com.br/carreira-dinheiro/angela-davis-pantera-negra-mais-famosa-historia-752946> Acesso em dez.2013

LEFEBVRE, Henri. **The production of space.** Cambridge: Blackwell Publishers, 1991.

LEITE, Ilka Boaventura. **Negros no sul do Brasil:** invisibilidade e territorialidade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

LIGIÉRO, Zeca. *Batucar-Cantar-Dançar.* In: **Aletria.** v.21. n° 1. jan.-abr. 2011.

LOPES, Nei. [2005]. A presença africana na música popular brasileira. **Revista Espaço Acadêmico.** Universidade Federal de Uberlândia. n°50, jul. 2005. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/050/50clopes.htm>>. Acessado em 08 set. 2011.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **A festa invade o pedaço.** Cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MALDONADO, Alberto Efendy. **A perspectiva transmetodológica na conjuntura da mudança civilizadora em inícios do século XXI.** In MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani Adriana; ROSÁRIO, Nísia Martins do. *Perspectivas metodológicas em Comunicação:* desafios na prática investigativa. João Pessoa: Ed. Universitária da UFPB, 2008.

MARSIGLIA, Luciano. **O movimento Black Rio:** Desarmado e perigoso. Disponível em <http://super.abril.com.br/cultura/movimento-black-rio-desarmado-perigoso-445240.shtml>. Acesso jan.2014

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Tecnicidade, identidades, alteridades:** mudanças e opacidades da Comunicação no novo século. In: MORAES, Denis de (org.) *Sociedade midiaticizada.* Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

_____. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. 2 ed. Rio de Janeiro Ed. UFRJ, 2001.

MARTINS, Carlos Henrique dos Santos. **Os bailes de charme:** espaço de elaboração de identidades juvenis. Última Década. n22. Valparaíso. Ago.2005.p39-62.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá.** São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MAUSS, Marcel. *As técnicas corporais.* In: **Sociologia e Antropologia.** Vol II. São Paulo: Edusp, 1974.

MAXWELL, Roberto. **Um pequeno release sobre a história da banda e do Movimento Black Rio,** 01/07/2004.
(http://www.robertomaxwell.blogspot.com.br/2004_07_01_archive.html)

MCLUHAN, Marshall. **McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. **Os meios de comunicação como extensão do homem.** São Paulo: Cultrix, 2003.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. **O meio é a mensagem.** Rio de Janeiro: Imã Editorial 1969.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral.** São Paulo: Loyola, 1998.

MOASSAB, Andréia da Silva. **Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do HipHop.** 2008. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUCSP, São Paulo, 2008.

MOURA, Clóvis. **Dialética racial do Brasil negro.** São Paulo: Editora Anita Ltda, 1994.

MOURA, Roberto M. **No princípio era a roda.** Um estudo sobre samba, partido alto e outros pagodes. São Paulo: Rocco, 2004.

_____. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro.** 2ªed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de cultura, 1995.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira.** São Paulo: Global Editora, 1977.

MUNANGA, K. (Org.) . **O negro na sociedade brasileira: resistência, participação, contribuição.** 1. ed. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2004.

_____. **Negritude: usos e sentidos.** São Paulo: Ática, 1988.

MUNANGA, K.; GOMES, N. L. **O Negro no Brasil Hoje.** São Paulo: Global, 2006.

MUZZI, Paulo Ricardo Santos. 2012. **Festa charme.** Entrevistador: Deivison Campos. Porto Alegre: pessoal.

NACCP. [2009]. **100 Years of History.** Disponível em:
<http://www.nacp.org/pages/naacp-history>. Acessado em: 30 ago. 2012.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Cultura em movimento**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

_____. **Pan-Africanismo na América do Sul**: emergência de uma rebelião negra. Petrópolis. Ed. Vozes, 1981.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2004. Disponível em

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *O swing do samba*: uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Bem Jor. 2008. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura, UFBASalvador, 2008.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

PADILHA, Marcos. 2013. **Festa Negra Noite**. Entrevistador: Deivison Campos. Porto Alegre: pessoal.

_____. 2012. **Festa Negra Noite**. Entrevistador: Deivison Campos. Porto Alegre: pessoal.

_____. 2010. **Festa Negra Noite**. Entrevistador: Deivison Campos. Porto Alegre: pessoal.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. **Opus**. Goiania, v.15, n.1, p.37-61, jun.2009.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé**. História e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

PEREIRA, Rosângela. 2013. **Blogs e comunidades Charme**. Entrevistador: Deivison Campos. Porto Alegre: por facebook.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade – seguido de Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth**. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1998.

PRANDI, Reginaldo. 2005. *Música de fé, música de vida*. Disponível em <www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/musicafe.rtf> Acesso em 15 jul.2011.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do Poder**. São Paulo, Ed. Ática, 2005.

ROQUE NETO, Luis Roberto. 2013. **Festa charme**. Entrevistador: Deivison Campos. Porto Alegre:

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil; Tradução: Vera Ribeiro. Salvador: Edufba; RJ: Pallas, 2007.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Por uma Geografia nova**. São Paulo: Hucitec-Edusp, 1978.

_____. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Edusp, 1996.

SANTOS, Kywsa Joanna Fideles Pereira dos. **A poética africanista e a anunciação da negritude nas canções de Chico Cesar**. 2010. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Comunicação UFPE, Recife, 2010.

SCHECHNER, Richard. **Antropologia e Performance**. org. Zeca Ligierio. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

_____. O que é performance? In: **O Percevejo**. Ano 11.nº 12, 2003.

_____. **A última Aventura de Victor Turner**. Trad. Leda Alcaraz Maroco. On Anthropology of Performance de Victor Turner. New York: PAJ Publication, 1987.

_____. *Theory of performance*. In: **Essays on performance theory**. New York: Drama Book Specialist (publishers), 1977. Trad. Leda Alcaraz Marocco.

SCHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte** - o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

SCHWARCZ, L. M.. **Nem Preto nem Branco, Muito pelo Contrário Cor e Raça na Intimidade**. In. SCHWARCZ, L. M. (org.) *História da Vida Privada no Brasil*. Vol.4, São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SILVA, Gilberto Ferreira; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO; Luiz Carlos da Cunha. **RS Negro**. Cartografias sobre a produção do conhecimento. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

SILVA, Rubem Alves. Entre artes e Ciências. A noção de performance e drama no campo das Ciências Sociais. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre. Ano 11, n.24,p.35-65.jul/dez.2005.

SILVA, Joselina. **A União dos Homens de Cor**: aspectos do movimento negro dos anos 40 e 50. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, 2003, n. 2.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

_____. **Antropológica do Espelho** - uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Por um conceito de cultura popular no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TEIXEIRA, Joaquim de Sousa. **Festa e Identidade**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons negros no Brasil**. Cânticos, danças, folguedos: origens. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. **Pequena história da música popular**. Da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974.

TRINCA. 2008. O Black em Porto Alegre. Disponível em www.trincaproducoesfestablack.blogspot.com/. Acesso abr.2011

TURNER, Victor. *Liminaridade e 'communitas'*. In: **O processo ritual**. Estrutura e Anti-estrutura. Petrópolis: vozes, 1974.

VALENTE, Ana Lúcia E. F. **Ser negro no Brasil hoje**. Coleção Polêmica, 10ª. Ed. São Paulo: Moderna, 1987.

VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo**. Tráfico de escravos entre Benin e Bahia. Salvador Currupio, 2002.

VERÓN, Eliseo. **Esquema para la análisis de la mediatización**. Revista Diálogos. N. 37. Lima, 1997.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZULUNATION. 2012. **Blog Zulu Nation Brasil** . Disponível em <http://zulunationbrazil.blogspot.com.br/> Acesso set.2013

APÊNDICE 1

ROTEIROS DE PERGUNTAS PARA OS FREQUENTADORES DA FESTA

Caro amigo. Me chamo Deivison Campos. Estou realizando uma pesquisa sobre as festas de black music em Porto Alegre. Gostaria de saber se poderias responder umas poucas perguntas.

Qual foi a primeira vez que fostes numa festa de black music? Lembra como chamava?

Costuma ir com frequência? O que te move a ir numa festa deste tipo?

Prefere festas que tocam mais charme, ou mais funk?

Tem algum cantor/banda preferido?

Como te sentes nas festas e o que chama tua atenção?

Já foi na festa Negra Noite? Como ficou sabendo dela?

Como te sentes no ambiente dessa festa?

Costuma ir com amigos ou com o parceiro/parceira?

O que você pensa da roda que costuma se formar na festa?

Costuma ouvir charme, soul, funk ou outros estilo de black music fora das festas?
Em que mídia?

Qual a importância da música para ti?

Como tu relaciona tua vida com a escuta e a frequência em festas de black music?

APÊNDICE 2

ENTREVISTAS COM DJS QUE TOCAM EM FESTAS DE BLACK MUSIC

ENTREVISTA 1

LUIZ ROBERTO ROQUE NETO

Administração de empresa e comércio anterior

Como a música entrou na tua vida?

73 e 74 aniversários e casamentos. Notava que o som estava ruim. Iluminação fraquinha, mas estava adequado para época. Deveria ter 14 anos. Vocês tem equipamento... não temos. Só uma juntada de equipamentos. Quem sabe vocês fazem a festa? Eu e outro rapaz - Eclair Pires – Nitota. Quando nos chamaram, a primeira festa – aqui na Cefer – quando fizemos essa primeira sonorização foi impactante. Dali para frente começaram a nos chamar. Assim surgiu a times Brother. Primeiro contato foi assim. Meu pai gostava e tinha um tio que tinha uma coleção de discos. Eu achava maravilhoso, mas contávamos com os discos do meu pai. Põe disco nisso. Contava com discos do meu pai, mas não aquela gama que meu tio tinha. Eu achava maravilhoso aquilo.

Antes disco, a relação com os discos do teu pai?

Althemar Dutra, Lupicínio rodrigues, Nelson Gonçalves – tenho os discos até hoje. Tenho 6 mil discos em casa. Uma loucura... Logicamente eram pesados, rotação 45 e 78 era incrível. Tinha discos de cantoras também – minha mãe gostava muito. Comecei a esconder esses discos todos

Onde morava?

Cefer 2, onde iniciei os bailes também. Em 74, iniciei bailes e discotecas. Mesclava com samba, Originais do Samba eram importantes, e os discos dos meus pais.

Que equipamento?

Uma vitrola que abria em L a caixa acoplada na lateral e um toca discos só. As caixas que meu pai tinha. Furei do lado e fiz uma conexão na maletinha – era Semp. Ali ligava em caixas externas. Esse era o som que fazia. Parava, olhava etc. Não tinha essa parafernália.

Nesse período tocava sozinho?

Sozinho. Fazia aniversários etc. quando o Nitota viu convidou para tocarmos junto. Tinha os discos do pai dele que era músico, tocava na noite. Aquilo foi o glamour. Chegávamos com muito disco. Não tínhamos. Se os velhos não comprassem, não tínhamos. Também não sabíamos cobrar. Dar um valor para o trabalho. A juntada de disco era dos donos da festa e as nossas. Eram duas caixas.

Quando surge a equipe?

Nessa época existia a Magia negra. Eu queria sair e o pai não deixava. O Nitota era dois anos mais velhos e se comprometeu. Daí nos fomos para os bailes. Fiquei assombrado. Eram seis caixas de som – o Neisinho e outro. Assim que eu vi, disse que ia montar uma. Para colocar em prática esse sonho era difícil. O dinheiro era certinho para comer e vestir. Conversando vi que muitos discos eles não tinham e nós tínhamos. Começamos a entrar de graça na festa. Observar o que seis caixas faziam. Na Lima e Silva, Floresta aurora e na Garibaldi no Democratas ou no Marcílio Dias – depois foi para Praia de Belas. Magia Negra tocava nesses clubes de negro. Sabíamos o preço que cobravam e então começamos a cobrar. Trabalhamos e juntamos. Na cefer 2, dizíamos que tínhamos globo, canhão etc. tocamos o próximo baile. Tocávamos de tudo. Fivers, roberto carlos. Vimos um dinheiro entrar. Vestir, comparar equipamento e comer. Andávamos sempre na moda. Boca de sino, black

power... as festas feitas em casa eram as mais importantes, as melhores festas. Neste tipo de festa, fazíamos o merchan – compramos quatro caixas graúdas e enormes. Eramos “a melhor dicoteque de porto alegre”. Tinha o Gê que tocava com o mister Carlos Santos. Quando vinham tocar aqui na Cefer, sabiam que tinham que nos respeitar. Emprestávamos discos para eles. Eles faziam todo Porto Alegre. Não tínhamos abertura em outros cursos. Demoramos muito em espraiair.

Quando saiu a Musisom – do Nene – e o Jara – do Jair – tocavam nos Tapuias. Aí Saimos para rua. Eles tocavam domingo. Uma semana um e na outra semana outro. Nós tocávamos na sexta e sábado. Aqui na Cefer era o Tio Zé. Tocava na Caiçara e nos conseguia muitos discos. Aprendemos que conversando um pouquinho chegávamos nas gravadoras. Muita coisa nacional, mas muito exclusivo.

Para conseguir música de fora tinha que conhecer comissários de vôo. Se não esquece. Começamos amizade com o Cascelho (Time) conseguíamos disco importado com ele e o Sirotski. Começamos a sair para rua nos Tapuias – Ipiranga próximo ao Mac hoje. Tínhamos 4 caixas O Jara e o Musisom se uniram e cada um tinha seis caixas. Ficaram com 12. Perdemos a sexta e o sábado e decidimos dar um tempo.

Era difícil conseguir salão. Clubes tinham quem tocasse. Tapuias, perdemos.

Isso final dos 70?

Isso. Fecharam as portas do Tapuia e voltamos para Cefer. Os caras tinham 12 caixas Cadence, tínhamos quatro. Tocávamos de costa ainda nessa época. Hoje pesamos o porquê disso? Fomos tocar com dois toca-discos nessa época. Toca discos de braço S, Garrard, todo mundo queria... Era uma sensação. Era difícil comprar um.

Quando tocar com dois?

Observávamos capas de disco. Caras tocando com dois, três. Não pensávamos em mixagem. Entra. Passa para entrar outras, etc. Não tinha mixagem. Não se pegava o microfone para divulgar.

Era meio automático. Fazíamos um boca a boca, cartaz escrito em casa.

Já usavam flyer?

Sim, mas fazíamos cartaz e colávamos no salão, botecos e parada de ônibus. Depois, preparávamos cola em casa e saíamos a noite a colar. E tínhamos receio da BM.

Tínhamos que nos cuidar...

Segundo prato? Seletor?

Mesas Gianini para som ao vivo. Com ela – era enorme e a válvula – quando adquirimos os amplificadores transistorizados foi o auge. O Gianine fazíamos de misturador. A música parava, tinha pausa e colocávamos. Misturador. Não se falava em mixer.

Voltaram para cefer?

Ganhamos dinheiro fazendo cefer 2 e Ipe 1. Jara-Musisom nos pediam emprestado alguns equipamentos quando dava problema. Eles começaram a trazer artistas nacionais. “Nos mataram”... (...) Vimos estas oportunidades como estratégias. Estávamos entre os grandes. Ver como era para conseguir ginásios, Ver estrutura. Eles tinham 15 ou 16 ajudantes e nós pequenos. Tínhamos seis caixas. Ganhavam dinheiro como água.

Em seguida veio a Cosmos Som, daqui da Cefer. Deu um banho no Jara. /quando o seu Lisboa montou a equipe, a diferença era tv colorida e preto e branco em Luz e qualidade de som. Era o que tínhamos com seis caixinhas. Qualidade de som e

repertório. Ajudávamos e esquecemos a Times Brother. Os caras lotavam ginásio. Quando íamos tocar, pegávamos o equipamento deles. Começou a nos oferecer para vender parcelado. Chegamos a 24 caixas. Aí voltamos a competir. O Jara tocava no Metalúrgico, tocávamos lá, tocava em NH, fazíamos também. Buscávamos. Éramos mais ecléticos, qualidade de luz e som... Tocava ritmo blue. Falávamos funk na época. Música negra de qualidade. Onde tu te veste bem para ouvir música boa. Dramatics, Stile Sticks... nossa mãe.

Veste bem? Que papel tem isso?

A influência da roupa foi buscada na cultura americana. Panteras, Malcon X, etc para o negro se valorizar. Tinha que andar com uma boa calça boca de sino, camisa axadrezada e cabelo black power. Tu tinha que estar com perfume. Roupa é essencial. Estar becada para chamar atenção, mas com influência negra. James Brown etc... Uma festa levava a outra...

O momento dos bailes maiores?

Sublime. Ficava na bilheteria e hora de tocar. Fechava o caixa. Recebíamos visita do pessoal da Ecad, era um terror. Iam pela numeração dos ingressos... Começamos a pagar para não ganhar o susto. Bailes grandes com a bilheteria. Comprei meu primeiro carro, apartamento, telefone, etc. em cima da sonorização... Tem altos e baixo. Nos anos 90, ninguém mais fazia som. O pagode tomou conta. Agora estamos tentando buscar, trazendo atração do Rio, Corelo, Lupi, etc.

Arrumados ainda?

Quando anunciei que ia tocar na Andradas, o pessoal se arrumou para ir para festa. Andradas lotada. Dois ou três bailes rápido. Brigada desligava mesmo com autorização. Bailes de uma hora. Autorização da cultura, cece. Os baile se preocupava com vestir. Cabelos... como agora. Ritmo blue. Chamamos de baile charme para ir charmoso senão não é baile charme. Moda vai e vem. Black power voltando, por exemplo...

Depois do Garrard?

Fui numa boate em SP e descobri os tais toca discos. Havia visto na capa do Mister San e vi numa boate em São Paulo. Consegui adquirir em 84. Tecnic SL1200 MK2. Os tenho até hoje. Tenho 4 até hoje. Alugo muito. Pessoal usa ainda. Disco e, com software, os time code, pega as músicas como vinis. Existem muitos relançamentos e fabriquetas fazendo novamente.

Eu adoro e vejo muita diferença na resposta dos vinis para o digital me faz ainda ser adepto dos toca-discos. Diferença de som é incrível. Qualidade de som. Médios, graves e agudos com uma boa agulha e tocadisco são muito mais nítidos. No computador, não tem aquela resposta. O público está mais para festa, mas para quem gosta de qualidade vinil é essencial. Os discos muito limpinho. Toco com disco até hoje, principalmente se for festa 70 e 80. Apesar de usar pendrive, etc, isso é feijão com arroz, mas nas minhas festas levo minha parafernália.

Como toca hoje?

Faço festa com toca-disco, com time code, e levo controladoras para não ter problema. Já tive problema, pane de computador, então levo alternativa. Estou com uma controladora que levo cd, entra pen drive, pc e controlo pelo ipad. Faço mesa para criança. A gente se diverte. Para alugar, tenho um setup de dois cdj e mixer branco, por exemplo para mulher.

Tu toca com cdj?

Monto em linha toca-disco, cdj...levo minha maletinha e toca disco é imprescindível. Time code, principalmente. A gente nota a diferença no volume. Cdj e controladora está esgaçando ai entra com os discos importados e tem que baixar o volume geral... A diferença é gritante.

Como era o circuito de aquisição de discos?

Na época da Magia Negra, com eles, adquiri a experiência de conversar com os maiores. Fazíamos o mesmo pedido deles. Comprávamos dois ou três para revender e tirar o custo. Comprávamos do Magia Negra que conheciam os comissários. Até nós começamos a falar com os comissários, pois com intermediário ficava caro. Além do Cascalho que trazia disco extra sem cobrar a mais. Visitávamos ele na rádio. Repassavam o que passavam muito... O Pedro Sirotski fazia o Baile dos Magrinhos e nos passava muito discos. Fora o comissário não tinha.

As lojas?

Através de encomenda, mas cobravam horrores. Na loja tinha que pagar antecipadamente. As vezes demorava, pois já vendiam. Nas lojas conseguia mais o nacional – sem a mesma qualidade. Casa Coelho na galeria Chaves. No lado, Pop Som... Casa Victor. Não lembro mais de nenhuma. Era mais os comissários. AS lojas tinham que pagar antecipado. Os importados tocavam direto.

Hoje?

Tenho 12 hd de um terá. Conheço muita gente de fora, franceses, ingleses – com versão que nunca apareceram por aqui – grupos iniciantes... muitos não sei nem o nome, mas baladas fora de série. O Japones é o cara. Diz que tem 50 hds, concordo com ela. Há uns 10 anos iniciou muita troca de música pela internet. Todos pegavam muito. Depois começamos a conversar com o pessoal de fora. Tem os que querem levar para o museu, não trocam, não mostram... levem para o museu. Não só música também videoclipe.

Onde toca e tocava?

Cabos e soldados, festa graudinha, (Metalurgico, floresta, ginásio na vila nova, Cecores, cruzeiro NH, Rui Barbosa em Canoas pequeno) 4º andar do exército. Não tem mais salão. Agora conseguimos os Bambas... (,,) Para os bailes ficarem mais firmes em Porto Alegre teria que trazer programações internacionais.

Tecnologia?

Evolução é muito rápida. Em seis meses muda. Em 2007, a tecnologia não vinha para o dj, depois de 2010, começam a se dedicar mais ao dj. Agora, tem uma gama que não tinha antes. Disco era difícil, imagina tecnologia. Eu lembro das luminárias que eu fazia em madeira, estrobo. Aquilo era um fenômeno.

Claro, tinha outras discoteques que tomaram os bailões, Castelo, outras cidades, etc. AS grandes 3ª Odisséia, Vento Norte atende hotéis.

Circuito de lugar como foi se construindo e desconstruindo?

Circuito era assim. Uma tocava lá e as outras iam atrás. Floresta era o baile de carnaval. Salão em cima. Gravador de rolo ou fita cassete. Disco não emprestavam. Levava o deck e gravava. As vezes enrolava. Já está tocando aqui X, Y Escutar primeiro. Levava a parafernália... Tocar num era carta de referência para os outros. Tocava aqui, Novo Hamburgo e outros dias. Cheguei a distribuir seis equipamentos... Caixinhas ativas... tenho uma caixa de grave que custa R\$12.600.

Ganhando muito com material ativo, sem amplificador... vídeo hall
 Mixe pioner svm1000... saída planet dj internacional.
 Existem várias confrarias charme... bambas aos domingos... cedendo equipamento
 Confraria dos brancos. Organização, muita gente, muito dj. Deconto correu muito
 para em Brasília dj profissão. Mais organizada que a dos negros. Essa cultura, tv,
 revista... Claudinho, Bibó Nunes... Negros não tem gordura. Não sabem o que fazer.
 Muito egocêntrico. Nós fizemos, acontecemos...

Pista?

Tu tens meia dúzia de música que chama. Faz a sequência e deixa bombando sempre.
 Pessoal jantando ou entrando na festa... tem que ser mais leve...
 Levava caixa a pé... 16 caixas.

Pista?

Tu ve quando o pessoal deixa de ir na copa. Fico observando a pista. Fazia marketing
 na pista. Me apresentar, toco uma cortina, solto fogo, gelo seco, etc. Elétrico com a
 situação. Fogo e gelo seco já cria expectativa. Música chamativa. Ficam como
 formiga. A da moda, ou que está estourada lá fora... modificar a música... batida com
 som da antiga.

Chamo atenção e largo... conhecida e transformo outras... outras coisas pego pronta.
 Não esperava me chamar. Corello e me chamaram. Fiz antes dele. Estão me
 valorizando agora. (som ALMusisom, Adão) Grave em cima de algo. Não sentia o
 grave que eu gosto... Sabe aquele grave que quase te leva. Coxuda... médio grave
 que falam legal, não machucam teu ouvido e te faz tremer. Pode até conversar. (Ima
 eletrolítico – novo).

Aniversário não deu ninguém. 0800 aqui na Cefer, 40 anos. 23 agosto de 1974.

Trazer alguém, 150 pessoas... Pista faço parafernália e quando eu tinha as coisas eu
 abria o som com a cb e eu tocando clipe e dvj mil... Imagem tudo ali. 4º andar,, oito
 tvs. Agora fogo e gelo... a pista fica fácil de fazer.

Microfone... Mickey mouse...

Controladora... não precisava levar nada. Fica difícil fazer uma pista. Atual, atual,
 coisa da antiga mexida.

Bar é a medida... ritmo blue e funk, mas sempre soube fazer outro. Funk rádio
 cidade... suar para o pessoal ir para copa. Trabalhar pensando na casa.

ENTREVISTA 2
JORGE LUIZ SILVA BRAGA, DJ CAFÚ

Apelido desde 72. Por causa do Cafuringa que jogava no Fluminense. Ganhei uma camiseta e não gostava do apelido. De Cafuringa para Cafu foi rápido.

Infância. Como a música estava na vida?

A música esteve sempre presente. Mesmo com a situação precária lá de casa, meus irmãos – sou bem mais novo – escutavam jovem guarda. A minha mãe cantava em casa Celestino, Araci de Almeida. Rádio chegou em casa tarde. Só nos anos 70, 72... meu cunhado tinha família Rio e era fanático por samba enredo. No bairro teinha a escola de samba – Fidalgos na Freire Alemão. Carnaval de rua que esperávamos bastante. Cadeiras na calçada. Disputa para ficar perto do coreto. Famílias se organizavam em casa. Era um evento.

Tu moravas onde?

Fabício Pilar e depois na Tito Lívio com a Silva Jardim. Até 72, depois Chácara das Pedras.

Territórios negros. Como tua relação com esses espaços?

Meu pai era trabalhador. Trabalho de negro. Ele se locomovia para onde os trabalhadores iam. Quando espurgaram os pobres da Auxiliadora, fomos para lá que era uma periferia. Tinha uns 15 amigos do pai. Todos aposentados. Passavam o dia inteiro cantando samba no boteco.

Tuas experiências desses lugares?

Minha mãe visita umbanda desde que me conheço de gente. Ia para mata, coisa da caboclo. Afro-indígena. Afro mesmo não. Um airmã era filhade santo. Fui em algumas festas na casa que ela freqüentava, mas não era muito a minha. A diferneça dos meus irmão era dez e vinte.

Carnaval como assistente?

Nenhum vínculo. Adorava os Fidalgos até virar imperadores. Pela relação do bairro. Poder ir na quadra, brincar. Coisa de criança. Lembro da relação com a música.

Lembro dos sopros. Descia a Anita. Nipe de metal, tocando Rosa Maria. Depois quiseram ser Rio de Janeiro.

Música como envolvimento como começou?

Brinca, gosta da música, violão. Tinha uma história de festinha das garagens por 74. Montou uma série de amigos. Todos pelados. A primeira equipe de som. New Power. Era engraçado. Equipe de som reciclável... conceito moderno. Fazia caixa de som da caixa de madeira da Ceasa. Imagina o que era. Uma vez a gente quase colocou fogo na escola. Foi fazer uma festa na Leopoldo Hofman, escola próxima onde morava, então a precariedade era tão grande que a gente fez extensão com fio telefone. Não aguentou a tensão e ficou conhecido como bailão do foguinho. Tinha esse vínculo com a música negra. Na minha casa não se ouvia. Só ligada a brasileira. A New Power não tocava quase nada nacional. Era a pré-disco. Paralelo o que aconteceu com o Rio. Não tinha grana, nem autonomia para ir nos grandes bailes. Eu ia cuidar da minha irmã. Era nessa condição. E não era nos grandes. Era na periferia, tipo morro Santana. Ipu era um mato. Na altura do Cefer acabava a área urbana. Depois mato até o campo do Cruzeiro. Ali rolava festas. Minha irmã era ligada.

Depois de um tempo na New Power, tinha a Delta 55 no bairro. Era pequena perto do Jará e de outros que estavam acontecendo, mas para nós era enorme. Quando os caras iam fazer manutenção do equipamento, era televisão de cachorro. Literalmente. Natingível. Ver um mixer... New Power era no seletor... a gente fazia as festas do bairro. Muito casamento e 15 anos. Iam nas festas entrava na cas de um outro.

Tocavam com o que?

Caixas de som automotivo. Toca discos a base de cerâmica. Amplificação era nas caixas e um muito mixuruca para usar o seletor. O primeiro equipamento profissional entre aspas veio em 77. Um amplificador Quasar, com mixer mesmo. Chamo Quiasar porque com o tempo ia esquentando e distorcendo.

Em termo de disco mesmo. Período de difícil informação, dele. Como acessavam as músicas, discos?

Era o que se ouvia nas festas. Não tinha internet. Não tinha canal. Ainda mais para uma cultura marginal. Não sei como os caras da ponta chegavam, mas a gente ia no que eles indicavam. Não tínhamos outra forma de chegar. Ia no baile e ouvia. Alguma coisa de rádio... A música negra chegou na rádio depois da disco. Se não, era samba e

brega, basicamente. Coisa da jovem guarda. Não tinha muito acesso à informação. Ia na loja de discos enchia o cara. Vê o que tem... tinha pouca coisa. As coletâneas salvavam. Vinham 20 músicas num disco. Imagina a qualidade. Quanto menos musica, mais qualidade. Profissional é uma ou duas músicas de cada lado. Imagina de 10 ou 12 de cada lado. Mas a gente não entendia nada queria botar a galera para dançar e fazer barulho.

Lojas de disco?

Nos 70, nada. Não lembro mais. Não tinha ponto de encontro como a Pop Som no início dos 80. eu não tenho conhecimento. A gente procurava em todo lugar que vendia vinil. Coisa do culto mais claro é do final dos 70. na disco 77, começa surgir até os 80.

Depois disso?

Nesse meio tempo, tinha uma galera do bairro – todo mundo se dava – mas tinha um grupo de negros que iam para outras festas. Jará, etc. Comecei a andar com esses caras. Aí eu pegava o equipamento do New Powers para fazer festa com essa galera. O resto estava de standbay. Ai o bicho pegou. Os caras eram encarnados. Tinha maior disponibilidade no mercado... Fui trabalhar como residente numa casa que não tinha nada a ver com black music. Outras informações do 2º grau... MPB e Rock. No declínio da black em 82 e 83. Bombou em 77... alguma coisa ainda no início dos 80 com os grupos de dança, grupo de som, o Jará, Black Porto... bacana para cultura, mas entrou em decadência. Ligado ao tipo de público. Baixa renda, violência. Não vamos no Jará porque X. No Délcio é mais maloqueiro...

Passagem de equipes?

A galera era animada. Início dos 80. tem uma onda do breack. A galera era enterrada. Grata experiência. Conegui aprofundar um pouco a informação. A galera não escutava tipo P&Back. Alguma coisa de teclado, etc.

E essa entrada do break. A dança acaba entrando antes da música?

Tem um período que toda essa história da música negra sempre esteve ligada a coreografia, as rodas. Passar a semana treinando um passo para mostrar na roda. Lembro de estar parado na esquina e ficava treinando com os parceiros. Sempre uma relação muito forte com adança. Fazer grupo. Se pilhar, fazer roda. Bacana. Todo

mundo dançando na mesma marcação. Em menor escala, as transformações. Pegar um riff e fazer qualquer cobagem em cima. Uh tererê... origem do funk carioca. Não saber o que o cara estava falando e botar em cima daquilo.

Pegava os discos de RJ e São Paulo... Coletânea era o que a gente comprava. Nome original entre parentes. Era tudo Melô. Sempre teve o lance da dança. Todas as épocas tem uma dança clássica. Sempre. Coisa foi meio linear. Não foi ruptura. A galera fazia muita coisa daquilo. A explosão foi via novela. A abertura com uma música da Sandra de Sá. Daí veio disco do sempre tinha uns esperptos. Carlos Imperial da Jovem Guarda, o Mister Sam, na disco... New Edition grupo de meninos que surgiu na America Central. Lançou os carinhas e aí caiu a casa.

Foi armação do cara da continental. Mais que linda estás foi logo em seguida. Lançaram um vinil Black Júnior. Depois saiu uma coletânea Break não sei que ligada a um filme. Tudo meio junto. A história das crianças tocando eram...

Tocava com o segundo grupo?

Sim. Os guris dançavam e tinham um nome que eu não lembro. Não foi nada assim significativo.

Musical Yuth...

Tudo meio junto. Aí surgiu a onda de guri cantando. Nada a ver com Jackson Five.

Essa época eu fazia muita festa com os guris. Fazíamos muito baile. Associações pequenas de bairro, etc. eles dançavam, mas não eram muito bons. Era muito esforçados.

Eduardo Ucho é ilustrador da ZH ganhou muito prêmio. Era o único banco que dançaram. Celebidade do breack.

Tu falou sobre um movimento interessante de um mais root para um mais pop. Como tocavam?

A gente já trabalhava com toca discos melhores... Garrard 630, 730, 830... Já Mixer Quasar. Depois do amplificador, quiassar com mixer, mixer direto. Sonho de consumo era um *Sistem 1* da Gradiente, mas era proibitivo.

Como é a transformação do DJ? Sai de colocador para tocador com a tecnologia e sons?

O transito do DJ de obscuro para celebridade é que se dá essa transformação. Com a chegada da House nos 80. O rap é meio tardio. Os primeiros rappers eram pops nos

bailes. Grand máster Flash e African Bambata não tocava. Não tinha função de educador. Como não era celebrizado a gente queria fazer festão. Botar certinho para funcionar. Era funcional. Ainda tu é verde. Vai no funcional. Se tiver que repetir, repete. Tem que funcionar. Essa é a grande mudança. Depois nos 80, já tem outra corrida, não uma racionalização, mas começa a ler o funcional. Sabe como fazer para botar em cima. Faz funcionar em ondas. Se vai perder a pista, puxa aquela e toma.

Anos 80 vai cair?

Perdeu muito em qualidade, originalidade. entrou na onda do charme, mas tem pouca coisa. Teclado fazendo linha de baixo no teclado e uma voz feminina. Depois serviu para o rap entre aspas. Não mais protesto, mas uma voz do negro repetindo o sistema. Domesticação da revolta negra.

Agora tem tocado o que?

Faço N trabalhos. Dois básicos. Tem um vínculo forte com a black. Tinha uma festa até agora que era a Criolina. Mas a Criolina tinha...

Entre para universidade por 86 e comecei a fazer festa universitária. A burguesia começou a chegar e começa abrir o leque. Conheci bem melhor o rock, o jazz.... e também outros tipos de black musica. Uma coisa que jamais ouviria nas festas com 11 ou 13 nipes de sopra... metaleira sem palavras. Comecei a fazer festa de universitário, mas no meu set sempre tive Black Music. O funk brasileiro do TIM maia, Gerson king kongo, Simonal, quase 50% da festa. No meio dos 90, voltei a fazer festa de black, mas não era mais para negros. Era para universitário que curtia. Hoje tu chega e 15% é negro – de nível universitário. É diferente de tocar numa periferia. Hoje tu pode tocar o Black Sportation. Antigamente trabalhar a coisa mais rápida. Mesmo quando cai, reverte. Hoje é para coisa mais intelectualizada. Chega lá e dá no meio da perna dele. Sabe ler a pista. Vê quando querem mais. Teve um lance bacana para black. Fazia nos finais dos 90 no cabaré voltar o domingo racional. Era em cima dos dois discos racionais e só tocava só musica negra. Não se prendia ao funk. Tocava rap – old school. Misturando. Depois disso, eu comecei a faer o Zelligdum que era P&Back e MPB. Daí o GêPowers abriu a casa dele. Tinha uma casa bem pequena na frente do carinhoso e aí mudou para o lado do Opinião. Pegou o Fred com música brasileira e largou o público universitário. Ouviu som e chapou. O outro lado a galera não conhecia. Branco, classe média, 18 anos. O mais antigo era ele. Agora que o Muzi retomou a festa do Jará é que o nenê está voltando.

Pensando na pista. Existe um segredo para fazer acontecer a pista. Aqueles momentos de catarse?

Quando se dá é uma soma de fatores. Primeiro é energia do dia. Predisposição das pessoas. Uma festa tem que ter no mínimo 50% homens/mulheres... só com mulheres acontece. Só homem dá briga. Vai fazendo a conta para ver a direção da festa. Se é um lugar que tu é residente que as pessoas vão te ouvir tu faz o que quer. O que é permitido. Dentro daquilo que eles querem, tu joga. Chama os AS. O segredo é como soltar. O lance todo é saber trabalhar com a oscilação. Se tu pegou o público – é muito importante o trabalho do início, quando tu vai testando. Claro que é muito engraçado. A noite é efêmera e transitória. A cara do início não é mesmo a das três. Tem um aniversário grande, o público de início não tem o perfil da casa. Ai que marca a diferença. Tem que entender o que está acontecendo. Funcionar para o cara vender e o cliente voltar. Tentar fazer o melhor do que entendeu. Tem um aniversário grande – sem sair muito. 8 e meio. 80, samba, black music. Retro. Aniversário grande os caras querem música eletrônica, funk carioca. Coisas que não toca. Delimitador. Tu sabes o público que tu quer na tua casa. Sabes o que não vai tocar. Até não sabe o que vai tocar, mas sabes o que não vai. Isso é uma das coisas complicadas quando está formando. Sempre pergunto se tem aniversário, quantas pessoas, cumprimenta o cara quando dá para ter a noção. São várias coisas. Se está só teu público, aí é contigo. Tu sabes o que gostam, o que funciona de qualquer jeito. Tem música que funcionam bem, mas tem que preparar... uma de 94 batidas. Se vier com 94 me quebra. Vou nas 80 batidas e vou subindo e ela entra. Uh, uh, tu é Deus. Tem coisas que aprende. As vezes tu te engaa. Com o tempo melhora o efeito. Uma de 120 batidas. Vai enlouquecer. Uma de 80 abre ou meio para relaxar. Não é de música eletrônica. Droga álcool não bala. Não posso manter 100/120. Fazer todo esse jogo. Dosar o tempo da galera em cima. Elas querem a mesma música, mas não na mesma sequencia. Reclamam de ouvir a mesma coisa, mas se mudar vão reclamar. Será que estou envelhecendo, perdendo o filing... tem sempre que te atualizar, dominar a linguagem, etc. Se perder essa linguagem tenho que mudar de profissão. Jogo de oscilar, ondular, em cima e ver o que os caras querem. Geralmente tem uma posição privilegiada para ver o movimento. Desenvolve visão periférica foda. Muito louco. A hora que entra é importante. Te diz se deve seguir, se tem que mudar. Se tu estás numa festa que tu vem bem, pode errar até tr~es músicas. **Se não está tão bem vai diminuindo tua margem. Numa festa muito díspar, não pode errar. Aí larga o que é certo.**

Mesmo quando a festa dá certo, tem momento em que dá mais certo?

Tem os momentos de catarse. Vai estudar filosofia e daqui há pouco está promovendo catarse. O DJ é um terapeuta vagabundo contemporâneo. Cara paga 10 e tu purga ele da semana. Tu és a válvula da pressão. Busca catarse. Rápido. Tem que buscar de novo. Tem dias que tu acerta mais. Consegue diminuir o ciclo, mas é uma combinação de situação. Tu não é educador. É animador. Se entender isso, está certo. Esse é o erro mais comum. A crítica é não variar muito, mas as pessoas não querem. 15% está aberto para coisas novas. Tem que experimentar. Monta sequência básica com alternativas para não perder. O segredo é tentar errar menos. Quanto tua pista vê de cabeça e as que param quando tu entras e dá uma arrefecida.

Tu toca com o que hoje?

Controladora. USB. Placa de som violenta. Controla com software nativo. Faz todas as funções. Aqui tem um mixer – grave, médio e agudo. O ganho. Dois canais de volume. Tenho o fender, controle de velocidade, joguer para adiantar e atrasar. Faz alguma situação de scratch, mas não é legal. O que controla com vinil sim.

O que eu trabalhava antes. Mesma coisa. Quatro canais. Diferença de peso. Ligo o note nele, USB, software nativo. Sou fissurado em tecnologia e sou meio artista. Não gosto de ficar carregando vinil para cima e para baixo. Me atrapalhou a vida. É muito pesado. Fazer uma festa e tocar a noite inteira só com vinil tem que sair umas cinco vezes de casa. Um vinil de uma duas músicas é R\$70,00, como vai comprar.

(25kg e 3kg) ainda perguntam porque eu não toco com vinil. Vai tu tocar... Tem uma coisa muito maluca das pessoas procurarem status, diferenciação e uma dessas estratégias é o vinil. Primeiro é porque tu tocava com cd não vinil. Tu não era DJ. Depois... vai para o inferno. As pessoas querem eficiência na seleção e na transição, não no equipamento. Como surpreende para ficar animado. Quer pagar 10 se purgar da semana e se possível beijar ou comer alguém.

No Zelligum começou a tocar o que eu quisesse. Veio um pessoal legal, formador de opinião, mas depois vem os que não sabem porque estão lá e aí tu não segura. Para fazer alguma coisa que tu vai propor e as pessoas escutar... voto de confiança, é raro. Tem que ser festa pequena e em lugar fechado. AS pessoas geralmente querem conhecer a música, cantar junto.

Nas festas de black music, elas mantêm alguma relação com aquilo que foram os bailes antigos ou é outra coisa?

Algumas sim outras não. Hoje a gente tem três festas funcionando. A do Padilha – dos bons tempos voltaram – a galera da Voodoo, buscam mDj e dançarinos da época e os guris da Lei da Groovidade – que estão só pela história da música negra – metais torto, etc. e agora voltado para o afrobeat.

Consegue ver uma tradução recente?

Os caras tentaram fazer isso, mas estão tocando música negra para jovens brancos, universitários, classe média alta e abonad. 15% de negros liberais, mas tu não pega o padeiro, cobrador da Vap, auxiliar de almoxeiro, como antes. Era uma coisa popular. A música pop empobreceu, como um todo. Desde o interesse dos governantes de que as pessoas não pensem para ter mão de obra barata e pela questão do mercado. Apesar dos negros ainda terem uma música diferenciada, aí tem um nicho de música negra, não tem 1/5 da qualidade de antes. Música pop do rádio também,. Mudou muito o contexto social. A gente deu uma esvaziada nos valores, mais rápidas e música é o que menos importa. Tem que ser funcional e rápida. O sertanejo sacou bem isso. Pega, beija e vai embora. Como as pessoas estão se comportando. Coisa rápida. Traduziram em música.

Como tu acessa a música hoje?

Internet. Eu uso blogs, Google, torrent, buscadores em geral, bancos de dados para informação de quem gravou. O que de quem, quem foi o produtor, que foi o guitarrista, o baterista. Isso te faz relacionar... tocou com esse, com aquele. Essas coisas que fazem parte da profissão da gente. Não para o grande público. Fulano que produziu. Já sabe. Hoje em dia, houve uma democratização sensacional. Antigamente para gravar precisava muito dinheiro. Hoje com algum entendimento de software e de ritmo com mais qualidade que o Beatles. Computador define. Isso facilitou bastante. Qualquer pessoa que queira. Não precisa nem ter placa. Somado a internet que pode disponibilizar, mostrar, fazer campanha. Não precisa estar vinculado ao jabá, que acabou com a qualidade da música. Hoje em dia não importa a qualidade, mas quanto tu vai gravar. Também as rádios entraram no top 40. quantas rádios fogem? Ipanema, cultura. Não sei nem se a Itapema. Não escuto mais rádio há muito tempo. Internet possibilita o que ouvir e quando ouvir. *All Music* é um banco de dados violentíssimo para pesquisa e blogs para ver o que está acontecendo. Não tem como acompanhar tudo. Nem um milésimo. Não sei o rumo, mas acho eu que com essa questão da internet móvel – quando tiver qualidade lá de fora, recba o que tu pague – é bem possível

escutar no teu celular rádio de internet. A tendência é que as rádios vão perder dinheiro. Que vai acabar não digo. Isso não acaba. As coisas se reorganizam. Perde aqui e compensam lá. Acho que o futuro da música vai por aí Vai depender da tua capacidade de ler o mundo.

Música construir pessoas?

Sou um pessimista. A música pode em casos isolados – profissão, etc, mas muito individual. Enquanto a gente viver numa sociedade em que tu és o que possui, não ter como uma coisa de outra esfera ter interação na questão social. Pode estar ligado a um movimento. Parte de um conjunto pode, mas hoje não tem inimigo em comum.

No que se refere ao racismo, por exemplo. Essa onda de músicas tocando não toca em nada?

Não acredito que vá mudar a cabeça de alguém. Hoje, se toca para cara cara com muito dinheiro. Idiota tem sim. Se ele não mudou, não vai ser a música que muda. Não acredito. Acredito nas ações afirmativas, desde que o negro não entre na história do americanos. Te que ter cota, ações fudidas. É o negro que vai ter que mudar a história dele. Preferia saber quem não gosta de mim a andar com alguém que não gosta. Não acredito na música em contexto social. A não ser num contexto de formação, educação. Mais de troca, parparticipativa, mas também não muito. Se estiver passando fome, vai querer matar fome. Tomar conta da capacidade de fazer. Sair de trás do discurso racista magoado, mas isso mais desagrega que agrega. Final dos 80 e 90, Produto Nacional, etc, movimento mais intelectualizado, mas magoada. Mais afastou. Tem que agregar. Bob Marley mais próximo que o Che preconizou. Endurecer sem perder a ternura. Discurso forte com jeito terno.

Tudo na mão, com a cultura em alta. Faca e queijo na mão. Fez água. O ranço quebrou com a barca. Coincide com a história quando saíram o cara do Cidade Negra. É difícil achar alguma coisa mais equilibrada, sensata. Difícil fazer um trabalho conscientizador/agregador é difícil. A tendência do espancado é sair com tudo para cima. Aí legitima o discurso do adversário.

ENTREVISTA 3

PAULO RICARDO SANTOS MUZI, DJ MUZI

Onde tu nasceste?

Porto Alegre. Bairro Jardim Btânico (Conceição)

Qual a relação da tua família com a música?

Eu fui predestinado. Tenho dois irmãos mais jovens. Os dois tocam também. Um parou agora. O outro está em evidência. Toca House. DJ Mause.

Tens educação musical.

Não. A *black music* entrou normalmente. Eu morava num bairro que era assim. Tinha o lado bom e o lado ruim. A gurizada que tendeu para o mau. Nós fizemos amizade com uns rapazes que tocavam festas. Morávamos numa festa. Eles convidaram, orque viram que não éramos do meio daquesles lá. Eles convidaram e levavam a gente para as festas. Eu tinha 12 anos e levava meus irmãos de 10 e de 9. Eles iam comigo. Não achava justo deixar. Desde pequeno tinha aquele envolvimento com música. Víamos muitos programas. Na época, tinha muitos programas bons. Como a gente ficava muito em casa, entretenimento de pobre era televisão. Naquela época, tinha programas bons. Nós começamos a gostar mais da música e cantores black. Ficamos com isso.

O pessoal com os quais vocês iam para festa eram negros?

Todos eram negros. Tocavam nas festas. Eram festas todos os domingos. Domingueira e nós sempre lá. Eram vizinhos. NE da associação de bz eventos, mas como presidente da associação de bairro. Outro faz placas e outro se aposentou como motorista de onibus

Que tipo de festa?

Na época, antigamente, as rádios tocavam muita black music. Cidade, Continental, Rádio Pampa, Universal. Tinham programas específicos. O que tocava na rádio tocava nas festas, com mais alguma coisa de black music. Na época, tinha o vinil que tu querias.

Como e quando tu começastes a tocar?

A tocar... a gente começou a comprar disco e montar um acervo bom. Meus colegas e amigos e do meu irmão sabiam disso e convidavam a gente. A gente tinha um prato chamado *cadenza* e pegava um *garrad* (gradiente), ligava duas caixas e aí baixava um e levantava outro. E assim fazíamos festas de garagem. (Tinha um ou dois pratos?) tinha só um, mas quando ia fazer festa sempre aparecia outro. Cada um levava um prato de salgadinho e ki-suco... Pastelzinho e canudinho.

Daí, começamos a fazer amizade com outras pessoas e começou a conhecer grandes disc jockeys. Na época não chamava DJ. (Quem?) Conheci o Nitota (da banda Times Brother) e o Betinho. Quando tinha festa da escola eram eles que sonorizavam. Ai comecei a fazer amizade com eles e me apresentaram para outras pessoas e aí foi fluindo. Até que um dia, perto de onde eu morava, tinha o bailão clube dos artistas e fiz amizade com o mister Tinga. Ele me convidou para tocar com ele. Já era 1985. Comecei a coisa mais profissional. Conheci outros DJs mais renomados. Conheci o Jara o Gê e numa dessas domingueiras o Mano Délcio que se espantou de um branco fazendo festa. Convidou-me para ir tocar com ele na mansão *black* do antigo Floresta Aurora, no crista. Eu fui. Ele gostou tanto que fiquei. Logo em seguida, tivemos a sorte da Princesa liberar um espaço. As “máximas do Mano Délcio” foi o primeiro programa black realmente no RS. Eu era o produtor do programa. Ajudava na seleção. Dali pra cá...

Quando começou a tocar profissionalmente que tipo de equipamento tu tocava?

Tocava da própria equipe *Mirage*, que tinha acordo com vários bailões. Colocava equipamento e DJ. Era do estúdio 466, Bailão do Cardoso. Famoso Clube dos Artistas. Depois conheci o Délcio e aí, deu... (Tocava com vinil?) Só tocava com vinil. O CD foi a partir de 92 para cá. Entre o cd e o vinil teve os piratas. Tinha muita música que não vinha para o Rio Grande do Sul. Então desciam de São Paulo os discos piratas com as músicas que a gente não conseguia. (Como eram esses discos?) Eram de vinil mesmo. Feito no fundo de quintal. Fabricam e vendiam para o pessoal do sul que não tinha. Ou comprava importando ou pirata. Tinha muito. Um disco pirata custava dois pila e importado de 15 a 20. Era em dólar.

Tu lembra o que tu tocava?

Até certo horário tocava de tudo na domingueira. Programação de rádio. Das oito em diante baixava a negrada. Só black music. O equipamento era caixa super grave, amplificador pm5000, pro2000, A1. Só equipamento porrada.

Tirando a rádio, onde tu buscavas referências?

Em 85, eu e o Mouse, conhecemos o programa “ritmo de boate”, da rádio mundial do RJ. Até meia noite tu não conseguisses pegar ela direito. Ficava entre a princesa e a rádio continental. Aí, tu tinha que pegar um radinho de ondas médias para consegui sintonizar. A rádio mundial e o programa eram referências para alguns DJs, como eu o Luisinho, e o pessoal que curtia esse estilo de música. O pessoal do Sul que tinha acesso aos discos começou a receber rap. (varios0 nos tendemos para outro lado. Começamos na black e passamos para o charme. Foi aí que estourou o charme, através desse programa.

Fiz amizade com um dos maiores DJ o Brasil de charme naquele momento, o DJ Fernandinho DJ, que era um dos donos da “Som Mix”, produtor e programador desse programa. Tocava na rádio a gente gravava com um gravador (deitado). Botava em cima do rádio e gravava. Depois ligava para o Fernandinho, tocava e perguntava: Fernandinho o que é isso aqui? E ele escutava e dizia. Tem coisa que não chegou até hoje, ou bem depois. Essa foi a minha escola. Foi aí que aprendi muita coisa. Não ficava restrito as lojas aqui do sul... Esses dias conheci o DJ Lupi na Confraria (festa) que substituiu o Fernandinho. Rolava muita coisa boa. O que chamam de charme já conhecia há anos. Depois que veio estourar aqui.

Depois desse início e do programa de rádio tocou onde?

Eu toquei em vários lugares nos grandes tempos da black music. Toquei nos Cabos (Cabos e Sargentos), Metal (Sindicato dos Metalúrgicos), no Bolão Gaúcho, na Mansão Black (Foresta Aurora, onde gostava de tocar mais. Tinha mais a ver. Era bom. O pessoa dançava. Nós botávamos cordas no forro e apoiávamos os pratos. O mix ficava em baixo. Como a casa era muito antiga, caia cupim e pulava a música. O pessoal não vaiava. Já sabia o que era. Em caso de temporal, pingava dentro.

Tu tocas com o Délcio desde esse tempo?

Hoje toco sozinho, mas quando tem eventos toco com ele com o Jará.

Agora tu tocas com o que?

Hoje em dia é muito sofisticado. Quatro caixas, duas tree-way e duas supergrave tu tocas num salão grande. Tem as cdjs que a gente usa e o mix djm. Tem o canhão de raio laset... toco a cdj 100 e 200.

Como é teu sistema de referencia agoraW

Todo o dia sai coisas boas. Tem muito DJ e blogs. Fico garimpando. Pego o que eu gosto e vou tocar. Tem uns 20 blogs. Monto as coletâneas e isso eu faço. Tem muita coisa boa. (blog referencial?) Paradise Funk, all soul funk e Maurice Black Mad. Tem o Carravela, o Geison DJ

Família tinha algum envolvimento cultura popular? Nenhum.

Como é a relação com as pessoas que tocam e com o público?

Antigamente era pior. Não aceitavam branco saber mais que o negro. Quando sobressaia ele ficavam bravos. O Nene, nos tempos áureos, dizia: é o único branco que respeito. Ele e o Délcio. Nos 80, era terrível. Questionavam: o que o Délcio quer com esse branco.

Promovemos o Black Sunday, por exemplo.

Relação com as lojas de disco?

Pop Som, Coelho e a Musical na galeria do Rosário. As duas primeiras eram básicas. De tanto comprar, o cara separava os novos numa sacola e te dava para escutar. O que gostava, tu comprava.

Diferença vinil e cd?

Prefiro cd para fazer mixagem, etc. Vinil é magia. Fazer mais cadenciado. Hoje os vinis não tem a mesma qualidade de antigamente. Ainda toco com vinis, principalmente na Confraria. Tocamos com os pratos MK2 e cdj. Se a festa não é tua, a cdj baixa os custos. Prato tem que alugar. A média é de R\$200,00 uma noite. O pessoal empresata, mas...

Diferença das festas?

O que derrubou as festas foram as rádios. Nunca deram força para a black music em Porto Alegre. Começou a tocar os precursores do funk, Miami. Depois veio Latino,

MC. Ai estourou pagode, sertanejo, etc. Ai acabaram as grandes festas. Para piorar fecharam o metal em 1998.

O publico tem se renovado?

Tem o pessoal jovem que vai para conhecer, mas a maioria é gente que curtiu na época e gosta. É muito bom. Não tem comparação.

Como tu pensa uma festa para que ela aconteça?

Geralmente eu faço a festa black classic. Old School. Para tocar o charme novo, tem que mostrar primeiro o novo. Quando eu tocava na Negras Noites, eu misturava o material novo com os clássicos. No meio da festa eu botava coisa nova. O pessoal foi conhecendo... Muitas vezes acham que estão dançando um flash e é novo. Essa é minha estratégia.

Pensa as músicas antes?

Não. É normal. Como jogar futebol. Tu j Paradise Funk, all soul funk e Maurice Black Mad. Tem o Carravela, o Geison DJ á sabe o que tocar, como fazer uma sequência, a hora de tocar lenta, o momento da música brasileira... da época.

Existe um momento que a festa acontece ou é a noite inteira?

Modéstia parte a minha começa de um jeito e termina no mesmo jeito.

Tem um determinado momento da festa que parece que acontece uma catarse.

Num determinado momento da festa que acontece....

... a dança do pezinho. Foi eu que inventei. Eu criei na Negras Noites. Meus amigos pediam uns pegado mesmo. Chegava 2h e eu fazia sessão lustra chão. O verdadeiro funk. Os velhos com barrigão que lustram chão. Eu botava e eles se desmanchavam dançando. Eu consegui resgatar. Eu toco direto. Acho que nas outras também. O pessoal curte. Ver os negro veio fazendo pezinho. Ficam maravilhados.

Quanto tem mais mistura de publico parece ter mais dança?

A música que leva a festa. Se tiver uma levada, tem que levar ela até o final. Com dois públicos tem que mesclar. Consegue um charmeão... quem gosta de boa música dança e aí contrabalança. Os dois públicos dançam. Eles sabem que é bom... black

music não tem música ruim. Toco luas de mel do TIM mais remixado desde 2006. o pessoal gosta e da gritaria.

Era sócio da Negras Noites e saí.... duas festas por mês. Faço uma em Canoas e uma em Porto Alegre... Vou voltar para os sargentos (Festa do Muzi ou Festa Som dos Black). Contrata para fazer jantar.

Hoje em dia para te fazer uma festa black tem que ter apoio maciço da internet. Como tu faz amizade com muita gente, um divulga a festa do outro. Coisa boa e certa. O youtube tem muita música boa. Pego e posto no facebook e o pessoal fica ligado. Vou em outras páginas e busco material, passo para os amigos. É melhor que rádio... não tem rádio onde divulgar. Na eldorado? Na cidade? Talvez a Antena 1. Fora isso não dá. Hoje é internet e boca-a-boca. Saldanha, festas de pagode. Distribuição de folder.

APÊNDICE 3

ANÁLISE DA MATERIALIDADE DAS MÚSICAS

ANÁLISE MIDIÁTICA

PERFORMANCE GRAVADA	Chic Good Times	Earth, Wind & Fire Let's Groove	Koll & the Gang Celebration
VOCAIS – corporifica voz? Interpreta? Letra? Organica ou eletrônica? Corpos projetados?	Orgânica. Sensualidade. Interpretam a letra.	Eletrônica, aguda. Interpretam a letra. Futurista. orgastica	Organica. Interpretada. Festiva.
RITMO com o corpo	Grave no primeiro tempo. Sintetizador e baixo. Andamento pela guitarra	sintetizador caixa de ritmo bateria	Bateria, sintetizador piano. Andamento pela guitarra.
ARRANJOS instrumentos? Destaque? Técnica execução?	Baixo. Sintetizador de piano inserções.	Sintetizador voz trompete	Metal. Trompete, sax Piano.
PRODUÇÃO MUSICAL			
Equilíbrio das fontes sonoras e mixagem	Sim. Destaque vozes e baixo	Voz.	Sim. Bateria e sintetizador
Ambientação sonora	Eco	Espacialidade	Não

FONTES:

Chic

<http://www.youtube.com/watch?v=8g6bUe5MDRo>

Earth, Wind & fire

http://www.youtube.com/watch?v=Lrle0x_DHBM

Koll & the Gang

<http://www.youtube.com/watch?v=3GwjfUFyY6M>

APÊNDICE 4

CARTOGRAFIA DAS FESTAS

CABOS E SOLDADOS	GREMIO BENEFICIENTE DOS SUBTENENTES E SARGENTOS DO EXÉRCITO	FIDALGOS E ARISTOCRATAS	PARTENON
AGOSTO 18 FLASH BLACK - BBC PRODUÇÕES	TRINCA PRODUÇÕES - TIMES BROTHER	ENCONTRO DOS CHARMEIROS	
SETEMBRO ? BBC -19 FLASH BLACK	TRINCA PRODUÇÕES - TIMES BROTHER NEGRA NOITE	CONFRARIA DO CHARME	
OUTUBRO TRINCA PRODUÇÕES TIMES BROTHER BBC - 20 FLASH BLACK	NEGRA NOITE NEGRA NOITE		BBC - 21 FLASH BLACK
NOVEMBRO	NEGRA NOITE	CONFRARIA DO CHARME	MANO DÉLCIO, MUZZI, ANDERSON ((lembrar bons tempos do metal))

DJ

Black, Cristiano, Luisinho, Luka, ótávio, Paulinho e Sapão – Otávio e Nelsinho (Magia Negra), Everson, Padilha,

OUTUBRO

GÊ POWERS - MANSÃO BLACK – gral Gomes Carneiro, 624

NOVEMBRO

CELEBRAÇÃO BLACK – Museu do Esporte

2011

CABOS E SOLDADOS	SUBTENENTES E SARGENTOS	BOTIQUIM DO LELO	CASA DE JORGE
JANEIRO			CLUBE DO CHARME 4sextas CLUBE DO CHARME
MARÇO	NEGRA NOITE	CONFRARIA DO CHARME (QUILO)	
ABRIL GRUPO JARA	TRINCA PRODUÇÕES NEGRA NOITE		
MAIO	TIMES BROTHER E BBC NEGRO NOITE		
JUNHO	TRINCA PRODUÇÕES NEGRA NOITE		
JULHO	JARA NEGRA NOITE 2X		
AGOSTO	NEGRA NOITE (2X)	CONFRARIA DO CHARME (2X)	
SETEMBRO	O SOM DOS BLACK NEGRA NOITE (2X)		
DEZEMBRO BBC E TRINCA	NEGRA NOITE		

DJ

Giovani, Luizinho, Maninho, Xande, Gê, Luka, Muzzi, Cláudio, Betinho, Paulinho, Cristiano, Black, Otávio, Juliano, Rafael, Anderson, Nelsinho (Magia Negra)

JUNHO

rua PINTO DA ROCHA – PARTENON – CONFRARIA DO CHARME

JULHO

GEL GOMES CARNEIRO - MEDIANEIRA – CONFRARIA DO CHARME

AGOSTO

KABUL PUB BAR – CIDADE BAIXA

OUTUBRO

PÉ PALITO – CIDADE BAIXA

DEZEMBRO

NONOA TC – BLACK'S CITY E CONFRARIA DO CHARME

CASA DA TEKA – PARTENON – CONFRARIA DO CHARME

2012

CABOS E SOLDADOS	SUBTENETES E SARGENTOS	PARTENON	CIDADE BAIXA	BAR DO RICARDO – Navegantes
JANEIRO			La Bodeguita Best of Remember	
FEVEREIRO				
MARÇO 26 Flash Back - BBC			La Bodeguita Best of Remember	
ABRIL Black Night – Neni	Negra Noite			Confraria do Charme
MAIO 28 Flash Back – BBC	Negra Noite			
JUNHO Balck Night – Neni “Traga a nega véia e vem prá cá curtir”				Confraria do Charme
JULHO				Confraria do Charme
AGOSTO Porto Charme – Black Night (Loopy DJ, Rio)				Confraria do Charme (Loopy, Castelinho Cast, Musk Rockfeller – Rio)
SETEMBRO Black Night	Pura Elegância (Muzzi)			
OUTUBRO Black Night (Festa das antigas)				
NOVEMBRO Black Night (Festa das antigas)			Insano Pub (Anderson)	
2º Encontro Black da Cidade (Jeff Della jazzy, SP)				
100% Charme (Corello DJ, RJ)				
DEZEMBRO				Confraria do Charme

DJ

Ricardo, Cláudio, Cristiano, Paulinho, Nelsinho (Magia Negra), Otavio, Black, Muzzi, Rato, Amauri, Padilha, Luka, Gê, Neni, Xandi, Pavão, Giovani, Luisinho, Loopy DJ (Rio), Beto (All Muisom), Mano Délcio, Mr. Hyde, Dezinho, Amaury, Ednei, Teka, Jeff, Mause, André Sihe, Maninho, Xenô, Juliano, Bethoven, Du Charme,

MAIO

Power Funk / Canoas – Muzzi
Bar do Flausino – Domingo do Charme

JUNHO

Charme Zona Norte – Quadra do IAPI

JULHO

Charme Zona Norte – Quadra do IAPI
Bar ASHCLIN- BBC

AGOSTO

Charme Zona Norte – Quadra do IAPI
Tributo ao B-52 – Pelotas
Black Canoas – Muzzi (Lembrar Metal, Floresta Aurora, Bolão Gaúcho)

OUTUBRO

Zequinha - Celebração Black

NOVEMBRO

Charme Zona Norte – Quadra do IAPI

DEZEMBRO

Aniversário DJ – local não identificado
Confraria dos Amigos de Viamão – Viamão
Tributo ao B-52 – Pelotas

2013

CABOS E SOLDADOS	SUBTENETES E SARGENTOS	BAR DO RICARDO	BAR DO CID - SATURNINO	PARQUE DOS MAIAS
JANEIRO		Confraria do Charme (5 jan. Aniversário 3 anos)		Amigos do Charme Salão do Calderão do Kiko
MARÇO Mano Délcio DJ (a volta dos black)	Black Night	Confraria do Charme		
ABRIL				
MAIO	Negra Noite Black Night (Charme do bom e as melhores...)	Negra Noite (o retorno) Confraria do Charme	Groove Chic	
JUNHO	Negra Noite	Clube do Charme	Groove Chic (Time Produção)	
JULHO	Negra Noite	Confraria do Charme Butiquim do Muzzi	Groove Chic (Time Produção)	
AGOSTO 100% CHARME (Corello)		Arraiá da Confraria		
OUTBRO				
Festa Black Vinyl (Times Brother, African Power, Trinca)	Negra Noite	Clube do Charme Confraria do Charme	Groove Chic (Time Produção)	
NOVEMBRO	Negra Noite		Groove Chic (Time Produção)	
Black Night 2º Porto Charme (Loopy, Rio)				
DEZEMBRO	Black Porto		Groove Chic (Time Produção)	

	(A maior festa dos anos 80 e 90 está de volta) (reunimos o que havia de melhor na época) Negra Noite Negra Noite (Bebeto)		(DJ KRI, A Firma, SP) Groove Chic (Time Produção)	
--	--	--	---	--

DJ

Luka, Paola, Xeno, Nezo, Giovani, Sapão, Rato, Mano Délcio, Bethoven, Du Charme, Amaury, Gê, Camarão, Teka, Desinho, Luisinho, Luka, Giovani, Maninho, Muzzi, Claudio, Neni, Pavão, Paulo, Cristiano, Otávio, Jeff, Drack, Edinho, Nelsinho, Betinho, Agende B, Edy, Buiu, Isabela, Marcelo Narada, Hernandez Aguiar, Ligeirinho Power, Serginho DJ, Mirian Star Som, Neneko, Marzão, Paulo BCO, Bia, Milk Shake, Anderson, Abu, Mouse, Léo

ABRIL

Tributo ao B-52 – Pelotas

1ª Festa Black Music da Zona Leste (estilo Grupo Jara) – Dino's Restaurante / Protásio

MAIO

Tributo a Narada Funk Show – Praça do setor 3/Costa e Silva

24º Flash Back – BBC Produções / Partenon TC

JUNHO

BBC – On Sonorização / Partenon TC

JULHO

Tributo ao B-52 – Pelotas

AGOSTO

Amigos do Charme / Restaurante Casablanca – Porto Seco

Tributo ao B-52 – Pelotas

SETEMBRO

Charme Zona Norte/ Restaurante Casablanca – Porto Seco

Black Night (a melhor festa do **Black Porto**) - Restinga

Tributo ao B-52 – Pelotas

Confraria do Charme – Bambas da Orgia (Loopy, Rio)

OUTUBRO

Amigos do Charme / Restaurante Casablanca – Porto Seco

Confraria do Charme – Bambas da Orgia (Loopy, Rio)

Tributo ao B-52 – Pelotas

NOVEMBRO

Confraria do Charme – Bar Zeca Fernandes / Centro

(encontro com o tema História da Black Music no RS. DJ Will Deep, SP)

3ª Celebração Black – Bambas (Show Vanessa Jackson)

Charme Zona Norte/ Salão do Kiko – Parque dos Maias

Confraria do Charme – Bambas

DEZEMBRO

Black Charme – Moura Azevedo / São Geraldo (Dinamic sonorização)

Charme Zona Norte/ Salão do Kiko – Parque dos Maias

Balada Black Pelotas -

2014

Associação Núcleo Esperança, Restinga	Restaurante do Cid	Pelotas
JANEIRO	Groove Chic (Times)	Confraria Black e Soul Pelotas
FEVEREIRO Amigos do Charme	Groove Chic (Times)	Balada Black Chic (não bermuda, tênis, boné)

DJ

André, Everson dias, Nene, Du Charm, Fernandinho, Bethoven, Vagner, Emerson, LL, Luxa, Teka, Rato, Luka, Otávio, Desinho, Gê, Tio Scooby, Beto (Dinamic), Nelsinho (Magia Negra), Xeno, Sandro Fagundes, Caramão, By Leleco, Cláudio, Jeff, Du charm, Bethoven

RÁDIOS ONLINE

Clube da Music
Black Mix
Conexão Black
On Radio
Urban Soul webradio
Radio Mix Brasil

Ingressos – Multison Rua da Praia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C198d Campos, Deivison Moacir Cezar de.
Do disco à roda: a construção do pertencimento afrobrasileiro pela experiência na festa Negra Noite / Deivison Moacir Cezar de Campos. -- 2014.
221 f. ; il.

Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Centro de Ciências da Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. São Leopoldo, 2014.
Orientador: Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira

1. Pertencimento afro-brasileiro. 2. Negra Noite. 3. Atlântico Negro. 4. Black music. 5. Performance. I. Silveira, Fabrício Lopes da. II. Título.

CDU 397

Bibliotecária Responsável: Verónica Frantz CRB/10- 886