UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E TECNOLOGIAS - DCHT - XVI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS AFRICANOS, POVOS INDÍGENAS E CULTURAS NEGRAS – PPGEAFIN

YURI TELES MENDES DE AZEVEDO

RUMPILEZZ E PRADARRUM: o protagonismo da percussão afro-baiana como memória histórica e ancestral (2016-2022)

SALVADOR – BAHIA

2023

YURI TELES MENDES DE AZEVEDO

RUMPILEZZ E PRADARRUM: o protagonismo da percussão afro-baiana como memória histórica e ancestral (2016-2022)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras da Universidade Estadual da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Katharina Doring

SALVADOR - BAHIA

2023

FICHA CATALOGRÁFICA
Biblioteca Professor Edivaldo Machado Boaventura – UNEB – Campus I
Bibliotecária: Célia Maria da Costa CRB-5 / 918

A994r Azevedo, Yuri Mendes Teles de Azevedo
Rumpillezz e Pradarrum: o protagonismo da percussão afro-baiana como memória histórica e ancestral (2016-2022) .– Salvador, 2023.
126 f.

Orientadora: Katharina Doring.
Dissertação (Mestrado Acadêmico) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras – PPGEAFIN. Campus I, 2023.

Contém referências e anexos.

1. Cultura – História social – Salvador (BA). 2. Jazz (Música) – Influências africanas - Salvador (BA). 3. Influências africanas – Salvador (BA). 4. Negros – Identidade racial – Salvador (BA). 5. Diáspora africana. 6. Música – Influência africana - Salvador (BA). Percussão (Música) – História - Salvador (BA). I. Doring, Katharina. II. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias. Campus I. III. Título.

CDD: 306.071

FOLHA DE APROVAÇÃO

RUMPILEZZ E PRADARRUM: o protagonismo da percussão afro-baiana como memória histórica e ancestral (2016-2022)

YURI TELES MENDES DE AZEVEDO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras – PPGEAFIN, em 28 de agosto de 2023, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras pela Universidade do Estado da Bahia, conforme avaliação da Banca Examinadora:

Professor(a) Dr.(a) Katharina Doring

UNEB – Campus I

Doutorado em Educação com ênfase em Arte-Educação

Universidade Siegen - programa INEDD – Alemanha

Professor(a) Dr.(a) Sharyse de Amaral Pipoco

UNEB – Campus I

Doutorado em História Social do Brasil

Universidade Federal da Bahia

Professor(a) Dr.(a) Laurisabel da Silva Santos

UFBA

Doutorado em Etnomusicologia

Universidade Federal da Bahia

Em dedicatória às pessoas da minha vida e a Letieres Leite. Gostaria de poder conversar contigo sobre essa pesquisa, Maestro.

AGRADECIMENTO

O Processo de escrita tende a ser solitário, mas o percurso percorrido nos dois anos enquanto discente do PPGEAFIN foi recheado de pessoas importantes para a minha manutenção na pós-graduação e para a minha formação enquanto pessoa e aperfeiçoamento do pesquisador, no qual estou construindo dia a dia.

Começar essa jornada numa pandemia não foi fácil. Sono desregulado, ansiedade e todo o curso sendo praticado em EAD, principalmente partindo da minha perspectiva de atuação enquanto docente e como esse modelo pode limitar o processo educativo, foram duros percalços à serem superados logo no primeiro ano de curso. Então, antes de mais nada, gostaria de agradecer a mim mesmo pela resiliência, perseverança e autocuidado durante esse período que muito mal me fez, mas também me trouxe coisas maravilhosas, onde uma delas é estar escrevendo este documento. Gostaria de agradecer aos meus pais, Dona Vilma e seu José (ou seu Hua) pelo acolhimento, pelo diálogo e, principalmente, pela motivação, ora por confiar no meu potencial e ora por ter dúvidas sobre o processo do vir a ser um Mestre e professor no dia a dia. A confiança no meu potencial e a dúvida sobre minhas escolhas se transformam, para a minha leitura de mundo, combustíveis para conseguir alcançar meus objetivos.

Gostaria de agradecer a Tainan, minha querida amiga e colega de graduação e pós-graduação, onde o caminho que faço tem a presença dela desde 2015. Não me arrependo nunca de enviar o edital do PPGEAFIN para o ingresso a esse curso e sei que será uma pesquisadora incrível daqui para a frente, já sendo.

Agradeço aos Professores Raphael Rodrigues Vieira Filho e Katharina Doring, sendo a última minha orientadora, por produziram aulas que rompiam as barreiras digitais e me faziam ter ânimo para aprender e estar presente nas aulas no ano de 2021. Textos, vídeos, reflexões e diálogos me fizeram compreender que a minha formação tinha sido ótima para o meu pensar e para o sequenciar da formação, mas também por serem humanos no processo de ensino e aprendizagem, não irei esquecer. Continuando com Katharina, também agradeço por abrir portas reflexivas acerca do cotidiano social da música em Salvador e me incentivar a ser mais, nossas conversas mudaram meu olhar para a cidade, para a música e para mim.

Aos meus amigos queridos, nos quais me distraíram nos momentos necessários, conversaram nas horas precisas e percebem que esse período da minha vida, eu me importava muito com os processos, e assim, me acolheram da melhor forma possível. Alice Pampani, Pedro Pimentel, Felipe Silveira, Mariana Silveira, Luís Fernando, Pedro Souza, Sara Ramos, Vinícius Coelho, entre tantos outros, fizeram-se presentes e tornaram os meus dias mais felizes e leves, obrigado.

Á PROGPESQ, no qual disponibilizou um ano de bolsa para o processo de pesquisa, fazendo desse período um momento de mais tranquilidade financeira, me deixando com condições de pensar no processo de formação com mais afinco e serenidade.

A PPGEAFIN, que, por mais que estivesse passando pelas turbulências organizacionais da pandemia, conseguiram ser solicitos, na medida do possível, e também auxiliaram no meu processo de formação

Aos Professores Robério Souza e Fabrício Mota, onde suas provocações, em 2019, me fizeram traçar um caminho da pesquisa, e da melhor maneira possível para conversar sobre música na Bahia, questionando os espaços de atuação e pensando os sujeitos que produzem a música local da cidade, não somente as instituições.

Por fim, gostaria de agradecer ao tempo. Tempo esse que me fez me sentir atrasado, adiantado, preguiçoso, ansioso, mas no fim, me mostrou que viver um dia de cada vez pode ser o melhor jeito para fazer as coisas com carinho, mesmo que o mundo nos coloque na condição de correr a todo momento.

“Eu sou um homem comum; eu sou um homem do sol; eu sou um African man; um South American man”

Milton Nascimento.

AZEVEDO, Yuri. Rumpilezz e Pradarrum: O protagonismo da percussão afro-baiana comomemória histórica e ancestral (2016-2022). 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos Africanos, Povos indígenas e Culturas Negras) - Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Campus I. Salvador, 2023.

RESUMO: Esta dissertação se propôs a conhecer os processos de construção e conservação de uma memória coletiva local, acerca das tradições orais impressas no cojunto percussivo das músicas sacras afro-baianas, dispostas na Orkestra Rumpilezz e no Projeto Pradarrum, tendo como recorte o ano de lançamento do álbum chamado "A Saga da Travessia" de Letieres leite & Orkestra Rumpilezz, em conjunto a progressão do trabalho do Projeto Pradarrum, alinhando com o mesmo ano citado. As formações desses dois grupos perpassam pelos espaços de disputas nos festejos locais, nos discursos e na conexão do mundo sacro afro-brasileiro com as culturas múltiplas ao longo do Atlântico. A percepção dos dois projetos acerca da história da música negra soteropolitana provocam ações pautadas na valorização dessa cultura, produzindo lógicas estéticas, representativas e educacionais para alcançar jovens negros da cidade e, principalmente (re)educar o processo de formação musical dos músicos negros da cidade.

Palavras-chave: Diáspora Africana. Atlântico Negro. História social da música. Memória Coletiva. Jazz.

AZEVEDO, Yuri. Rumpilezz e Pradarrum: The role of afro-Bahian percussion as historical and ancestral memory (2016-2022). 2023. Dissertation (Master's degree in African Studies, Indigenous People and Black Cultures) – Department of Education, State University of Bahia, Campus I. Salvador, 2023.

ABSTRACT: This dissertation proposed to know the process of construction and conservation of a local collective memory, about the oral traditions imprinted in the percussive set of sacred Afro-Bahian music, arranged in Orkestra Rumpilezz and in Projeto Pradarrum, having as a timeline of research the year of release the album "A Saga da Travessia" by Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz, together with the progression of the work of the Pradarrum Project, in line with the same year cited. The formation of these two groups pervades the spaces of disputes in local festivities, in the speeches and in the connection of the Afro-Brazilian sacred world with the multiple cultures along the Atlantic. The Perception of the two projects about the history of black music in Salvador provoke actions based on the appreciation of this culture, producing aesthetic, representative and educational logics to reach young black people in the city, and mainly (re)educate the process of musical formation of black musicians in the city.

Key words: African Diaspora. Black Atlantic. Social history of music. Collective memory. Jazz.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ofá Trio 51

Figura 2 – Ifá Afrobeat 52

Figura 3 – BaianaSystem 54

Figura 4- Os Oito Batutas 69

Figura 5 – O "Bar Vagão" 75

Figura 6 – Jam no MAM. 76

Figura 7 – Álbum "A Saga da Travessia" 86

Figura 8 – Apresentação Orkestra Rumpilezz 89

Figura 9- Letieres e Rumpilezzinho 98

Figura 10 – Pradarrum 106

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

HTP – História do tempo presente

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

AI-5 – Ato Institucional nº5

MNU - Movimento Negro Unificado

UPB – Universo Percussivo Baiano

EP – Extended Play (Gravação em disco de Vinil ou produção reduzida do que seria um álbum musical)

ICBA – Instituto Cultural Brasil-Alemanha

MAM – Museu de Arte Moderna da Bahia

MPBI – Música Popular Brasileira Instrumental

MIBC – Música Instrumental Brasileira Contemporânea

SESC – Serviço Social do Comércio

TVE – TV Educativa da Bahia

SESP – Secretaria municipal de Serviços Públicos

SEPLAN - Secretaria do planejamento, meio ambiente e desenvolvimento econômico

UFBA – Universidade Federal da Bahia

COVID-19 – Coronavirus disease 2019

SUMARIO

INTRODUÇÃO

1. A HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, O OFÍCIO DO HISTORIADOR E OS CONTEXTOS PARA A PESQUISA. 18

1.1 O CONTEXTO DA MÚSICA NEGRA EM SALVADOR: OS DIÁLOGOS COM O TEMPO PRESENTE. 21

1.2 O CONTEXTO SALVADOR: BASES HISTÓRICAS PARA OS PROJETOS MUSICAIS AFRO-BAIANOS ORKESTRA RUMPILEZZ E PRADARRUM. 23

2. O ATLÂNTICO NEGRO E SUAS RAMIFICAÇÕES DISCURSIVAS E PRÁTICAS EM SALVADOR. 33

2.1 DIALOGOS TRANSATLANTICOS. 34

2.2SALVADOR, ORKESTRA E AS CAPILARIDADES DO ATLÂNTICO NEGRO NA "ROMA NEGRA". 39

3. BASES DO JAZZ NO CONTEXTO ATLANTICO 57

3.1 OS CAMINHOS DO JAZZ NA SUA CHEGADA AO BRASIL 61

3.2 OS "JAZES" EM SALVADOR 71

4. RUMPILEZZ E PRADARRUM: O PROTAGONISMO DA PERCUSSÃO AFRO-BAIANA COMO MEMÓRIA HISTÓRICA E ANCESTRAL. 79

4.1 A ORKESTRA RUMPILEZZ E SUA DISPOSIÇÃO MUSICAL E IMAGÉTICA. 81

4.2. O PROTAGONISMO DA PERCUSSÃO: SUAS IMPLICAÇÕES E IMPACTOS NO MUNDO MUSICAL BAIANO. 94

4.3 O PROJETO PRADARRUM: ONDE O JAZZ VIRA ADJETIVO E A PERCUSSÃO COMO CONSERVAÇÃO DA MEMÓRIA. 106

CONSIDERAÇOES FINAIS. 116

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. 119

FONTES. 123

DISCOGRAFIA. 126

INTRODUÇÃO

Durante grande parte da minha vida, a vivência em comum espaço com a música e as artes em geral, pautadas partindo sempre de uma conotação prioritariamente lúdica e de diversão, onde nunca houve uma reflexão com muito afinco acerca dos processos múltiplos que estão por trás de uma obra, seu contexto histórico ou a história para aquela narrativa ser contada numa música. Outro ponto a se destacar, é que tive pouco contato com música instrumental na infância, mesmo constatando que a música fez e continua fazendo parte do popular do senso comum. Portanto, descobri esse caminho em um momento mais tarde do que gostaria.

A guinada para esse olhar mais reflexivo sobre as produções musicais da diáspora chegou para mim com a descoberta do Rap nacional, por parte dos Racionais Mc's e do Mangue Beat do Chico Science e Nação Zumbi. A partir desse momento percebi que música também é pertencimento e que isso se manifesta para além das construções das letras, incluindo vários signos e sentidos musicais e sonoros, tais como ritmo, regionalidade e identidades culturais várias no plural mesmo, podendo convergir nos próprias sujeitos pelas suas escolhas estéticas e suas produções musicais. Não que essa criticidade já não estivesse presente, por que mesmo no uso lúdico, meus pais me direcionaram ao dito MPB[1] e o contato com artistas como Gil, Caetano, Renato Russo, Cazuza, Cassia Eller e afins, me indicaram um gosto padrão até entender o que realmente o meu eu se conectava. Infelizmente, a pauta de parte profunda dos apreciadores da "MPB" é também diagnosticar o que seria "música boa" ou não, refletindo sobre essas questões hoje, tais discursos expelem mais preconceito do que gosto popular e a pergunta que fica no ambiente é: O que seria música boa?

Definitivamente estudar história fez com que portas interpretativas se abrissem para que essas novas interpretações surgissem. Todas essas indagações surgem no período onde percebo que a Universidade pública, para além de formar profissionais, amplia a visão de cidadania e o provoca a pensar, viver e refletir com as questões que, em algum momento, já foram verdades absolutas. Porém, ainda me situava no que

[1] A MPB foi pensada a partir da estratégia de "nacionalização" da Bossa Nova que traduzia uma busca de "comunicabilidade e popularidade", sem abandonar as "conquistas" e o novo lugar social da canção; A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. Trechos retirados de NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Pág 64-65

defino hoje como a 'superfície' das discussões sobre música, musicalidade e suas representações em produções, apresentações e etc.

A introdução ao jazz se deu por forma indireta, a partir do filme *Whiplash*, no ano 2014, e foi a primeira vez que me deparei com o gênero, me apaixonei, mas não sabia muito bem por onde começar a acompanhar, por qual artista devo aprender a gostar e muito menos pensar nos fatores que o fizeram tão distante da realidade popular, mas continuei pesquisando e aprendendo sobre o básico das pessoas que fizeram sucesso com o gênero.

A visão de que as partituras e as métricas duras determinavam o estilo de vida metódico dos músicos jazzistas, acompanhou meu pensamento até meados de 2016, quando conheci a Jam no MAM, que me proporcionou uma nova leitura sobre o jazz, percebi que o mesmo poderia ser próximo a cultura local, assim como ouvi e vi na versão do grupo Geleia Solar[2], que interpretou a música "Emoriô", de João Donato, conhecida na voz de Gilberto Gil. A minha imagem sobre o que seria Jazz, me conduziu a querer produzir meu trabalho de conclusão de curso sobre este gênero e, particularmente, sobre o projeto da Jam no MAM, no qual tinha recém comemorado dez anos de vigência naquele momento. As percepções hoje são distantes das que tive em 2016, mas entender que aquele espaço poderia ser mais acessível ao público de Salvador em geral me provocou a mergulhar mais nesse espaço que eu não conhecia e que pertencia a cidade na qual eu sempre morei.

Os contatos com autores como Eric Hobsbawm e Petrônio Domingues deram-me seguimento para a construção e mais uma nova revisão na leitura do que poderia ser o Jazz. E então se revelou como uma fundação pautada nas condições, vivências, sofrimentos e disputas dos povos negros escravizados nas Américas de certos períodos, e a história social trouxe essa reflexão para a pesquisa. Dentro da minha formação enquanto historiador, sempre fui muito engessado a textos e produções que permeassem as disciplinas ofertadas, então muito dessa perspectiva sobre a História social da cultura ficava em um território que acredito ter sido muito raso para a compreensão desses fenômenos nos quais me deparei ao longo do processo de mestrado, mas também me fez crítico o bastante para refletir minuciosamente os novos autores e perspectivas que se mostraram ao longo desse caminho.

[2] Banda Anfitriã do Projeto "Jam no MAM"

O contato com professores da História social e historiadores já ingressos no mundo dos estudos culturais, principalmente Robério Souza e Fabrício Mota, ambos presentes na conclusão do primeiro ciclo acadêmico, o primeiro sendo orientador e o segundo sendo parte da banca examinadora, me impulsionaram a pensar a história do Jazz na cidade a partir de uma perspectiva a parte das relações de produção cultural, mas também das relações raciais que é implícito aos musicistas negros da cidade. Pensar a interdisciplinaridade a partir daí, onde é necessário o diálogo entre as ciências sociais, etnomusicologia e história, o contato com autores como Paul Gilroy, Luís Ferreira Makl, Canclini, Stuart Hall em conjunto a outros autores da historiografia direcionaram-me à perspectiva atual do que o jazz representa não só na modernidade, mas nos locais, onde o mesmo é acessado e adaptado. Foi no percurso dessa descoberta das possibilidades e construções do Jazz Baiano, que me deparei com a Orkestra Rumpilezz e o projeto Pradarrum.

Os dois grupos em questão provocam e produzem a necessidade de compreender os novos movimentos da cena instrumental da cidade. O recorte de seis anos, 2016 à 2022, se apresenta para desenvolver uma série de análises acerca dos objetivos, das estratégias e das representações dos grupos, principalmente da Rumpilezz, e isso será visto dentro da pesquisa, nas quais indicam uma nova organização de pensamento, no que acarreta com uma nova geração de profissionais da área pensando o seu espaço enquanto músico em Salvador, na Bahia, no Brasil e no mundo Atlântico.

Para compreender esses passos dados pelos dois projetos em voga, essa dissertação se divide em quatro momentos: As construções metodológicas para a pesquisa, que se constrói no diálogo com as definições da História do tempo presente e seus desafios; A discussão sobre as implicações do conceito de “Atlântico Negro”, pensada por Paul Gilroy, em Salvador; uma contextualização do que foi a chegada do Jazz no Brasil e na primeira capital do Brasil e por fim uma análise sobre os grupos, objetos de pesquisa, para pensar sobre as construções e/ou conservações de uma memória coletiva da cultura musical e religiosa negra na cidade.

A primeira discussão organiza e exemplifica os caminhos do que podemos afirmar de “novo segmento historiográfico” e perceber o quão desafiador e necessário é a História do tempo presente, para construir pontes necessárias entre contextos históricos passados com a contemporaneidade.

O segundo momento se faz necessário para compreender como estão presentes os discursos sobre as relações multiculturais existentes nas Américas em Salvador, pensando suas construções nos fluxos nacionais e internacionais e refletindo as resistências presentes no âmbito das políticas públicas e do senso comum para se perceber Atlântico e não só o conceito de "Roma Negra" existente no discurso e no imaginário da cidade desde o pós-abolição, para isso será necessária uma análise bibliográfica em conjunto com as práticas jazzísticas pertencentes a Salvador. Os Estudos Culturais, a etnomusicologia e as discussões sobre raça nortearão as reflexões sobre a construção dessa cena local juntamente com as bibliografias escolhidas.

O terceiro momento é de extrema importância para a compreensão dos processos de distanciamento da ideia de que o Jazz é uma música popular também e de como ele pode ser uma ponte para as conexões das práticas musicais afro-baianas em questão. Para auxiliar a construção desse trecho foi necessário, sob base das seguintes organizações: catalogação, leitura e análise das literaturas acerca do Jazz baiano; a catalogação, transcrição e análise de entrevistas.

Já o último diálogo se debruça nas estratégias de educação musical, histórica e suas homenagens à cultura negra a partir desses grupos, onde representam uma conexão com toda musicalidade presente nas ruas da cidade e no mundo Atlântico, como um ponto de interseção das ideias trabalhadas ao longo do texto. A análise das entrevistas gravadas, seja dos pensadores dos projetos (Letieres e Gabi Guedes) ou dos músicos, estudantes e professores que participaram dos processos de construção dos objetos em questão, shows e oficinas produzidas fizeram-se necessárias para a construção do texto

Para identificar as múltiplas referências afro-diaspóricas contidas nas músicas da Orkestra Rumpilezz e Projeto Pradarrum, foram feitas análises de discurso e de documentos acerca a construção musical de ambos, nas quais se encontram nas plataformas digitais (youtube entre outros) e entrevistas já gravadas (youtube entre outros) que destacam essa construção junto ao gênero jazzístico. Em contrapartida a esses documentos, serão realizadas leituras sobre o movimento do jazz no Atlântico negro, buscando entender a formação sociocultural e suas novas especificidades em território baiano.

A história do tempo presente tem um valor, antes não quisto, mas hoje valorizada pela sua capacidade de produzir resistências histórias e multiplicidades de uma narrativa, onde a memória se faz fulcral para tal. E a documentação sobre as

permanências e tradições que essa vertente produz, é de grande valia para a compreensão das próximas gerações. Se tratando da cultura afro-diaspórica, e sobretudo nesse foco de pesquisa, as ênfases aqui são dadas no trato da oralidade impressa nas músicas de terreiro. Tanto a mensagem musical e performática da Pradarrum, como da Orkestra Rumpilezz se destaca visivelmente e audivelmente por trazer elementos da musicalidade negra na diáspora africana, sobretudo brasileira, especificamente baiana, mas também do caribe e outras musicalidades afro-latinas. A utilização de entrevistas orais produzidas junto aos músicos foi considerada, porém as dificuldades de marcação e percalços no processo de produção das mesmas (parte da pesquisa ainda tinha a barreira da pandemia e/ou suas complicações pós abertura das atividades) limitaram o uso desse recurso para a construção da pesquisa, mas não prejudicando o processo de análise, pelo grande acervo de entrevistas gravadas e transcritas ao longo dos últimos oito anos acerca dos grupos.

1. A HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, O OFÍCIO DO HISTORIADOR E OS CONTEXTOS PARA A PESQUISA

A história do tempo presente exige do historiador um exercício árduo ao longo da sua pesquisa e escrita, nos quais se coloca como necessária a leitura do contexto histórico do recorte, mas também as constantes idas e vindas aos motivadores históricos que compõem um passado mais distante, que dá sentido aos discursos atuais. O cuidado com essas movimentações é múltiplo, tais como o distanciamento a qualquer relação anacrônica com períodos citados, tangenciar o recorte escolhido e/ou abranger assuntos múltiplos, que levam a escrita ser a quem da escolha de objeto.

Compreender as possibilidades de um deslize com a produção historiográfica não desvalida a necessidade do registro do tempo presente para que discussões essas estejam em voga nos seus momentos mais efervescentes. Mesmo com os *Annales,* no início do século XX, trazendo para o debate de como as vivências do presente constroem a leitura do historiador para com suas fontes do passado, ela pouco se debruça as ações do estudo historiográfico das ações presentes. Sobre essa percepção, François Dosse demonstra como existiu uma transição de percepção para a leitura e produção da história de tempo presente (HTP).

> É lógico que a indagação do historiador expande naturalmente seu horizonte para o tempo presente: Um presente cuja espessura própria e opacidade transparente apresentam ao estudo, no entanto, problemas de método singulares. Estas são as características originais dessa nova consciência histórica que, por falta de meios, teríamos a intenção de esclarecer. (DOSSE, 2011, p. 290)

A intencionalidade dos estudos sobre a HTP permeia todo o século XX, desde as produções iniciais da própria Escola dos Annales, que se debruçavam sobre as lógicas do período no pensar político, como as leituras sobre o New Deal, lançado por Roosvelt e sobre as organizações coletivas das terras da URSS[3]. Partindo desse ponto, é bem ponderado dizer que os diálogos sobre as ações presentes dos homens também interessavam aos historiadores do período, porém, essa relação é estremecida durante o período da segunda guerra mundial, onde a busca sobre o mundo medieval e o mundo moderno se colocam como as principais atividades de estudo, fomentado por Fernand Braudel e suas linhas de tempo, principalmente o conceito de longa duração.

[3] Informações coletadas no artigo: História do tempo presente e historiografia. Revista Tempo e Argumento – Junho 2012

É valido destacar que, o pensamento sobre o diálogo entre o passado e o presente é aparente no curso da formação dos Annales, e Marc Bloch enfatiza esse ponto como movimento importante para uma construção metodológica da historiografia: "A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas não é talvez coisa menos vã, consumirmo-nos a compreender o passado, se nada sabemos do presente" (1949, p. 47). Esse trecho exemplifica muito bem a lógica do novo movimento historiográfico, nos anos 1930, e é uma ponte necessária para a produção da HTP, onde é exprimido a lógica de que o entendimento do passado perpassa pelo conhecimento de qualquer faísca do presente que esteja conectado ao período passado em questão.

Continuando o desenvolvimento das organizações historiográficas para o estudo da história do tempo presente, existe uma virada de mesa importante, a partir do final da década de 1970, que são as formações de institutos para o diálogo dessa nova vertente. É sabido que a França pensou a nova história e referenciou as demais vertentes de leituras da história ao longo do século XX, nomes como René Remond, François Bédarida, Michel de Certeau e, destacando com mais ênfase, Pierre Nora, foram de grande valia para pensar e defender a possibilidade de o historiador dialogar com menos amarras sobre os processos do presente, com as responsabilidades que a profissão necessita para uma produção de valia.

As novas relações da sociedade, principalmente no pensar do "vir a ser", coloca o historiador numa posição de constante ansiedade, no que tange o ofício do mesmo, onde se apresenta uma necessidade de sempre estar na posição de interlocutor entre o passado e o futuro. Porém, a prática de pesquisa do presente pode e tende a auxiliar a construção de novas amarras com o passado, onde o futuro se coloca em segundo plano, já que nessa nova metodologia, o ponto final é onde o historiador pertence, em tempo e ofício. A partir dessa nova compreensão de leitura histórica, há relações que se estabelecem e alavancam a produção de pesquisa. As relações de História e memória (nas quais serão dialogadas ao longo do texto); História, patrimônio e arquivação é de grande auxílio para a construção dessa vertente destacada.

O diálogo entre a história e a memória teve períodos conflitantes nos processos de produção científica, ao longo do século XX, mas conseguindo superar as diferenças, principalmente as provenientes nas décadas de 1920 e 1930, onde a distinção entre o ofício científico do historiador e a memória vívida das pessoas se colocavam em ponto de conflito, visto o pensar do sociólogo Maurice Halbwachs, que é ponto importante para o pensar dessa pesquisa. Essas questões partem das legítimas preocupações que são provocadas pela utilização de objetos de pesquisa ainda em vida, onde é destacado pelo Instituto de História do Tempo Presente, em 1991:

> Ela cobre uma sequência histórica marcada por duas balizas móveis. No montante, essa sequencia remonta aos limites da duração de uma vida humana, fazendo com que seja um campo marcado, sobretudo pela presença de testemunhas vivas, traço mais visível de uma história que virá a ser. A jusante, essa sequência é delimitada pela fronteira, muitas vezes difícil de localizar, entre o momento presente – a atualidade – e o instante passado (IHTP, 1991)

O debruçar, mesmo que brevemente, sobre as construções e cuidados que a produção da história do tempo presente apresenta para o oficio do historiador, é de suma importância para respaldar as conexões assim feitas ao longo do processo de escrita e pesquisa histórica do dado assunto em questão. François Dosse destaca como esse ofício é de extrema conexão com o passado e de como isso é necessário para o pensar contemporâneo.

> Dessa mudança historiográfica resulta uma ampliação do conceito de "tempo presente" que não é mais considerado um simples período adicional mais próximo. O conceito remete em sua acepção extensiva ao que é do passado e nos é ainda contemporâneo, ou ainda, apresenta um sentido para nós do contemporâneo não contemporâneo. A noção de "tempo presente" se torna nesse contexto um meio de revisitação do passado e de suas possíveis certezas, como também as possíveis incertezas. (DOSSE, 2012, p. 11)

Compreendendo as nuances que permeiam a pesquisa e o método trabalhado para a construção do mesmo, se faz necessário apresentar os porquês deste capítulo.

A história das músicas negras na Bahia, e logo menos tenderá a especificidade de Salvador, é envolto de um longo processo de disputa pelo espaço de atuação, pela legitimação dessas ações como ações culturais e pela valorização como uma cultura que dialoga com outros espaços no Atlântico e não só da vinculação com a cultura Brasileira, onde tal discurso fez com que houvesse tentativas de embranquecimento das musicalidades negras e marginalização de tantas outras práticas locais.

Os grupos selecionados para essa escrita, Rumpilezz e Projeto Pradarrum, são pertencentes a mais um processo histórico de intensa produção que liga o território local com o mundo, utilizando essas raízes como pontes educacionais, políticas e de entretenimento. Como visto acima, a compreensão desses dois fenômenos soteropolitanos perpassa por uma gama de acontecimentos culturais na cidade que, antes dos mesmos estarem presentes na vida e cotidiano da cidade, já implicavam mudanças significativas na construção cultural da região. Com isso, será demonstrado nesse capítulo um breve contexto histórico das músicas negras na cidade, com uma ênfase nos processos que moldaram a percepção musical dos indivíduos referenciais dos grupos em questão, Letieres Leite e Gabi Guedes.

1.1 O CONTEXTO DA MÚSICA NEGRA EM SALVADOR: OS DIÁLOGOS COM O TEMPO PRESENTE

O Atlântico Negro, ou talvez melhor a Diáspora Africana e transatlântica como complexo político, histórico, sociocultural, literário e estético tem sido conversado, estudado, filmado, debatido, cantado, dançado e contestado de forma crescente pelos países africanos e por toda diáspora africana. A música afro-diaspórica introduziu o *groove*[4] como elemento vital, se tornando veículo principal para a difusão de estilos musicais, conceitos, linguagens, gestos, olhares, movimentos, comportamentos, estéticas e produções audiovisuais que ultrapassam fronteiras raciais, socioculturais e temporais e ao mesmo tempo revelam sua força na ancestralidade que se faz presente na contemporaneidade. Estas sonoridades, polirritmias e comportamentos musicais que são e foram gerados com grande força de expressão durante séculos de escravatura em todas as Américas, e ainda com mais intensidade durante todo século XX, firmando e consagrando gêneros e estilos musicais, se originaram de países africanos, passando pela diáspora africana nas Américas do norte ao sul, trilhando novos caminhos nas metrópoles europeias, onde as presenças africanas e afrodescendentes são imprescindíveis para os cenários artísticas contemporâneos. Numa espécie de efeito bumerangue, as criações musicais e estéticas de ambos os lados do oceano atlântico inspiram músicos e compositores, que experimentam entre tradição e contemporaneidade, criando uma gama de estilos e variações artísticas que historicamente vêm rompendo barreiras socioculturais, raciais, religiosas. O chamado complexo Atlântico Negro (GILROY, 2001) tem sido aprofundado em livros, seminários, exposições, palcos, filmes e projetos diversos no Brasil, sem, no entanto, ter encontrado o devido reconhecimento de forma mais institucionalizada e político-econômico, mediante instituições e espaços permanentes, financiados pelo poder público e do outro lado, pelo investimento e mecenato da iniciativa privada. O Brasil e a Bahia, que nas últimas décadas viveu um grande crescimento sociocultural e artístico[5], abrindo suas portas para dentro,

[4] A palavra groove provém da expressão "*In the groove*", que surgiu na década de 1930, em pleno auge do Swing. As primeiras aparições do termo surgiram e foram gravadas por Wingy Manone, em 1936 (In the groove), e por Chick Webb, de 1939, em In The Groove, At The Groove; Groove é na verdade um termo, que significa encaixar e palavras relacionadas. Por isso muitos músicos usam esse termo ao criarem algum arranjo, ou seja, elestem que estar interligados (encaixados) mesmo que não seja de forma direta. Vide em: https://canone.com.br/bateria/163-o-que-e-groove

[5] Aqui se referindo ao período de politicas e investimentos culturais entre 2002 e 2016, até o golpe contra a presidenta Dilma que coincide com o paulatino e posteriormente total desmonte do Ministério de Cultura e de todas as politicas publicas em cultura e artes.

(re)conhecendo sua diversidade cultural e estética, oriundo das raízes africanas, indígenas, europeias e crioulas, deveria também abrir suas portas para fora, entrando em diálogo com as músicas e culturas de matrizes africanas, tanto com países africanos, como da diáspora africana que tem passado por processos culturais e históricos semelhantes. Somando com a presença musical de artistas internacionais do complexo Atlântico Negro, torna-se necessário, aprofundar o debate sobre a importância desse legado ancestral e histórico, que requer um diálogo maior entre várias áreas interdisciplinares, tais como história oral e social da cultura, etnomusicologia, sócio-antropologia, comunicação e educação entre outros para gerar subsídios epistemológicos que contribuem para a formação de novas gerações negras brasileiras que tem tido pouco acesso ao estudo aprofundado da história e prática da música africana e da grande diversidade e relevância que representa a música da África e da diáspora africana com todas suas produções e inovações musicais que transformaram o cenário musical global durante mais de um século.

Destacando as palavras do historiador Eric Hobsbawm, que considerou que o Jazz teria sido a maior invenção do séc. XX, a diversidade musical e cultural na África e Diáspora africana traz a dimensão da conexão estética e do reconhecimento sociocultural que se traduz pelo imaginário, pela poética corporal, cênica, visual e literária, como principalmente pelos sons, ritmos, vozes e movimentos característicos das matrizes africanas.

No caso da produção musical da cidade de Salvador, que tem como principal característica a presença e prática contínua das heranças africanas nas expressões musicais, cênicas e religiosas, a influência e fortalecimento dos movimentos negros e panafricanos, vem fortalecendo e abrindo novos caminhos para tais musicalidades e performances. Dentre os desdobramentos desse despertar da consciência negra, surgem os blocos de afoxé e os blocos afro, que dentre outras organizações e agremiações, se inspiraram, preservaram e recriaram diversas tradições e temáticas de heranças africanas de várias origens (nagô, centro-africano, malê...). Gêneros musicais como o samba-reggae, o samba-ijexá, e vários outros padrões rítmico-sonoros resultantes de intercâmbios afro-diaspóricos, convocam também para perceber a relação entre a prática musical negra com os movimentos políticas e suas reinvindicações.

Neste sentido, o primeiro grupo de pesquisa e ação no âmbito acadêmico: S.A.M.BA. – Socio-Antropologia da Música na Bahia, vem surgindo como projeto interdisciplinar entre os campos da história, antropologia, sociologia e comunicação, quase sem pesquisadores da área musical, com a exceção da etnomusicóloga Dra. Angela Lühning (PPGMUS-UFBA). Esse movimento[6], atuante entre 1995 – 1999, acabou culminando no livro *Ritmos em Trânsito*

[6] O projeto fez parte e foi financiado pelo projeto guarda-chuva "A Cor da Bahia" da FFCH-UFBA

(SANSONE; SANTOS, 1998), trazendo a primeira vez uma perspectiva de vários/as pesquisadores/as (na sua maioria negros/as) de dentro da Bahia, sobre as diversas musicalidades negras, tanto afro-baianas, como no sentido mais amplo, afro-diaspóricas, praticadas e adaptadas ao estilo musical e corporal afro-baiano. Os organizadores-autores Livio Sansone e Jocélio Teles dos Santos, desde os anos 90, apontaram algumas problemáticas históricas, étnico-raciais e socioantropológicas, sobre o que seria 'música negra', debatendo criticamente sua presença e recepção na cidade de Salvador:

> É evidente que a expressão 'música negra' precisa ser contextualizada e desnaturalizada da associação automática entre música, dança e estilo, tidos como negros. Não existe no caso das músicas negras, e do consumo negro da música, mais linearidade ou naturalidade do que para outros estilos ou consumos musicais. Hibridez, sincretismo e mistura – a mixagem, como se chama no jargão dos músicos – são partes integrantes do processo criativo em torno da música. Tanto a procura e a conservação de 'pureza' e 'raízes' como as inúmeras tentativas de manipular ou subverter as convenções fazem parte da história das músicas negras. (SANSONE, SANTOS, 1998, p. 8)

Este trabalho também se vê nessa linhagem de produzir estes materiais e diálogos interdisciplinares, com focos diferenciados, tendo em vista que a produção cultural e musical desse universo abre janelas para o passado e o futuro, na medida que a troca transatlântica de imagens, sons, ritmos e palavras está crescendo a todo momento.

1.2 O CONTEXTO SALVADOR: BASES HISTÓRICAS PARA OS PROJETOS MUSICAIS AFRO-BAIANOS ORKESTRA RUMPILEZZ E PRADARRUM

O Etnomusicólogo Juan Diego Diaz, em "Africanness in Action"[7], narra que, quando o mesmo perguntou para um dos professores de percussão baiana, no qual teve em Salvador, sobre a reativação da cultura Afro-Brasileira nos espaços baianos no período de 1970 e 1980, foi respondido com a seguinte frase: "Não há nada para "reafricanizar" aqui. Aqui é a África! Eu sou África! Eu sou a África Baiana"[8]. Essa afirmação parece ser simplista, mas por ela ocorrem inúmeros percursos históricos para tal frase ser afirmada com tanta ênfase e, ao longo desse texto, será exemplificados algumas das perspectivas que podem envolver tal discurso na capital Baiana.

[7] Tradução: Africanidade em Ação
[8] "There is nothing to re-Africanize here. This is Africa! I am Africa! I am Bahian Africa!"

As estratégias do mundo político partidário na capital têm responsabilidades importantes nesse caminhar, e será desenvolvido no capítulo seguinte, onde o mundo Atlântico será discutido com mais afinco. Nesse momento, o pensar vai ser desenvolvido acerca das movimentações históricas que ocorreram em Salvador, para a formação do mundo musical negro da cidade no período presente.

As expressões da cultura negra em Salvador, principalmente no desenrolar das expressões musicais, ocorrem com intensidade na segunda metade do século XIX, onde envolve o pós-abolição e o reflexo dos espaços de disputa racial também nas manifestações culturais de rua. A historiadora Kim Butler destaca que, logo após a abolição, existia uma ideia dentre os baianos que a região poderia ser a "criança do congo" (DIAZ, 2021, p. 15), coisa tal que também é destacada por Wlamyra Albuquerque, onde as expressões festivas da cidade já indicavam a presença massiva da população negra nas ruas.

Grupos como "Chegada dos Africanos", "Filhos de África" e "Pândegos da África", desfilavam nas ruas da cidade nos períodos de 1895 a 1910, onde o carnaval já se fazia presente com bastante peso na população de Salvador, naquele período. Mas, o grupo que mais se destacou nesse período foi a "Embaixada Africana", no qual evidenciava todas as contradições já existentes na sociedade soteropolitana no pós-abolição. (SILVA, 2016)

Vale destacar que, nesse período, os festejos comuns à cidade já tinham seu destaque nos periódicos e para a população baiana, tais como a festa do Senhor do Bomfim, a festa do Rio Vermelho (2 de fevereiro), e não só o carnaval detinha o espaço de manifestação negra nesse momento (COUTO, 2004). Albuquerque destaca que esses grupos supracitados expõem uma cidade onde a marginalização dos instrumentos e das manifestações negras era muito latente, expondo assim as compreensões de raça dos mesmos.[9]

Prosseguindo acerca do Embaixada Africana, o grupo levava ao público uma representação sobre a África que era relativamente aceita pela elite local, que estava em crise com o festejo carnavalesco no período, justamente pela incidência desses novos grupos que replicavam a cultura negra nas ruas, em contrapartida dos clubes brancos, chamados como "civilizados" (*Cruz Vermelha* e os *Fantoches*). O discurso implementado pela elite intelectual da cidade seguia os de Nina Rodrigues que, ao destacar o então clube, entendia que as representações eram de reinos africanos onde os negros eram mais valorosos e pertencentes "a um ramo da raça branca"[10].

[9] ALBUQUERQUE. Jogo da dissimulação. p. 197-210
[10] ALBUQUERQUE. Jogo da dissimulação. p. 216-217.

Um trecho de um periódico destacado por Silva, expõe a indignação de um leitor do mesmo, com a forma com que era festejado o carnaval por parte das batucadas, grupos que não seguiam o modelo tradicional de saída dos clubes, modelo esse que a Embaixada o seguia.

> Refiro-me a grande festa do carnaval e o abuso que nela se tem introduzido com a apresentação de máscaras malprontos, porcos e mesmo maltrapilhos, e também do modo por que se tem africanizado, entre nós, essa grande festa de civilização. Eu não trato aqui de clubes uniformizados e obedecendo a um ponto de vista de costumes africanos, como Embaixada Africana, os Pândegos da África etc.; porém acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que, em grande quantidade, alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som, como si estivéssemos na Quinta das beatas ou no Engenho Velho, assim como essa mascarada vestida de saia e torço, entoando o tradicional samba pois que tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização.[11]

Isso evoca que, a tolerância com a expressividade da cultura negra nas ruas era limitada a representações que tivessem um caráter exclusivo e, que não indicasse relação intrínseca com as batucadas que exemplificassem a musicalidade provinda dos terreiros. É interessante destacar que, a Embaixada Africana também dispunha de instrumentos típicos das músicas de terreiro, por exemplo: Agogôs, querebês, hilus e outros, isso guiados pelo maestro Abedé[12].

A citação acima, por mais que apresente a ideia de harmonia da elite com os clubes negros nos quais se adequavam ao modo tradicional branco, existiam insatisfações presentes nos jornais da época.

Cunha entende que as movimentações da exposição cultural negra no pós-abolição era um passo importante para as discussões dos intelectuais do momento, já que o período era de novas organizações sociais, principalmente no pensar de liberdade e cidadania para o povo negro, nos quais estavam como questões centrais.[13] E isso também é destacado por Silva, quando os incômodos dos periódicos com a presença massiva da população negra, e também da classe média, nas ruas indicavam blocos discriminatórios bem demarcados na cidade:

> "[...] O número de mascarados avulsos foi também maior, alguns fugindo espírito e raros possuindo-o verdadeiramente. Cedo principiou a afluência ás ruas. Ainda sol muito quente, já o Zé povinho saíra a divertir-se, esquecido da carestia, esquecido das chulas e da careta. Careta porque ele mal conhece o que é mascara. Ele é o general, de chicote em punho; a crioula cheia de ouro batendo chinelinhas na calçada: o caipora; o esteira; a mulher capona, etc, qualquer cousa enfim, que dê-lhe o direito de á noite chegar em casa dizendo

[11] Jornal de Noticias. 12 de fevereiro de 1901. Ortografia atualizada. Jéssica dos Santos Silva
[12] Jornal de Notícias, 15 de fevereiro de 1896.
[13] CUNHA. Ecos da Folia. p.155

> que divertiu-se muito, depois de ter gritado, de ter corrido, de ter sambado, de ter visto a capital inteira.[...].”[14]

O notório desconforto com que o “zé povinho” impunha a uma camada da sociedade não cessou e também não surpreende, devido ao período vivenciado nesses registros. Apesar de todo o processo de luta do processo de abolição e a dada conquista, em 1888, não mudou a disposição social no pensar das lógicas raciais no Brasil.

É interessante destacar que esses demarcadores de segregação foram substancialmente intensificados no governo Republicano de transição dos séculos XIX e XX. As ideias de Darwinismo social já eram destacadas no Império brasileiro, que, por mais que pensasse na produção de uma história e cultura de harmonia étnica entre os povos, nos quais tem digitais expressivas no mito da democracia racial[15], disseminada tempos depois, já destacava, pelos escritos de Von Martius[16], uma pré-disposição de destacar que a cultura negra produziria determinado “atraso” ou “peso” no processo de miscigenação no Brasil.

Com discursos tais quais “...Sei muito bem que brancos haverá, que a uma tal e qual concorrência dessas raças inferiores” e “O Sangue Português em um poderoso rio deverá absorver os pequenos confluentes das raças Índias e Etiópica” Martius foi pioneiro no que se pensa em registro histórico no Brasil, e se fez a base dos pensares da Europa, em relação ao Brasil. Este discurso teve sua forma remodelada à leitura brasileira, mas também teve como base o mesmo pensar para produções que legitimaram a marginalização de ambos os grupos citados, podendo ser visto no discurso do senso comum até os dias presentes.

Autores como o Nina Rodrigues, já citado no texto e Gilberto Freyre, dentro desse lastro de período, mas com as devidas diferenciações necessárias, desenvolvem parâmetros (Em “As Raças Humanas e a responsabilidade penal no Brasil” e “Casa Grande & Senzala” respectivamente) nos quais legitimam discursos permanentes até o presente momento e, foram de importante relevância para o período como método “civilizatório” e analítico da sociedade brasileira, até meados do século XX. Com esse discurso em questão, a periodização da primeira república reflete muito essas disputas no Brasil e, logicamente, em Salvador.

Rodrigues é um personagem de grande impacto na vida social da primeira capital do Brasil. Para além das suas construções de estigmas sociais, ele também foi atuante na área da medicina legal, onde fundou a ‘Sociedade da Medicina Legal da Bahia”, em conjunto com

[14] Jornal de Notícias, 15 de fevereiro de 1893. Ortografia atualizada – Jéssica dos Santos Silva
[15] Democracia racial, a rigor, significa um sistema racial desprovido de qualquer barreira legal ou institucional para a igualdade racial, e, em certa medida, um sistema racial desprovido de qualquer manifestação de preconceito ou discriminação – DOMINGUES, Petrônio. O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930)
[16] MARTIUS, Karl Friedrich Phillip Von. Como se deve escrever a história do Brasil.

Juliano Moreira[17] e, para o envolto da discussão da pesquisa, foi um dos responsáveis para a construção da lógica "nagocêntrica" na capital Baiana. Essa narrativa construida, chamada de Nago-centrismo, é bem desenvolvida por Nogueira, Diéne e Azevedo, que demonstram o caráter de exclusividade ou "pureza" de uma identidade própria e intocada vinda de África.

> "Apesar de ser um modelo explicativo superado, leituras nagocêntricas permanecem, em grande medida, influenciando os estudos sobre as religiões afro-brasileiras. Para interlocutoras/es do modelo e suas/seus seguidoras/es, a noção de tradição diz respeito a uma forma verdadeira única de prática afrorreligiosa que, para elas/es, seria a nagô. Assim sendo, "as/os adeptas/os desta linha de pensamento acreditam que 'a tradição' (sempre no singular) é africana no Brasil, jamais afro-brasileira. (NOGUEIRA, 2020. p. 83)". (NOGUEIRA, AZEVEDO, DIÉNE, 2021, p. 23)

A construção desse modelo de destaque da cultura negra com relação as demais, muito se assemelha a organização das lógicas eugenistas incutidas no período e, com as apresentadas no processo de organização do carnaval local no pós-abolição. Pensar num exemplo na qual se enquadre com os parâmetros da elite branca local (E nesse caso, também nacional), como representação da harmonia racial pensada como discurso, se fez – e faz – presente ao longo das décadas dispostas no texto, e consequentemente presente em grande parte do século XX.

A legitimação do discurso nagocêntrico vem proveniente de uma afirmação de Mãe Aninha, que foi uma líder religiosa do Ilê Axé Opô Afonjá, onde, no final da década de 1930 afirmou que "Minha seita é puramente Nagô [...]. Eu revivi muito da tradição até no Engenho velho, onde tinha sido esquecido" (DIAZ, 2021, p. 21), e foi respaldada e difundida cientificamente (a construção da ideia) por autores importantes para a afirmação da cultura negra no século passado, como Edison Carneiro e Artur Ramos.

Entender o laço cultural afro-brasileiro como puramente africano, que no caso um discurso acaba anulando o outro, dificultaram a valorização ou classificaram como "não legítimas" as outras vertentes das religiões de matriz africana na cidade. As outras *nações de candomblé* como a ketu, também pertencente a linhagem yorubá, como a Nagô; A fon-mina, pertencentes as regiões do Benin, Togo e Ghana – Jeje - (África Ocidental); Bantu, vinda do Congo-Angola. Todas têm seus seguimentos particulares, mas também seus sincretismos (DIAZ, 2021, p. 22). Todas essas nações são extremamente importantes para a construção musical da cidade, onde se faz muito difícil dissociar a musicalidade local da musicalidade negra.

[17] RODRIGUES, Marcela Franzen. Raça e Criminalidade na obra de Nina Rodrigues: Uma história psicossocial dos estudos raciais no Brasil do final do século XIX

Já citadas ao longo desse capítulo, as batucadas, antes marginalizadas pela elite e imprensa, ganha força nos espaços festivos em Salvador a partir da década de 1930. Antes do breve desenrolar desse período que se estende até as novas condições musicais em Salvador, já a partir da década de 1970, é necessário pautar uma organização necessária para entender a musicalidade negra na cidade, principalmente se tratando do carnaval. A autora Olga Rodrigues se debruçou sobre as movimentações políticas e sociais desse evento, para dialogar sobre as relações democráticas, ou não, dessa festa para com a população negra vigente. O historiador Raphael Vieira destaca as marcações feitas pela autora que indicam que:

> "a) Da época colonial até 1850 – Período do carnaval de estilo lusitano, com predominância do entrudo[18] em todas as principais cidades brasileiras; b) De 1850 a 1920 – Período do Carnaval Veneziano ou Burguês. Sua principal característica eram os desfiles das grandes sociedades, fundadas geralmente por rapazes da elite. Primeiro faziam os bailes de máscaras e depois os préstitos com ricos trajes e em carruagens ricamente decoradas. Nessa fase também aconteceu o declínio do entrudo, taxado de brincadeira incompatível com as cidades civilizadas. As camadas populares limitavam-se a assistir aos desfiles das grandes sociedades, num primeiro momento, e, mais para o final do período, buscavam nas suas tradições forjar divertimentos alternativos; c) De 1920 aos nossos dias – Período de Afirmação do Carnaval Popular, tendo como principal característica os desfiles das escolas de samba. Segundo essa autora, a afirmação do carnaval popular ocorreu graças aos embates das camadas populares com as dirigentes, que só mediante algumas imposições e restrições admitiram-nas em seu espaço "civilizado"; desta forma as manifestações lúdicas populares fizeram várias concessões e tiveram que se "[...] dobrar a uma regulamentação estrita e à transformação de sua manifestação lúdica numa mercadoria passível de ser comercializada." (SIMSON, 1981, p. 305). (VIEIRA FILHO, 2019, p.101)

Dentre as três periodizações, duas se fazem presentes por tratar da incisividade das discussões sobre as disputas raciais dispostas, mesmo a citação sendo disposta sobre a ótica do Rio de Janeiro. A organização das mudanças do carnaval soteropolitano, muito se assemelha com as dispostas no Rio e isso se justifica pela valência das duas cidades para com o festejo e, pelas práticas urbanas dispostas no Brasil, dentro do período destacado.

[18] O "Entrudo" era um tipo de brincadeira de carnaval, possivelmente trazido pelos portugueses da Índia. Sendo a principal manifestação do Carnaval do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX. Os participantes que saíam às ruas em grupos jogavam nas pessoas ovos e bolas de cera cheias de água (limões de cheiro). Jogavam também farinha e pós de diversas substâncias em grandes quantidades; remontando às práticas medievais que antecediam o período da quaresma, carregando ainda tradições pagãs de origem romana, o entrudo foi muito praticado no Brasil Colônia e Império, principalmente pelas classes populares da sociedade. Vide em: http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/596

A última periodização da citação explicita a afirmação do carnaval popular que se insere em um contexto necessário para o cotidiano dos músicos pensadores dos grupos, décadas a frente de 1920. Seguindo esse fio, as batucadas tem o centro histórico como reduto das suas manifestações, a partir da data destacada, mas com destaque as décadas de 1930 à 1950. As dificuldades permaneciam, principalmente nos períodos de Estado novo, onde a política local beneficiava os então clubes carnavalescos, agora como clubes de samba pertencentes à elite soteropolitana, como meio de influência política e valorização do Samba como uma música genuinamente brasileira[19].

A partir do início da segunda guerra mundial e a perda de força de Getúlio frente ao cenário político Brasileiro e, subsequentemente, o Baiano, os clubes de elite também vão perdendo força, fazendo com que os carnavais populares tivessem mais visibilidade. Antes ofuscado pela magnitude direcionada ao carnaval da Rua Chile, o carnaval da Baixa dos sapateiros, por exemplo, volta a ter certo destaque nesse momento de transição[20]. Com isso, a guinada das batucadas era intrigantemente potente para o cenário local:

> O Diário de Notícias iniciou a sua primeira competição para os pequenos clubes naquele ano, visto que eles estavam "mais animados este ano do que nunca".[21]A década de 1940, por sua vez, viu triplicar o número de pequenos clubes participantes para bem mais de cem, transformando uma festa centrada na elite em um evento popular dominado quase que inteiramente pelos clubes pequenos. (ICKES, 2013, p. 213)

Era a então chamada "Era das batucadas" onde a onda das manifestações desse tipo teve um crescimento exponencial entre 1935 e 1951. Mesmo com a elite local sendo subsidiada por o momento ditatorial, a intervenção do governante local Juracy Magalhães e ainda mesmo com a de Getúlio, no âmbito nacional, se mostrou um momento importante para as culturas afro-brasileiras em questão, mesmo se atendo como um processo de alavancamento político na então época. Dentre do período destacado, há a formação de fatores importantes para a história das músicas negras e para o carnaval local, tais como a fundação dos *Filhos de Gandhy* (1949) e o Trio Elétrico (1951), apostas que se transformaram em referências, seja musical e representativa (Gandhy) ou como revolução tecnológica do festejo (Trio elétrico).

A sequencia da "Era das batucadas" culmina na consolidação da formação dos blocos, trios e escolas de samba em salvador, que vem se produzindo desde o final da década de 1940

[19] ICKES, Scott. Era das Batucadas: O carnaval baiano nas décadas de 1930 e 1940. 2013. p. 210-212
[20] Idem. P.212
[21] Diário de Notícias, 10 de janeiro de 1938

e tem seu destaque em 1957. Era um novo momento na cidade e a lógica das musicalidades eram de protagonismo negro nas ruas de Salvador.

> Em 1953, começava a se formar uma elite de trabalhadores provenientes da indústria da extração e refino de petróleo. Esse grande mercado em expansão — que, décadas depois, culminaria na instalação de um grande polo petroquímico —, deu origem, no Recôncavo baiano, a uma classe média operária, de modo geral negra. Até então, eram comuns manifestações carnavalescas – Blocos e Afoxés – formados em torno de uma mesma categoria profissional, sendo mais conhecido os Filhos de Gandhy (grupo de estivadores) e os Filhos do Fogo (bombeiros), Esse grupo de classe média negra trabalhadora organizou, então, dois grupos carnavalescos, os Mercadores de Bagdah e os Cavaleiros de Bagdá, usando como fio condutor, para demonstrar beleza e riqueza, o exótico mundo oriental apresentado pelo cinema hollywoodiano. (SOARES, 2016, p. 266)

As transformações e as disputas sobre o fazer festivo e musical negro ao longo desse processo foram suficientes para ser percebido o espaço político que a música baiana tinha ao longo do seu processo histórico e social. Nelson Maleiro teve relevância no processo de formação musical infantil do maestro Letieres, o que implica as relações do local (centro histórico), o fazer (batucada) e as festividades (o carnaval) como símbolos do processo cultural negro em Salvador.

A ditadura militar se faz presente no contexto brasileiro e soteropolitano, porém, as disputas são sutilmente ressignificadas nesse processo. O AI-5[22] vem em 1968, como o ato institucional de maior repressão, respaldando o governo Médici[23] a ser o mais truculento do período, conhecido hoje como os “anos de chumbo”. Em Salvador, a repressão era intensa, mas não inibia as movimentações culturais e políticas em questão. Antes com a tropicália[24], a partir da década de 1970, a incidência do movimento negro nas ruas provocou novas perspectivas para a luta local contra o racismo, valorização do corpo negro e sua participação próxima a

[22] O ato institucional nº5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante do governo do General Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados. – vide em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5

[23] Nos últimos anos da década de 60 e início dos anos 70, ao mesmo tempo em que vivia seu período de milagre econômico e de ufanismo modernizante, o Brasil, governado por militares, montava o mais cruel sistema repressor que o país já viveu. Foram os chamados "anos de chumbo". Na sua face boa, o governo transmitia aos brasileiros a imagem de um país coeso, emergente e de futuro. Campanhas mostravam um país que ia para frente, como pregavam os ideólogos do governo do general Emílio Garrastazzu Médici, eleito indiretamente em 1969. Vide em: https://www.camara.leg.br/radio/programas/279778-periodo-da-historia-do-brasil-conhecido-como-os-anos-de-chumbo/

[24] O Tropicalismo foi um movimento de ruptura que sacudiu o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre os anos de 1967 e 1968 – Vide em: http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento

população dos bairros populares. Diaz destaca que, essa década marca diretamente um momento que pode ser destacado como “Inspirações africanas” na produção musical.

> Os anos de 1970 viu o segundo maior renascimento das “inspirações africanas” no sentido de criação de músicas e ativismo, quando o carnaval surge com os blocos afro, nos quais eram formados e iniciados em Salvador com mensagens mais explícitas e provocativas para a causa negra. O Ilê Aiyê foi o primeiro bloco afro e permanece como um dos mais influentes e populares. (DIAZ, 2021, p. 24)

O momento de efervescência política e musical impulsionou a musica afro-baiana para uma relação muito mais próxima a uma perspectiva de racialização dos discursos, como nos Estados Unidos, paralelo esse que sempre foi motivo de preocupação pela ala governante local, onde o mito da democracia racial “funcionava bem” como amenizador das tensões raciais já existentes a séculos no Brasil. Se já no período das batucadas e escolas de samba, já houveram traços políticos importantes, pensando o momento do Estado novo, na ditadura cívico-militar não foi diferente.

Os blocos afro, em destaque o já citado Ilê Aiyê, tiveram ligações expressivas com o MNU (Movimento Negro Unificado), onde os discursos, sejam nas letras nas músicas ou nas pautas dos grupos tinham o foco de questionar a discriminação secular existente na cidade. A partir da década de 1980, o MNU organizou reuniões chamadas de “centro de luta”, em casas de candomblé, de afoxés, blocos afro, grupos de capoeira, igrejas e outros locais. Isso impulsionou organizações junto ao exercício da capoeira e as formações de blocos afro a se preocuparem com a formação de crianças e jovens negros, como organização de consciência racial na cidade. (DIAZ, 2021).

As vivências dos processos da cultura negra em Salvador moldaram os personagens desta pesquisa, Letieres e Gabi, onde será identificado como os discursos dos projetos cruzam com o debate secular sobre a valorização da cultura e da existência negra na cidade que então se denomina “Roma Negra. Alguns discursos já são estabelecidos e exemplificam como o contexto das disputas raciais implicam nas ações, representações e na memória da população, inserida na lógica do senso comum.

O Maestro a “Orkestra Rumpilezz” destaca como a representação pode indicar uma mudança de postura dentro desse círculo de reafirmação da identidade negra em Salvador: “Leite, num dado momento, utiliza a metáfora de trazer os percussionistas “da cozinha para a

sala de estar" em sua orquestra para apresenta-los de uma maneira digna"[25]. Esse trecho destacado por Juan Diego invoca o amplo debate ocorrido neste capítulo: A história presente, partindo dos seus agentes, dialoga intrinsecamente com o passado, ainda mais nas relações raciais no Brasil.

A nítida intenção da valorização, que não tange apenas aos profissionais percussionistas, mas também para a percussão local em si, esteve e está recheado de inúmeros significados que perpassam desde os espaços obtidos pela política de síncopa – termo esse que será desenvolvido ao longo do texto – no período de pós-abolição, como das tensões existentes num passado recente, que moldou o caráter da consciência racial local.

Compreendido esses passos, nos resta questionar: As produções culturais afro-brasileiras é uma relação unilateral entre multiplicidade étnica africana, europeia e indígena? Como o debate sobre o atlântico negro é de essencial explicitação para a compreensão dos fenômenos musicais em Salvador, consequentemente atingindo tanto a Rumpilezz quanto a Pradarrum? Após os 30 anos do livro de Paul Gilroy, será necessário perceber quais ações a música local soteropolitana praticam em envolto dos discursos afro-atlânticos e se a noção de pertencimento como um indivíduo que pertence, culturalmente, a diáspora provinda do processo colonizador está incutida nos discursos dos dois grupos.

[25] "Leite, for instance, utilizes the metaphor of bringing the percussionists "from kitchen to the living room" in his orchestra to mean the he presents them in a dignified manner" – Idem p. 24

2. O "ATLÂNTICO NEGRO" E SUAS RAMIFICAÇÕES DISCURSIVAS E PRÁTICAS EM SALVADOR.

Pensar o cenário soteropolitano como um espaço multirracial e multicultural se faz presente na cidade de modo muito permanente, e aqui, trabalharemos como isso se dá, sobretudo na última década, sendo que em Salvador há uma leitura já vigente, enviesada e cheia de arestas construídas para fortalecer a imagem da cidade como símbolo identitário, lido como uma cidade africana/afro-diaspórica. Para iniciar esse diálogo, é necessário olhar a partir de um ponto de vista intercontinental, com o intuito de ser entendido melhor os caminhos locais. A compreensão dos conceitos de hibridismo, crioulização e transnacionalismo africano são essenciais para a leitura sociocultural da primeira capital do Brasil.

Antes de abordar estes conceitos, seria pertinente explorar os segmentos dos estudos acerca desse processo transatlântico, hoje mais conhecido como 'Atlântico Negro'. Afim de compreender a ideia de um mundo diaspórico e, consequentemente entender a diáspora africana, se faz necessário tecer algumas reflexões sobre esse processo que, historicamente é produzido a base de rupturas e agressões físicas e culturais ao longo da história ocidental.

Autores como W.E.B. Du Bois e Franz Fanon, lideram a transição do século XIX para o século XX com um novo espaço para as discussões: Percebemos o continente Africano como protagonista das ditas "dispersões" (GILROY, 2001, p. 223) do mundo Ocidental? Vale destacar que, o uso da palavra diáspora, dentro desse contexto atlântico só aparece na segunda metade do século XX, e muito do pensar desses dois autores citados têm grande influência nesse aspecto, olhando para os escritos de Gilroy, onde o mesmo utiliza enfaticamente o conceito de dupla consciência, iniciada por Du Bois, para acessar novas discussões no mundo atlântico.

Essas ressalvas são necessárias porque, por mais que esse espectro temático tenha um enfoque maior nos dias presentes, é sentido que ainda não passamos da superfície em termos de entendimento dessas questões.

> Diáspora é um conceito aplicado a diversas realidades e tempos históricos. Do termo arcaico, extrai-se uma trajetória que funda o ocidente moderno. "O antropólogo James Clifford propõe que se faça uso da imagem da diáspora para a discussão das ligações entre história e poder" [Florentina Souza]. Clifford, Gilroy e Stuart Hall, destacam

> o sentido de movimento e de transnacionalidade da noção da diáspora" (GUERREIRO, 2010, p. 12)

O trecho acima disponibiliza pontos e pessoas importantes para o entendimento atual do que seria essa diáspora Africana. É pertinente ressaltar que Goli Guerreiro em "Terceira diáspora: Culturas negras no mundo atlântico" destaca três momentos onde houveram esse processo de dispersão do mundo africano no mundo ocidental. A primeira diáspora se dá no processo mais físico possível, no qual seria o tráfico negreiro, onde escravizados africanos foram levados forçosamente a várias regiões desse mundo atlântico, com ênfase maior no Caribe e no Brasil. A segunda diáspora estaria ligada, inicialmente, ao fluxo migratório de escravos libertos, onde o retorno à África ou fluxo para outras regiões das Américas se tornou mais constante, segundo a mesma, essas movimentações transformou a ambiência desse espaço atlântico. E a então terceira diáspora, no qual seria as trocas culturais e estéticas presentes no mundo atlântico no presente momento.

2.1 DIÁLOGOS TRANSATLÂNTICOS

Pensando nesse momento destacado como "segunda diáspora" e suas especificidades, talvez seja esse recorte social que tenha transformado o que conhecemos hoje como o campo acadêmico dos Estudos Culturais. Esse fluxo traz reflexões pertinentes para o mundo atlântico e mais especificamente para o mundo das Américas. As reflexões acerca da influência do mundo ocidental na mentalidade do "Homem negro", pensada por Fanon, a dupla consciência por Du Bois e as leituras sobre identidade e multiculturalismo por Hall convergem para um entendimento essencial que dá inicio às discussões subsequentes: Para além das especificidades locais, se faz necessário o entendimento das linhas culturais em comum, como uma lógica de pertencimento e compreensão de que a cultura da diáspora africana é pertencente a todos que vivem cotidianamente nela.

> Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, quero desenvolver a sugestão de que historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural. (GILROY, 2001, p. 57)

Debruçar-se sobre as relações transnacionais, explicitado por Gilroy, é perceber que os projetos e abordagens nacionalistas exclusivistas (entendam como produções onde ratificam uma "x" produção cultural como exclusiva daquela região ou estado) para a produção cultural, sejam como legitimação de algo, sejam enquanto gênero musical, ritmo da terra ou produções outras no âmbito artístico, não se enquadram no que chamamos de Atlântico Negro. A comunicação entre as regiões da América, falando especificamente desse continente, deixa à tangente toda e qualquer ideia de produção cultural negra na qual possa ser dita como simplesmente "produto nacional", seja de qual país ou região em específico. Isso se dá pela imensa conexão entre regiões, que convergem em inúmeros quesitos além do próprio movimento diaspórico escravista, vigente nos séculos XVI a XIX. Religiões em convergência, musicalidades, a partilha das mesmas rupturas sociais no processo diaspórico, as vivências dos povos vindos da África ocidental (leia-se majoritariamente as regiões entre a Guiné Bissau e o território de Angola) refletem nos espaços de conversão de uma ancestralidade e historicidade em comum entre os povos americanos, onde mais a frente será desdobrado algumas de suas especificidades.

O primeiro dos exemplos de gêneros musicais transnacionais seria o Hip-Hop, além do Reggae. Não por ser historicamente o primeiro, longe disso, mas por ser um exemplo próximo aos dias atuais, serve como bom parâmetro de iniciação do que seria esse mundo sem arestas geográficas no Atlântico:

> Os componentes musicais do hip-hop são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais do south bronx, onde a cultura jamaicana do soundsystem foi transplantada nos anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular. (GILROY, 2001, p. 77)

Raízes do subúrbio de Nova Iorque, mas de relação super intrínseca com a Jamaica, país caribenho, onde um ritmo musical próprio dessa localidade do caribe compõe uma cultura (norte) americana. A lógica explicitada no trecho acima aparecerá permanentemente nesse primeiro momento deste capítulo, tanto no que diz respeito a esse hibridismo cultural quanto com as intensas tentativas de particularizar culturas às suas respectivas regiões. O hip-hop é um bom exemplo para entendermos como essas comunicações são macro e hoje, definitivamente é um dos gêneros musicais mais disseminados na cultura global, sim, global, porque conseguiu romper com essa lógica

ocidental em termos territoriais, e ainda se coloca como um espaço democrático onde diversas variações do mesmo, refletem as especificidades do mundo negro no Atlântico.

Tratando-se do processo de nacionalização, o hip-hop destaca esse movimento com maestria e digamos que com certo sucesso pelos estadunidenses também.

> Neste ponto, devemos perguntar como uma forma que se gaba e exulta em sua maleabilidade, bem como seu caráter transnacional, passa a ser interpretada como expressão de alguma essência africano-americana autêntica? Como discutir o rap como se ele brotasse intacto das entranhas do blues? Outra maneira de abordar isso seria perguntar por que a elite literária da América negra precisa afirmar essa forma cultural diaspórica de uma maneira tão agressivamente nacionalista? (GILROY, 2001, p. 77)

Esse trecho dá sequência ao citado anterior e traz algumas das questões que serão necessárias para as reflexões dessa dissertação e de toda leitura que se debruça a dialogar com esse espaço cultural, no qual é o exame da dupla consciência e, consequentemente, o pensar transnacional. Gilroy destaca ao longo do 'Atlântico Negro' como que, as questões políticas e geográficas, tais quais fronteiras, línguas, culturas e identidades e os demais valores e comportamentos implícitos a uma vida pertencente a ideia de estado-nação, não conseguem contemplar a complexidade cultural que há nesses espaços.

É interessante observar que, a partir desses pontos, é visto com mais destaque um dos quesitos mais latentes para entendermos as relações socioculturais do negro no ocidente, que é a dupla consciência. "O negro é um homem negro" (FANON, 2008, p. 26). Fanon questiona dessa forma para destacar que os homens e mulheres negras têm suas próprias feridas e amarras, e que é preciso libertá-los desse espectro. Essa afirmação dialoga veementemente com a afirmação de Gilroy sobre ele mesmo que, seria Europeu e Negro, não que isso se dissocie historicamente, mas definitivamente na leitura social, existem dois espaços para esses dois segmentos, duas leituras de mundo, duas consciências.

É interessante perceber essas questões, onde o sujeito pode compreender suas especificidades enquanto soteropolitano, por exemplo, suas vivências, aprendizados, cultura, linguagem, que o fazem pertencentes ao local e dentro desse mesmo sujeito também é localizado o ser Atlântico, de comunicações multiculturais que o significa e

ressignifica, além de perceber em outras personas envolvidas histórica e ancestralmente com a diáspora têm em comum com suas percepções de mundo.

Com base em tudo que já foi dito, fica a reflexão: quem somos então? Somos Brasileiros? Baianos? Soteropolitanos? Ou um sujeito desse mundo atlântico? Somos tudo isso. Essas diversas camadas podem embaraçar os caminhos por um momento, mas, a compreensão chega e se faz necessária para diversos âmbitos da vida no cotidiano, obviamente isso enquanto um sujeito pertencente a esse mundo Atlântico.

Até então foi muito destacado o pensar plural para as questões sociais e culturais do "Atlântico Negro" e apesar de ter destacado que esse complexo multicontinental não compreenda construções exclusivistas em regiões pertencentes à essa geografia, as especificidades locais são também preciosas para percebermos os segmentos deste grande país cultural, se é possível destacar assim.

Sobre a ideia de hibridismo e "crioulização", Robin Moore em "Música Negra e a diáspora: Reflexões sobre o Caribe Hispânico" (MOORE, 2012) a compreensão de um caráter em específico que faz com que a América central seja um exemplo quando se trata de identificação musical, ancestral e histórica acerca das suas produções.

A lógica de Wagley, segundo Dunn (2008, p. 119) que consiste em um complexo que rompe com a leitura territorial vigente nas américas, entendendo que de Nova Orleans a Salvador, há uma ligação sociocultural e histórica, se faz importante nessa leitura e posteriormente será destrinchada ao longo deste capítulo, indica que, podemos compreender esses espaços atlânticos em forma de comunicação mútua, seja pela lógica cultural, racial e histórica ao longo dos séculos. Dada essas condicionantes, mesmo com suas semelhanças, nem de perto esse complexo se faz uniforme, ao longo do território traçado.

O Caribe em específico seguiu um traço histórico e cultural bem particular, mesmo sendo composto de construções socioculturais próximas à realidade vivida em Salvador, por exemplo. Sendo um local onde recebeu cerca de quatro milhões de africanos no processo de escravização africanas com revoltas e movimentos bem particulares, como no Haiti, Nicarágua e outros. As relações musicais, linguísticas e ideológicas dos povos caribenhos são muito mais aproximadas com a lógica da diáspora africana, do que nas outras regiões das Américas. Isso ocorre pela formação populacional, de maioria descendente de africano e mestiços, onde formam uma afinidade mais intrínseca com a noção de patrimônio diaspórico naquela localidade.

> Por outro lado, o Caribe é também conhecido por sua expressão fundamentalmente "criolizada" ou híbrida e, em muitos casos, as influências europeias indiscutivelmente predominam sobre as influências africanas dentro de tal repertório. Os residentes afro-caribenhos não necessariamente se identificam como um grupo unificado ou concebem a África como sua casa. Além disso, muitas formas de música originalmente desenvolvidas por comunidades afro-caribenhas ganharam popularidade para além de seus limites e, em alguns casos, não estão mais associadas com a diáspora africana, sobretudo no Caribe ou no exterior. (MOORE, 2012 p. 306)

Esse ponto em questão destaca que, em contravia de alguns países, e nesse caso podemos destacar o Brasil, no tocante da procura engessada das nossas raízes em África, o Caribe hispânico já compreendeu certos rumos que, com a ajuda de grupos como a Orkestra Rumpilezz, grupo musical que aprofundaremos em seguir, caminhamos para entender.

A lógica de que, como região multicultural, o Caribe foi formado por intensas trocas culturais, sendo elas intensamente agressivas e nocivas para o desenvolvimento da região, segue também a ideia de que existe uma produção cultural própria, onde elementos de África, Europa e América se misturam e produz algo único, tendo sim raízes africanas e afro-americanas. Para caracterizar melhor esse momento, o exemplo da salsa é bem pertinente para entendermos as nuances do Caribe:

> A salsa é um dos gêneros mais característicos do Caribe, mas é provavelmente mais reflexivo do hibridismo do que da negritude em si, apesar de estudos particulares por Ángel Quintero Rivera e outros que enfatizam a importância de suas estruturas e elementos provenientes da África. Brubaker, citando Stuart Hall observa que a experiência da diáspora negra é frequentemente caracterizada pelo hibridismo e enfatiza a tensão na literatura existente entre as maneiras com que a música pode servir para manter as fronteiras sociais através da identificação com determinadas comunidades, ou alternativamente corroê-las através de uma multiplicidade de associações e/ou influências. Este é um ponto importante a considerar em relação à salsa, uma música que tem atraído o público internacional, indiscutivelmente, mais apagou suas fronteiras culturais do que as criou. (MOORE, 2012, p. 311)

O autor destaca como o gênero citado auxilia o “apagamento” das fronteiras em termos de leitura da construção musical. A Salsa, por ela mesma, já representa essa comunicação e (re)produção da cultura diaspórica em sua origem. Apesar de ter relações intrínsecas com o *Son* e *Danzon* cubano, é no Porto Rico, País caribenho onde a população é mais clara, comparada aos demais países, que o gênero musical se destaca sócio-políticamente. Segundo o mesmo Robin Moore, o crescimento desse

ritmo nas periferias das grandes cidades americanas, destacando principalmente os estados do leste americano (Leia-se o subúrbio de Nova Iorque, como Bronx e Harlem, mas, definitivamente poderia ser citados bairros periféricos das maiores cidades da Flórida) fez com que as relações com sua cultura local não fossem suprimidas pelo *american way of life*, que negligenciava vertiginosamente todo espectro cultural que fosse alinhado com a cultura latina e a língua espanhola em geral. Podemos continuar nessa linha e enfatizar que o Jazz também tem papel semelhante a salsa no território que toca o Atlântico.

2.2 SALVADOR, ORKESTRA E AS CAPILARIDADES DO ATLÂNTICO NEGRO NA "ROMA NEGRA"

O interessante de se notar é que, toda essa lógica foi destacada para entendermos os movimentos presentes dentro desse fluxo atlântico está intensamente presente nas veias musicais de Salvador. E com isso, por via desses envoltos de controle narrativo que destacaremos que, não só o município, mas também o Estado da Bahia construiu ao longo das décadas, Salvador segue contradizendo essas construções estatais, na sua prática, indicando que suas raízes são o mundo negro e nãoapenas uma região Africana.

Um bom ponto de partida para essa discussão será uma perspectiva citada em momentos anteriores, e que foi desenvolvida por Charles Wagley, e também transcrita por Christopher Dunn em "A Roma Negra e o Big Easy: Raça, Cultura e Discurso em Salvador e Nova Orleans". A lógica que um complexo supranacional, onde é composto pelo Caribe como centro de uma relação entre o sudoeste dos Estados Unidos e Salvador, fazendo desses dois os pontos em destaque desse complexo, traz um significado importante e necessário para as relações raciais e culturais dentro desse espaço delimitado[26]. É entendido que esse espaço destacado comporta muito do que é chamado de "Atlântico Negro"[27], popularizado por Paul Gilroy nesse entendimento de transnacionalismo africano que liga e comunica países ao longo das Américas. Então, quando é tratado, dentro desse âmbito, a musicalidade negra, é percebido essas linhas congruentes ao longo de todo espaço discutido e, com certa ênfase, em Salvador, onde percebemos comunicações múltiplas.

[26] DUNN, Christopher. A Roma Negra e o Big Easy: Raça, Cultura e Discurso em Salvador e Nova Orleans.
[27] GILROY, Paul. O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência, 2001.

Salvador, em seu caso particular, vem estabelecendo novas relações com o mundo atlântico, em termos de tomada de consciência desse espaço, e o objeto em questão se faz necessário para compreender essas novas movimentações na cidade. A Orkestra Rumpilezz e o grupo Pradarrum, do músico e compositor Gabi Guedes, enraizado na música do Candomblé, bebem dessas referências, inicialmente dos conceitos locais e menos acadêmicos, partindo da vivência pessoal das ruas e dos laços familiares onde a musicalidade afro-baiana se apresentou, para então perceber as comunicações dessa primeira, depois do contato dos grupos musicais com outras musicalidades, seja por apresentações ou pelas formações e vivências de seus idealizadores, Letieres Leite e Gabi Guedes.

É necessário pontuar que, a formação da memória do soteropolitano como "Roma Negra" é sedimentada por pensadores brasileiros e estrangeiros a partir da Pós-abolição (1889), fomentando ao nome anteriormente destacado a partir da década de 1930, quando Mãe Aninha, Ialorixá do Ilê Axê Opô Afonjá começou a relacionar Salvador como o centro do culto aos orixás, assim como Roma foi centro do catolicismo. (DUNN, 2008). A partir dos estudos de Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Edison Carneiro, onde se debruçaram sobre as religiões africanas em Salvador, a ideia da centralidade nagô, "pureza Nagô" ou Nagô-centrismo se desenvolve na primeira capital do Brasil, como foi aprofundado no capitulo anterior. (NOGUEIRA, 2020)

Pontuar que o hibridismo ou a mestiçagem, assim como é destacado, faz parte presente em toda América e com muita ênfase na cidade de Salvador, não é nada novo. Porém, a construção imagética e cultural deste território tem traços significativos de dominância da perspectiva "nagocêntrica" até o presente momento, mesmo sendo percebido esse espaço de disputa entre o pensar que busca uma "pureza" e outro que pensa na multiplicidade étnica. Esse ponto em questão é de devida relevância para entendermos como as mudanças, em termos culturais, são substancialmente mais lentas do que qualquer outra política pública ou ascensões e declínios econômicos.

Gilroy destaca uma leitura parecida acerca das influências das culturas negras nos espaços desse mundo atlântico diaspórico, onde existem duas perspectivas dentro do chamado "essencialismo", no qual seriam as perspectivas ontológicas e a estratégica. A Ontológica "encara o intelectual e artista negro como líder", vista pelo próprio com uma visão "absolutista" das culturas étnicas, ela se debruça em destacar as produções negras produzidas pelas massas das produzidas por esses intelectuais:

> Ela tem pouco a dizer sobre o mundo profano e contaminado da cultura popular negra e, em vez disso, procura uma prática artística que possa retirar da massa do povo negro as ilusões pelas quais ele têm sido seduzido por sua condição de exílio e consumo dos impensado de objetos culturais impróprios….. [… A comunidade é percebida como estando no caminho errado, e a tarefa do intelectual élhe dar uma nova direção, primeiramente pelo resgate, depois, pela doação da consciência racial que as massas parecem carecer. (GILROY, 2001, p. 86)

Esse trecho implica aproximações e distanciamentos dessa visão em específico ao pensar a população soteropolitana e os trabalhos de sedimentação acadêmica da cultura negra em Salvador com os primeiros pensadores citados, à procura da identidade padrão e perfeita da primeira capital do Brasil. Não há dúvida das intenções desses pesquisadores acerca desse arcabouço das religiões de matriz africana e cultura negra em Salvador, e vale ressaltar a importância dessa construção para trabalhos semelhantes a esse no tempo presente, porém, as sequelas pelo uso institucional da lógica nagô-cêntrica mostra ter sido muito nociva à leitura do senso comum para as culturas negras na cidade.

O discurso construído em questão teve uma proporção muito grande, até por buscar uma forma de destaque para a construção da cidade, que, para além da valorização cultural na localidade, o fator turístico absorve de forma intensa essa lógica para tornar a cidade que, já privilegiada de belezas naturais, ser também um espaço de experiência cultural única. Engraçado que, independentemente dos esforços estatais para a construção do imaginário de Salvador como um portal singular, para o encontro com a cultura africana 'legítima', a mesma já tem em si esse nível de grandeza, mas pelos modelos culturais contrários, a pluralidade étnica e cultural existente por conta da própria diáspora africana. Mas o diálogo acerca dessa pluralidade fica para um próximo momento.

A memória coletiva tem grande valência nesse processo, e a discussão das suas potencialidades será discutida ao longo do texto e tem o objetivo de criar bases, de sedimentar questões que, para um grupo, estado ou comunidade, são relevantes para a construção sócio histórica de uma localidade. A partir da construção desses alicerces, vem a ideia do "senso-comum" onde, até por vezes sem precisar ter um aprofundamento ou acesso a leituras sobre determinado assunto, o cidadão detém "x" informação, "por que alguém falou" ou por que "antigamente dizia". Essas reflexões não são construídas ou acessadas de maneira espontânea, mas sim, de modo pouco a

pouco incutido no imaginário popular com todas informações necessárias e por diferentes estratégias. Seguindo o fio de Salvador, temos alguns exemplos para entender melhor essa relação de memória coletiva.

Dentro desse contexto, Salvador presenciou disputas no espaço festivo e musical, sejam disputas de discurso ou de projeção. Por volta de 1910, já existiam discursos que tinham como objetivo a limitação das práticas musicais negras dentro do carnaval local, já que o carnaval fora do circuito das elites soteropolitanas vinha crescendo desde os anos primeiros do pós-abolição.[28]

> Claramente as décadas anteriores a 1930 foram um período durante o qual a elite baiana, principalmente na década de 1910, ainda se sentia muito vulnerável à possibilidade de, no pós-abolição, Salvador estar se tornando mais "africana" e menos "europeia", de modo como eles entendiam estes termos, e que isso também significava uma diminuição do poder do controle da elite regional e nacionalmente. (ICKES, 2013, p. 206)

A ampliação dessas disputas também ocorre, décadas seguintes, dentro do espaço do carnaval, quando os processos de crise dos bailes carnavalescos da elite da cidade, tais como o "Cruz Vermelha", "Inocentes em progresso" e "fantoches da Euterpe", perdem força por dificuldades financeiras e também pelo expressivo crescimento das atividades populares no carnaval. A "Ascenção das batucadas", como destaca Ickes, chega e não é rechaçada como práticas anteriores, sendo bem aceita pela imprensa local. É necessário compreender essas movimentações na cidade, por se tratar de um processo de resistência da elite local à cultura já proferida nos bairros locais. A percussão afro-baiana já se fazia presente e como parte importante das movimentações culturais muito antes dos símbolos das resistências culturais do tempo presente.

Dunn exemplifica uma série de questões que fomentaram essa força nagô na cidade, tais quais como as músicas de Dorival Caymmi nos anos 1940 a 1970, período contemporâneo a citação acima e caminha junto as seguintes décadas, onde a beleza e locais de Salvador eram destacados e exaltados pelo artista:

> Caymmi evocou uma Bahia mágica, sensual e essencialmente pré-moderna, habitada por pescadores heróicos, mulatas dengosas e pretas velhas, detentoras de tradições religiosas e culinárias. Antonio Risério observou que "Caymmi recriou esteticamente a Cidade da Bahia tal como a conheceu entre as décadas de 20 e 40 (do século passado): uma cidade tradicional, semiparalisada, culturalmente homogênea,

[28] Referência ao texto de Raphael Vieira Filho, destacado em: ICKES, Scott. Era das Batucadas: O Carnaval baiano das décadas de 1930 e 1940. 2013. Pg 206

> curtindo seus dias de vagarosa estância da vida urbana pré-industrial. (DUNN, 2008, p. 136)

As leituras de Gilberto Freyre, principalmente o "Casa grande e senzala", destacam a ideia de harmonia racial, e o mesmo enxergava na Bahia um exemplo potente para o entendimento das relações raciais no Brasil. Em 1942, ele destaca como enxergava Salvador como grande norte para essa discussão, sendo como um modelo espiritual para as outras cidades:

> Mas sei que ela é também a mãe da própria democracia brasileira. Democracia que não é a que repousa simplesmente sobre o sufrágio universal, como a Suíça, ou sobre a forma republicana de governo, como a dos Estados Unidos, mas a de culturas que se interpenetraram, a de antagonismos sociais que se harmonizam, a de raças que se aproximam umas das outras, com preconceitos cada vez menores a separá-las. (DUNN, 2008, p. 135)[29]

Discursos como esse, principalmente vindo de personalidades importantes, impactam a lógica de memória e, utilizada por instituições, entregam essas informações às camadas sociais de modo pronto. Juntamente com as obras de Jorge Amado, compondo esse ciclo de referências, tanto teóricas (pensando na linha positivista da época) quanto nas artes, permeando literatura e música, uma nova roupagem de Salvador se consistia para o Brasil.

Os discursos acima pertencem a um período onde a cidade pulsava movimentos que destacavam a cultura afro-diaspórica na cidade, o que se revela entre outros pela fundação dos Filhos de Gandhy e outros blocos e afoxés.

É interessante perceber as movimentações populares em dissonância com a prática da elite da cidade e, tendo destaque na história recente, produzindo grupos importantes na história de Salvador, não só como produção cultural, mas também na estética negra, nos discursos políticos de resistência e, por consequência, na memória da população soteropolitana. Os já citados acima podem ser acompanhados pelo MNU[30], movimento que teve sua importância na cidade, por volta do ano de 1978, o Ilê Aiyê (1974), como grupo de resistência aos corpos negros no carnaval e sua estética e o mais recente Olodum (1990), se tornando um grupo e uma marca de relevância

[29] Ver também: Pinho, *Reinvenções da África,* p. 212.
[30] Movimento Negro Unificado: O **Movimento Negro Unificado (MNU)** é uma organização pioneira na luta do Povo Negro no Brasil. Fundada no dia 18 de junho de 1978, e lançada publicamente no dia 7 de julho, deste mesmo ano, em evento nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo em pleno regime militar. O ato representou um marco referencial histórico na luta contra a discriminação racial no país.

internacional para os dizeres de Salvador, para o mundo.[31]

Foi destacado anteriormente que, compor uma história coletiva poderia ser um movimento proveniente de uma ação estatal, e na Bahia, assim aconteceu. A criação da Bahiatursa, em 1972, já inserida na perspectiva paternal de Antônio Carlos Magalhães, que tinha como fim de espalhar "a singular herança folclórica e africana da Bahia" transformando essa divulgação num sucesso de turismo, tanto no Brasil, quanto para o exterior. A ideia de "Baianidade" ganha força a partir disso, onde o que se já se disseminava de forma orgânica, podemos dizer assim, pelos artistas em destaques da cidade, desde a década de 1940, agora tinha um impulso massivo do estado para a propagação desse imaginário local.

Antônio Risério, antropólogo e historiador soteropolitano, destaca que, se pensarmos em ponto de origem, no fim do século XIX a ideia de baianidade já poderia ter um embrião. Isso se dá pelo isolamento criado pelo estado Brasileiro, onde os recursos de modernização foram destinados, primeiramente, ao sul do país. Dunn destaca essa reflexão de Risério para pensar no ponto motriz dessa perspectiva de algo puro para a capital baiana:

> Risério sugere que, "quanto mais visível ia se tornando o seu tradicionalismo, mais e mais esclarecia, em tudo o que fosse Bahia, uma aura mítica". É durante este longo período de isolamento que "vai ganhando uma nova cultura, de extração principalmente luso-banto iorubana, mas também com traços tupis". (DUNN, 2008, p. 138)[32]

A partir desse momento, grande parte da elite soteropolitana e a classe média branca aceita o discurso de uma estética negra exclusivista e baiana (leia-se soteropolitana, porém questões regionalistas estenderiam esse debate) onde fica muito exemplificado em "Um projeto recente de arte pública (2006), *Salvador negroamor*, colocou 1501 painéis fotográficos de afrodescendentes espalhados pela cidade como uma forma de afirmar a sua identidade negra e denunciar a falta de rostos negros na maioria dos *outdoors* publicitários. A resposta popular geralmente foi muito positiva, embora complexa e diferenciada, com alguns críticos questionando o patrocínio pela empresa estatal Petrobras ou denunciando a "pretensão messiânica" do projeto. Entretanto, poucos se posicionaram contra a sua ideia central, articulada no "Manifesto Salvador negroamor": "Demografia, cultura, hábitos e tradição fazem de

[31] Vide: MENESES, Juan Diego Diaz. Orkestra Rumpilezz: Reinventing the Bahian Percussion Universe. University of British Columbia.
[32] Risério, *Caymmi,* p. 166.

Salvador a cidade mais negra do mundo fora do continente africano"[33]. De fato, a elite cultural da cidade, órgãos oficiais e artistas têm promovido a imagem negro-africana da cidade desde a década de 1970".[34] (DUNN, 2008, p. 139)

Esse aparato breve sobre a perspectiva de Salvador para com a cultura negra e sua relação com a memória coletiva local é importante para entender que, mesmo denominada como "Roma Negra", Salvador apresenta dificuldades, pensando em uma lógica que parte do discutido senso comum, em se localizar como um lugar do mundo atlântico, principalmente no que se trata de América latina. Muito disso por conta da sua construção ser pensada para a promoção de uma descendência quase exclusivista da cultura nagô, sem desmerecer sua influência e necessidade para o entendimento da cidade, no que culminou num controle narrativo do local e o distanciamento das discussões sobre esse Atlântico negro e seu transnacionalismo cultural.

Logicamente que, toda essa discussão tangencia os trabalhos de historiadores, etnomusicólogos e todos os que se debruçam sobre os estudos culturais anterior a esse corte no qual será feito (da formação da Rumpilezz em diante), e essa relação paralela cabe a discussão para como a sociedade soteropolitana vislumbra sua cultura e sua história no cotidiano local. Por fim, o surgimento da, primeiramente, Orkestra Rumpilezz e, mais a frente, veremos como Instituto Rumpilezz, fez com que esse diálogo com a "Améfrica" fosse mais latente, para os músicos e para o público que consome a produção musical dos mesmos. O conceito da Amefricanidade, cunhado por Lélia Gonzalez (1988), que defendia que a negritude brasileira não estava nem na África, nem nos Estados Unidos. Ela não negava a importância da África, mas considerava que no Brasil, a África se manifestaria a partir das suas criações culturais como o candomblé, capoeira. Lélia Gonzalez advogava o rompimento com a dicotomia entre colonizador e colonizado, e construiu um pensamento sobre o feminismo negro brasileiro, articulando a raça, gênero e classe, ou seja, semeou muitas bases para o pensamento contemporâneo decolonial e interseccional!

Feita a apresentação dessa leitura "essencialista" e de como pode ser percebida pela localidade soteropolitana, a vertente "estratégica" implica em caminhos mais próximos aos destacados aqui como pensamento plural da diáspora. Nessa leitura, há pouco sobre uma unidade de comunidade negra e muito mais sobre as amplas áreas de discussão do mundo negro, tais como "classe, sexo, gênero, idade, etnia, economia e

[33] Sérgio Guerra, *Salvador negroamor,* Salvador, Edições Maiangá, 2007.
[34] Teles dos Santos, *O poder da cultura*, pp. 85-94.

consciência política" (GILROY, 2001). Essa guinada para o outro polo de leitura se fez importante para antagonizar discursos e refletir sobre eles e tentar problematizar a dita visão "inocente" do pensar o negro essencial.

> Aqui, as qualidades polifônicas da expressão cultural negra constituem a principal consideração estética, e muitas vezes há uma fusão incômoda, mas estimulante de técnicas e estilos modernistas e populistas. Dessa perspectiva, as realizações das formas culturais negras populares, como a música, são uma constante forma de inspiração. (GILROY, 1993, p. 87)

O interessante a destacar que, lendo as expressões culturais negras a partir dessa vertente plural, é percebido uma certa relação democrática ou mais acessível as produções negras por parte das camadas populares, onde as conexões com outras vivências, além da ancestralidade africana se fazem presentes e, de modo algum se perdem com esses traços de produções singulares das localidades.

Logicamente, esse discurso mais plural também sofre de algumas carências e, como destacado pelo próprio Gilroy, "cada perspectiva compensa as fraquezas óbvias do outro campo" e o papel das novas produções é justamente trazer essas discussões em voga, para minimamente, discutir mais abertamente sobre esses pensares e produzir algo que realmente abarque a cultura local de modo mais genuíno.

Recentemente, houve uma produção por parte da prefeitura municipal de Salvador, chamada "Salvador Capital Afro", "a ideia é fazer da cidade um lugar de encontro, de reconexão com a nossa riqueza ancestral. Tudo isso por meio de ações colaborativas para construir um diálogo constante com a sociedade"[35]. Essa iniciativa aparece dezesseis anos após a aparição do projeto "Salvador Negroamor" de 2006, já citado no capítulo e, demonstram segmentos muito similares, onde podem mostrar um padrão no discurso da cidade e também uma falta de avanço nas questões atlânticas nesse mesmo espaço.

Tanto a Negroamor, quanto a Capital Afro buscam estreitar as relações do cotidiano soteropolitano com suas raízes em África. Antes vista como "busca das raízes" e hoje vista como "afirmação das ancestralidades", os objetivos pouco mudaram ao longo desse processo que, por mais que seja valoroso levantar a bandeira e o debate da consciência histórica do lugar, onde significativamente mudaram as perspectivas da cidade (com referencias trazidas da África), por outro lado destaca

[35] vide: https://salvadordabahia.com/capitalafro/quem-somos/

pobremente as relações das multiplicidades étnicas e atlânticas no espaço soteropolitano, reiterando o discurso trazido aqui anteriormente da narrativa da cidade como cultura única vinda de África.

Essa linha de discurso pode ser analisada por aspectos distintos, mas vale ressaltar uma em específico, que seria a relação política que Salvador conserva há décadas. Citamos *en passant* sobre como pode ser construída a memória coletiva de uma localidade e de como o peso das relações estatais fomentam esse processo, Salvador destaca-se nesse processo principalmente por não ter tido uma mudança, em termos de vertente política, que culmina na leitura sócio-histórica sobre a cidade e estagna as discussões sobre esse espaço atlântico dentro das instituições.

Então, pouco é visto em termos de mudanças de discurso no que diz as vozes da cidade. Imprimem a multiplicidade étnica que circunda a dita baianidade nagô e direta e indiretamente sufocam qualquer discussão sobre os diálogos da própria Salvador com os outros espaços desse atlântico negro.

Em comunhão as discussões expressas até aqui, é necessário destacar os caminhos dos objetos de pesquisa percorrem em conjunto com suas influências no quesito do pensar da diáspora cultural. A Rumpilezz segue sendo um grupo que pensa essas conexões dentre das Américas mesmo com a partida prematura do seu idealizador Letieres Leite. Isso acontece por alguns motivos que são necessários para entendermos os próximos passos desse avanço metodológico. A Orkestra Rumpilezz deixou de ser apenas orquestra e se tornou um Instituto, sendo que essa nova nomenclatura não é em vão, há dois motivos pertinentes para a formação de uma instituição ao redor dos conceitos já citados ao longo deste artigo.

O primeiro motivo é o método educativo produzido pelo Instituto, chamado de método UPB (Universo Percussivo Baiano).

> Método este que tem na oralidade a metodologia de ensino-aprendizagem, o Sistema de Claves rítmicas, a Circularidade e a Complementaridade como fundamentos estruturantes para organizar o entendimento das músicas de matriz africana e sua influência nas músicas elaboradas nas américas. Utiliza o conceito da Filosofia da Ancestralidade, proposto pelo Professor Dr. Eduardo Davi Oliveira, para o entendimento filosófico que conecta a música popular brasileira e suas origens africanas. (SCOTT, 2019)

E importante destacar, no conceito deste método UPB, é que ele apresenta as questões centrais que o Caribe apresenta para quem estuda as musicalidades afro-

diaspóricas: Multicultura (provindo do sistema de Clave); Circularidade (Leitura da construção musical africana ou afro-diaspórica) e a influência das músicas de matriz africana (ancestralidade). Essas questões são imprescindíveis para a formação e/ou manutenção da formação de novos musicistas que partiriam desse conceito artístico musical, rompendo com o uso exclusivo dos estudos eurocêntricos vigentes nas universidades. Esse método, no qual Letieres define como

> "um método que busca ensinar a música popular brasileira a partir da consciência do seu conceito estrutural, ligada às suas matrizes negras. Obedecendo as suas regras, métodos e conceitos seculares, em comum acordo com o conceito de aprendizagem musical envolvido a partir da tradição de ensino musical europeu"[36]

aproxima as linhas de aprendizagens com as vivências das musicalidades do caribe. O maestro afirma que, a função da busca da oralidade nas aulas, além de majoritariamente serem acompanhadas por historiadores, para tecer seus contextos de chegada e de pertencimento dessas musicalidades não só no Brasil, mas também nesse mundo atlântico, é aproximar o estudante da história do ritmo e do seu local, o fazendo ter mais identificação ao processo.

Então, seguindo o fio da UPB, a consciência de que a percussão de matriz africana é uma das chaves para a construção da identidade musical negra ao longo de todo o continente americano, se faz um grande trunfo desse modelo didático. Podemos julgar que músicos profissionais e formados pelo grupo foram imensamente atingidos pelo contato com a lógica do pensar musical da Rumpilezz. Um desses exemplos pode ser um projeto que tangencia o grupo em foco dessa escrita, que é o Projeto Pradarrum.

O projeto Pradarrum é uma iniciativa do percussionista Gabi Guedes em conjunto com seu sobrinho Felipe Guedes, que tem como objetivo realçar e valorizar as musicalidades de terreiro dentro da indústria da música vigente. Gabi, que é Alabê, faz parte da Orkestra Rumpilezz desde a sua fundação e, potencialmente pode ter trocado experiências que culminaram na produção desse projeto no qual o enfoque é salvaguardar as músicas de matriz africana num modelo "World Music"[37], segundo o mesmo.

[36] Vide: https://www.youtube.com/watch?v=1pOk_ficoDo&t=1424s – Festival Rumpilezz 2020 – Webnário de Abertura; minuto 23.
[37] Gabi Guedes em entrevista ao Jornal "A Tarde": https://atarde.uol.com.br/cultura/musica/noticias/1490799-nao-podemos-deixar-os-ritmos-se-perderem-diz-gabi-guedes

Fica destacado que as comunicações entre gêneros da diáspora são importantes para a construção musical dos mesmos, isso será dialogado com mais afinco nos grupos que projetam isso mais veementemente nos espaços culturais da cidade e, que demonstram ter absorvido bem a ideia do Atlântico Negro.

O segundo motivo para a formação do instituto segue uma das linhas mais importantes para o futuro da música afro-baiana, que é o Rumpilezzinho. O Rumpilezzinho é uma "Oficina de música Afro-brasileira em Salvador"[38], na qual pensa no processo de formação de novos musicistas, com perspectivas de fundamentação musical alternativa ao método formal e acadêmico. O nome em diminuitivo não é em vão, o projeto busca trabalhar com crianças, e jovens adolescentes, contribuindo na formação desse jovem nas perspectivas musicais, sociais e históricas.

A Rumpilezzinho, se faz importante na formação de novos músicos, já que tem como abordagem adolescentes e jovens musicistas, por trazer outra perspectiva de aprendizagem, mas também traz o debate para os outros âmbitos da rumpilezz, tais como a Orkestra e as produções artísticas de outros segmentos (Eventos, cursos, trabalhos multimídia do grupo). Essa construção sugere um norte para a consciência de que as musicalidades afro-baianas e afro-brasileiras estão inseridas sim num complexo atlântico de produções artísticas da Afro-diáspora, onde a Bahia não só se comunica com a África ocidental, mas também com outras áreas do continente Africano e Americano, como um todo. Um exemplo desse método é justamente uma aula sobre o Ijexá[39]. Acompanhados de três professores (dois musicistas e um historiador), a aula emprega uma didática que foge somente das partituras, mas também utiliza a reprodução vocal e o contexto histórico empregado à essa linha rítmica.

Conjuntamente com seus legados próprios como instituição, a Rumpilezz deixou importantes grupos que surgiram utilizando essa leitura histórica e etnomusicológica como referência em suas produções. Destaco aqui o Ofá Trio, A banda Ifá e o BaianaSystem, que se apresenta dessa forma: "Música poético-afro-baiana, rock progressivo e Free Jazz são componentes do som desta formação em trio

[38] Vide em: https://rumpilezzinho.wordpress.com/
[39] Vide: https://www.youtube.com/watch?v=KoP0nRPvGKA: Videocast Rumpilezzinho: Estudo da clave Ijexá

não convencional, com Luan Tavares no violão e voz, Paulo Roberto Pitta no saxofone e sintetizador e João Paulo Rangel na bateria"[40]



Figura 1 Ofá Trio (Paulo Pitta à direita)

A Ofá Trio é uma banda que dialoga com o mundo da ancestralidade negra em Salvador, Lançando EPs desde 2015, o trio tem um trabalho que permeia todos os diálogos discutidos ao longo do texto, onde a união de referências do atlântico se convergem em um grupo: "A gente estabeleceu quatro pilares, estéticos e conceituais para misturar: A poesia, o Free Jazz ou a improvisação livre, o rock progressivo e a música de matriz africana"[41] Esse trecho destaca as comunicações que o OFÁ Trio estabelece no envolto da sua construção musical, que de modo mundo atlântico, se é possível destacar assim, comunica as culturas afro-baianas e estadunidense, também provenientes da musicalidade negra, para a comunicação com o público.

Vale destacar, como esses 'novos grupos' estão inseridos nas perspectivas da Rumpilezz e não só como projetos com leituras paralelas ao foco da discussão. O saxofonista Paulo Roberto Pitta, do Ofá Trio, tem contribuições na Rumpilezzinho, até como professor do estudo de claves rítmicas nordestinas[42]. Em entrevista à revista "El Cabong", o mesmo destaca que: "O primeiro contato que tive com esse tipo de música

[40] Vide: https://muitainformacao.com.br/post/32535-primeiro-album-do-ofa-trio---leito-d-agua---ja-
[41] Vide: https://elcabong.com.br/category/entrevistas/ - Entrevista: OFÁ Trio e seu progressivo de terreiro
[42] vide: https://www.youtube.com/watch?v=VXojv0j_7Xg&t=93s - Videocast Rumpilezzinho - Estudo da clave dos ritmos nordestinos

foi com a Rumpilezzinho, quando participei durante dois anos de projeto. Só que aí, quando começou, foi de forma muito intensa"[43]

Esse trecho exibe o processo de aproximação do musicista em relação às musicalidades afro-brasileira, onde fica bem destacado essa relação de construção do saber e da perspectiva do novo músico, que surge a partir desses novos grupos que se debruçam com mais afinco sobre o mundo atlântico, tem participação presente da Rumpilezz nesse novo quadro musical.

Já a Banda Ifá se caracteriza assim: "formado por músicos e pesquisadores do cenário independente de Salvador entra no universo do afrobeat, dub, funk, ritmo do ijexá, blocos afros e afoxés da Bahia. Depois de diversas apresentações e de acumular experiência, o Ifá é consagrado como grupo de Afrobeat da Bahia"[44]. Ela segue uma linha muito mais parecida com a da Rumpilezz, mas com ênfase no gênero Nigeriano de fundação, o Afrobeat. O ajuntamento de musicalidades africanas, caribenhas e afro-baianas dizem o porquê desse grupo ser como uma Ramificação da Rumpilezz, dada as devidas proporções.



Figura 2 Ifá Afrobeat - Fabrício Motta (Terceiro da esquerda para a direita)

É interessante perceber que a Banda Ifá seja, entre os exemplos citados anteriormente, o grupo que apresenta uma relação mais concreta em termos de entendimento do curso diaspórico e suas ramificações presentes nos diversos continentes que estão inseridos nas comunicações atlânticas. O contrabaixista Fabrício Mota, membro da banda Ifá, que está presente nas aulas da Rumpilezzinho como

[43] Vide: https://elcabong.com.br/category/entrevistas/ - Entrevista: OFÁ Trio e seu progressivo de terreiro
[44]Vide:https://tvbrasil.ebc.com.br/verao-tv-brasil/2019/03/grupo-baiano-ifa-afrobeat-e-otto-comandam-festa-na-tv brasil#:~:text=O%20grupo%20formado%20por%20m%C3%BAsicos,grupo%20de%20Afrobeat%20da%20Bahia.

historiador e, recentemente, como membro responsável ao seguimento do projeto, destaca como é importante as aproximações com as leituras dos estudos culturais para o pensar musical da banda:

> "É muito divertido poder compartilhar um pensamento, uma reflexão, um ponto de vista de maneira simples, direta, prática. A proposta do show intitulado "Atlântico Negro", inspirado nas leituras do livro homônimo do sociólogo Paul Gilroy, era apresentar essas trocas de influências sonoras da música da diáspora africana, a partir das canções das colagens, dos arranjos e do espetáculo."[45]

Nessa entrevista, que foi produzida em 2015, já demonstra uma guinada importante que a década de 2010 ainda vem produzindo no contexto soteropolitano até entao. Grupos pertencentes a esse recorte ou os recortes do meio da década de 2000, vêm, significativamente, dialogando com diversos espaços, onde música, músico e público vêm crescendo dentro da lógica multicultural.

O pensamento de Fabrício destaca a mentalidade do músico atual em Salvador, principalmente aquele que está inserido no contexto das musicalidades negras e suas comunicações, no que implica severamente na leitura que o mesmo produz da cidade:

> "Vivemos a dor e a delícia desse contexto tão especial. Se por um lado estamos num caldeirão criativo em plena ebulição com uma antena ligada ao mundo, por outro amargamos os efeitos desastrosos que o racismo traz à cidade (à juventude negra principalmente) [...] Nessa contradição toda, nota-se que as pessoas têm buscado mais conhecimento a respeito da diversidade e da necessidade de identidade."[46]

Sob as condições de contradição que Salvador implica à quem pensa nela, não é possível pensar mudança sem relembrar os grupos que, nas últimas décadas do século passado, se destacaram no pensar e no fazer musical, como método de resistir e ressignificar o valor da cultura negra na cidade:

> "O debate e o (re)conhecimento sobre a negritude como valor humano tem ganhado mais corpo e ampliado as percepções das pessoas, graças aos movimentos ligados aos blocos afro, aos afoxés, aos grupos de hip hop, às comunidades de terreiro, às organizações quilombolas, nas escolas. Sem dúvidas, essa é a parte boa!"[47]

[45] vide: https://elcabong.com.br/author/lubmatos/ - Entrevista I.F.Á Afrobeat "O desejo de renovação é a maior força da música baiana de agora"
[46] vide: https://elcabong.com.br/author/lubmatos/ - Entrevista I.F.Á Afrobeat "O desejo de renovação é o maior força da música baiana de agora"
[47] vide: https://elcabong.com.br/author/lubmatos/ - Entrevista I.F.Á Afrobeat "O desejo de renovação é o maior força da música baiana de agora"

É percebido uma ligeira e significativa mudança da leitura sobre a cidade e sobre os próximos passos, no quesito de construção de identidade cultural. E, pelo o que foi exposto, existe um espaço de disputa nas visões sobre Salvador, uma vista pelos órgãos municipais, onde é reproduzido um segmento onde molda a identidade local para ser entendida como algo puro e próprio, e outra lógica, que parte das pessoas que vivem a experiência de ser negro na cidade mais negra fora da África e, encaram esse mesmo local como um celeiro multicultural, plural e pertencente ao mundo, não deixando sua característica própria ser esvaída por conta dessas conexões.

Por fim, o grupo BaianaSystem é um projeto musical formado em 2009, unindo presenças instrumentais da própria Salvador (como a guitarra baiana, já indicada no nome do grupo) e o Sound System, que são sistemas de sons, pensados e produzidos na Jamaica. Seguindo a mesma ideia central dos grupos supracitados, o BaianaSystem desponta como o grupo com maior visibilidade nacional até então, indicando uma tendência de reafirmação desses novos movimentos culturais, não tão novos, que surgem na cidade de Salvador, que sempre produziu muita arte negra e vem se organizando para entregar consciência nos processos musicais.



Figura 3 BaianaSystem (Russo Passapusso à direita)

Em conjunto com a própria ideia de formação do Baiana, que coexiste com a ideia do Sound System e o Dub, ambos provindos da Jamaica, o fluxo de conhecimento perpassa sobre a curiosidade em conjunto da vontade de entenderem o espaço, não só

o caribenho, mas também o sul-americano, no qual se insere a vida e o sujeito soteropolitano/baiano nesse contexto

> “”Sul-americano” já tinha aquela cara latina. E sentimos a necessidade de ter algo falado na língua espanhola, que fizesse essa conexão. Naturalmente havia essa referência do Manu Chao, de toda aquela história ali do “Clandestino”(1998), da cena dos anos 1990 que foi uma referência para a gente, associada ao beat e a levada da Bahia [...] Manu Chao também tem suas referências de SoundSystem, essa coisa do viajante que ele amarrou bem e a gente pensou que a faixa teria tudo a ver com ele”[48]

O BaianaSystem já se apresentou com a Orkestra Rumpilezz, criando essas pontes entre esse mundo musical afro-atlântico[49]. É necessário destacar esse ponto porque destaca também as conexões que são propostas por esses grupos subsequentes à Rumpilezz. Então, a citada relação do Baiana com Manu Chao, não surpreende.

Francês, com mãe Basca, passar a vida na Espanha e se comunicar com as musicalidades sul americanas, esse é Manu Chao, um cidadão inteiramente atlântico. A França, país com relações opressoras com a África no passado, se vê hoje como a maior extensão desse mesmo continente na Europa. A Espanha não se vê tão distante, principalmente por suas ligações com os mouros e outras linhagens mulçumanos que já dominaram sua região e imprimiram seu DNA cultural nessa região, assim como em África. Precisou de um cidadão europeu, inserido na diáspora, mas europeu, para o Brasil perceber seu vizinho:

> “Quando as pessoas citam para mim “ah, o Manu Chao traz essa coisa do sul americano e tal. Manu Chao não é sul americano (risos) e ele é uma pessoa que levanta isso dentro de nós, o que me leva a questionar também a questão do lugar de fala dentro disso tudo, né?”[50]

A busca por reforçar, e pode ser dito iniciar, as conexões entre Brasil e América do Sul demonstra um processo no qual, historicamente, sempre apresentou dificuldades por conta da língua e o distanciamento político que o país de língua portuguesa sempre teve com esses espaços. Se tratando de musicalidades, não existem grandes disparidades, ao se pensar nos aspectos da diáspora, porém, a curiosidade de produção, por parte dos brasileiros, em se comunicar culturalmente com os outros

[48]Vide:https://brasil.elpais.com/cultura/2020-04-03/manu-chao-cronica-do-astro-que-virou-as-costas-ao-sistema.html

[49] Vide: https://www.youtube.com/watch?v=Y2jFA6HHuHQ - Domingão na concha TCA”

[50] vide: https://www.youtube.com/watch?v=WUOYFrc_wdQ - Entrevista - Russo Passsapusso fala sobre o BaianaSystem, política e racismo.

países sul americanos, sempre foi escassa, onde foi destacado por Russo Passapusso, em entrevista ao "Brasil de Fato".

> "Eu falei "Caramba, vamos falar nomes de músicos da américa latina e a gente não conseguia entender direito o que tava acontecendo. Conhecia ali meia dúzia de pessoas, não entendia o que tava acontecendo politicamente, nem no comportamento dos nossos vizinhos. E eu fiquei muito angustiado e ainda estou muito triste com isso, estou procurando referências disso"[51]

É percebido nessas congruências, um movimento de aproximação com as musicalidades do atlântico, de forma consciente e intencional por parte desses novos grupos, dos quais se relacionam em certo grau com um dos objetos em destaque (A Rumpilezz), onde engrandece as relações que esse projeto tem na cidade. Gilroy destaca ao longo da sua escrita em "Atlântico Negro" a existência dessas comunicações, e que realmente já haviam no espaço soteropolitano, entretanto, a organização dos "novos" movimentos indicam uma aproximação com essas leituras do século XX, pois é reiterado as intenções desde o ponto de partida.

Ao longo desses 30 anos de publicação deste livro que mudou o encaminhamento das discussões dos estudos culturais nas américas, é percebido que, se tratando de Salvador, o processo de pequenas mudanças começa a surgir no meio da década dos anos 2000 e parte importante dessa nova mentalidade parte da então Orkestra Rumpilezz e hoje entendida como Instituto.

O crescimento desse grupo, com a abertura dos espaços para músicos participantes e novos musicistas em formação, fazem com que a nova lógica de leitura sobre as construções musicais da cidade seja projetada para as novas gerações. Como consequência disso, é percebido também a chegada de grupos que ramificam a comunicação do novo pensar dessa classe trabalhadora, que pouco a pouco ajuda a difundir os conceitos nos quais os estudos culturais se debruçam já a algum tempo.

Apesar do diálogo não se bastar aos 30 anos do livro referência para esse capítulo, e sim de todo um complexo dos estudos culturais acerca dos caminhos do mundo atlântico, pode ser visto que, em Salvador, as abordagens de mais afinco provém das musicalidades e da construção recente dos trabalhos acadêmicos. Isso é visto pelo trabalho superficial da cidade enquanto projeto político, está inserido num

[51] vide: https://www.youtube.com/watch?v=WUOYFrc_wdQ - Entrevista - Russo Passsapusso fala sobre o BaianaSystem, política e racismo.

olhar direcionado a prerrogativas, nas quais já foram importantes para o fortalecimento do orgulho da cultura negra, mas hoje podem limitar o discurso pelas novas leituras vigentes, onde a crítica dessas prerrogativas já foi feita, mas não convém aos órgãos de incentivo a cultura e turismo, pelo menos parece indicar a essa questão.

Pensando nos grupos em questão dessa escrita, A Rumpilezz e o Pradarrum têm como base o Jazz, e como já visto ao longo desse capítulo, faz um papel relevante dentro desse espaço atlântico como produção cultural e como resistência à uma lógica ocidentalizada no começo do século XX. Sua chegada parte de uma relação muito distinta das premissas que ocorreram nos Estados Unidos e, definitivamente, muda os parâmetros com que a população trata esses gêneros musicais até os dias atuais.

3. BASES DO JAZZ NO CONTEXTO ATLANTICO

O Jazz, gênero central da pesquisa, por ser a base motriz das apresentações de ambos os grupos referência da então dissertação (Rumpilezz e Pradarrum), assim como as ditas "músicas modernas" que surgiram nos Estados Unidos no fim do século XIX e início do XX, é fruto desse mundo diaspórico vigente no atlântico. O entendimento desse acontecimento se faz crucial para perceber os movimentos que o gênero fez e faz ao longo das décadas até o tempo presente. A expressividade do sul estadunidense, destacando o estado da Louisiana, reflete uma gama de influências culturais e musicais alocadas num mundo onde escravizados africanos, Franceses, Espanhóis e Ingleses ocupavam o mesmo local, construindo algo que, no período e em sua localidade, era muito novo.

Destacando o seguimento de África, o sul dos Estados Unidos teve forte influência do tráfico negreiro vindo da parte ocidental do continente africano, sendo em sua grande maioria escravizados vindos do Reino de Daomé que, como salvaguarda da sua ancestralidade, se utilizou da religião católica para conservar a religião vodu, como música ritual. Vale destacar que, já nesse período, onde Hobsbawn caracteriza como "pré-história do Jazz" já era identificado uma característica bem presente não só no Jazz, mas como em expressiva parte das musicalidades negras na diáspora africana, que são as ditas "Chamadas e respostas" onde Makl pode explicar como:

> A improvisação ocorre dentro do círculo e no cíclico do sistema de chamada-e-resposta. Uma modalidade que consiste em um solista individual (vocal ou instrumental) e a resposta, com uma frase fixa, de um coletivo (coro ou conjunto instrumental)". (MAKL, 2011, p. 64)

Sabendo dessas novas influências nas terras norte-americanas, é registrado também como as estratégias de salvaguarda foram cruciais para a eventual construção da musicalidade negra nessa região, tais como o *Blues* e as ditas *spirituals*, quais foram grandes influências para o surgimento do Jazz na virada do século. O indicativo também é que, como instrumentalização da conservação dessa cultura vinda de África "foram os rítmicos e os rítmicos-melódicos, e suas vozes; porém os timbres e inflexões característicos da voz africana invadiram todos os instrumentos do *Jazz* até então" (HOBSBAWN, 1991). É entendido assim que, todas as sequentes influências e permanências da cultura e expressão negra nessa região, parte da oralidade e as ditas

políticas de sincopa (MAKL, 2011), ajudaram na construção de um sincretismo com base nas digitais desses povos africanos no território americano. Não que isso seja algo novo, quando é pensado sobre as cargas culturais que todo o continente americano absorve desse processo doloroso que foi a diáspora Africana, e que, de todo modo, influiu em grandes caracterizações e assim formando novas interpretações e seguimentos, agora afro-americanos.

Mas, não só dos traços musicais de África é construído o Jazz. Nova Orleans parece ter sido escolhida para construir esse gênero carro chefe das mudanças de toda uma cultura musical no ocidente. Lá "o jazz surgiu no ponto de intersecção de três tradições culturais europeias: A Espanhola, a francesa e a Anglo-saxã" (HOBSBAWN, 1991), entendendo que, já nesse período, cada um desses segmentos culturais e também coloniais, já haviam produzido algum tipo de música afro-diaspórica no contato entre culturas.

Vale ressaltar que, ainda de acordo com Hobsbawn, A relação de influência nesses segmentos tem traços bem distintos. A cultura afro-espanhola, vem muito ordenada, em primeiro momento, as musicalidades afro-cubanas, onde a *habanera* e a *tangana*, a primeira também é visto no Brasil num processo de construção de uma identidade musical, são ritmos que influem na construção de uma identidade bem destacada dentro do jazz, porém não se trata da dita "pré-historia" do gênero, como já foi citado nesse presente capítulo. Mas sim, a influência francesa tem traços sociais muito mais definidos.

Em Nova Orleans, as nomenclaturas para uma determinada classe de escravos libertos se chamavam como *gens de couleur* ou *créoles,* De acordo com, pelo menos, as colônias francesas nas américas, como por exemplo o Haiti. Esse grupo tinha o conhecimento das chamadas "músicas tradicionais francesas" e foram os grandes responsáveis a levar essa influência para os negros "de classes inferiores" (HOBSBAWM, 1990). Já a influência inglesa é muito mais sobre a possibilidades de disseminar os discursos desses grupos marginalizados racialmente e também socialmente. Com a produção de uma "linguagem jazzística" sobre as canções de trabalho, o blues e o gospel. Essas especificidades são necessárias não só para a construção do gênero Jazz em si, mas também para identificar as formas de surgimento para as músicas da diáspora Africana.

Pensando com Paul Gilroy, na perspectiva do Atlantico Negro e da dupla consciência, há significativos questionamentos acerca de como são construídas as

musicalidades negras, assim como são interpretadas e reinterpretadas, de acordo com os seus locais de partida e suas experiências transatlânticas.

> Que problemas analíticos especiais surgem se o estilo, gênero ou desempenho particular de música são identificados como expressivos da essência absoluta do grupo que os produziu? Que contradições surgem na transmissão e na adaptação dessa expressão cultural por outras populações da diáspora, e como serão resolvidas? Como o deslocamento hemisférico e a disseminação mundial da música negra se refletiram em tradições localizadas de literatura crítica e, considerando que a música é percebida como fenómeno mundial, que valor é atribuído a suas origens, particularmente se elas entram em oposição a mutações adicionais, produzidas durante seus ciclos contingentes e suas trajetórias fractais? Onde a música é pensada como emblemática e constitutiva da diferença racial em lugar de apenas associada a esta, como a música é utilizada para especificar questões gerais pertinentes ao problema da autenticidade racial e a consequente auto identidade do grupo étnico? Pensar sobre música - urna forma não figurativa, não conceitual - evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético. Essas questões também são úteis na tentativa de situar com precisão os componentes estéticos distintos na comunicação negra. (GILROY, 2001, p. 163)

O destaque acima remonta uma linha segmentária para pensar como a música diaspórica se pré-dispõe nesse mundo atlântico e, definitivamente atesta suas possíveis especificidades quando se trata do continente americano em sua totalidade. Chamada pelo mesmo Gilroy de "Casta distinta" (2001), esses agentes históricos que compuseram, pensando o foco dessa pesquisa, o mundo das "músicas modernas", destaca-se o Jazz, corriam marginalizados de uma ideia de produção intelectual ocidentalizada. A utilização de Gramsci para entender o contexto desses agentes que operam "sem os benefícios que fluem ora de uma relação com o estado moderno, ora de posições institucionais seguras no interior das indústrias culturais" (GILROY, 2001, p. 164) é válida em direção a compreender que, um complexo de barreiras socioculturais, além do destaque ao racismo cultural diaspórico, faziam com que essas produções fossem marginalizadas por conta da oralidade imprimida, local e pertencimento ao local de sua origem.

> Os ritmos irreprimíveis do tambor, outrora proibido, muitas vezes ainda são audíveis em seu trabalho. Suas síncopes características ainda animam os desejos básicos - serem livres e serem eles mesmos revelados nesta conjunção única de corpo e música da contracultura. (Ibid., p. 164)

Pensar que a música e a musicalidade afro-diaspórica, como um todo, foi uma produção ativa de resistência também pode indicar o momento recente das mesmas no âmbito atlântico. As novas comunicações e formas de se produzir a música não atingiram apenas o jazz, no qual veremos suas transformações e permanências ao longo do período traçado, mas também todo e qualquer ritmo produzido nesse pensar cultural próprio, se tratando das Américas. Partindo do diálogo acima sobre a complexidade e papel da musicalidade nesse contexto de transformação cultural no século passado, é fulcral desmistificar algumas permanências do senso comum sobre a liberdade percussiva e a ideia de improvisação posta sobre essas produções.

> O jazz não é simplesmente música improvisada ou não escrita. Porém, em última análise, deve basear-se na individualidade dos músicos e muito provavelmente nas suas improvisações efetivas – e é preciso que haja espaço para improvisações. (...) Uma música de jazz, a menos que seja gravada, copiada de ouvido, e checada com a gravação (que torna, em jazz, o lugar da música escrita), muitas vezes não pode ser reproduzida por mais ninguém, a não ser de maneira aproximada" (HOBSBAWN, 1991, p. 46)

A "liberdade" ou não segmento a linha eurocêntrica de construção musical indicou que, por aparentar não seguir linha construtiva, por base dessas estratégias de improviso, o jazz, como outros gêneros afro-americanos não se encaixavam ou careciam dessa metrificação do dito gênero. Para Luís Ferreira Makl, isso fica destacado como uma proposta, uma estratégia onde o intuito é aproximar músicos e público, além de seguirem a lógica de construção musical africana, no qual envolve ritmo, corpo e interação:

> A improvisação ocorre dentro do círculo do sistema de chamada-e-resposta. Uma modalidade consiste em um solista individual (vocal ou instrumental) e a resposta, com uma frase fixa, de um coletivo (coro ou conjunto instrumental). (...) Partindo da minha experiência de vida no mundo da música, na performance do candombe e do jazz, gostaria de indicar outras direções distintas, complementárias à tese de Floyd mencionada. Primeiro, destacar quanto um sentido espiralar que abrange à improvisação e ao sistema de chamada-e-resposta compreende a intensificação, resultante em um clímax, produzida pela repetição e sobreposição de chamados e respostas. Segundo, apontar quanto os modos de organização e auto regulação das performances negras constituem, historicamente, uma modernidade própria, orgânica, paralela à dominância" (Makl, 2011, p. 65)

Esses *"modus operandi*", se podemos chamar assim, além de ser extremamente complexo, necessita de uma entrega e conhecimento sobre a construção musical e

cultural presente, que é preferido, pela cultura dominante já citada, marginalizá-la, ou invés de explorar essas especificidades.

Destacar tais movimentações ao entorno da formação e da organização do Jazz e posicioná-lo dentro do contexto do mundo afro-diaspórico é necessário para a compreensão da sua movimentação ao longo desse Atlântico negro. Por ser o gênero musical com maior amplificação de alcance até pouco depois da metade do século XX, o faz como ponto necessário para compreender os novos segmentos musicais provindos desse mundo afro Atlântico na história recente. Com seu crescimento e sua "metamorfose" ao longo das décadas (Jazz, Bop, Bebop, Fusion Jazz, Latin Jazz e etc.) faz do mesmo uma expressão musical que serviu de ponte de comunicação entre os continentes tocados pelo Oceano Atlântico e que foram determinantemente ressignificados com a escravização de africanos e africanas, que transformaram os locais em um grande celeiro de resistências culturais, se opondo a redução da sua história a apenas a agressão da travessia escravista.

O Brasil está inserido nesse contexto, com suas disputas em comum com as Américas como um todo, mas também com suas especificidades, que transformam o diálogo e a compreensão da música instrumental no país como algo elitista e muito complicado, distanciando o público que pertencente a essas produções e não reconhecendo as produções como pertencentes a cultura negra.

Nesse capítulo será discutido e compreendido os contextos de chegada do Jazz no Brasil e em Salvador, para sedimentar as movimentações dos grupos em destaque da pesquisa, com relação a alcance, educação musical e oralidade.

3.1 OS CAMINHOS DO JAZZ NA SUA CHEGADA AO BRASIL

O diálogo sobre o tema da diáspora africana leva a uma magnitude de questões e abordagens ao longo dos 5 séculos (XV ao XX) até a discussão dos seus efeitos e suas novas formas na modernidade. Dentre as inúmeras facetas desse período doloroso para a história ocidental, (principalmente quando se trata do hemisfério sul do ocidente) a música e a musicalidade participam ativamente desse período entre afirmações e contradições nesse percurso. Entender que a música da diáspora africana foi uma característica importante para a resistência e estratégias para a população negra nesse período se faz extremamente necessária para entender os caminhos, não só do

processo diaspórico inicial, mas também as disputas de espaços de comunicação, principalmente na entrada do século XX.

A linha central para a construção desse texto, além de ser interpretativo para se discutir música e história, é que o papel da música é muito maior que apenas uma prática lúdica ou artística. A música tem um papel politizador importante e sempre acompanha os acontecimentos históricos, sejam rupturas ou retomadas democráticas, ao longo do século já citado no parágrafo. "As práticas culturais na diáspora Africana, incluindo a música e a religião, são de fundamental importância nos processos de resistência, de construção de identidades, como têm apontado alguns autores e, sobretudo, de construção de culturas vitais." (MAKL, 2011, p.56) Essa fala dá seguimento a discussão do primeiro momento e retifica o valor dessas práticas no processo diaspórico. Inúmeros autores dialogam com essa especificidade da diáspora africana e atestam seguimentos produzidos dentro da musicalidade da diáspora, nos quais a protegeram para os momentos presentes. Um tópico permanentemente citado, é o processo de ambiguidade da música afro-americana, entre os autores já referenciados, tais como Luís Ferreira Makl, Paul Gilroy, Paulo Dias e Mariana Monteiro, todos destacando debruçam que:

> Essa ambiguidade que desorientava era convenientemente explorada pelos atores da festa negra, nos momentos em que se reuniam para práticas de culto aos ancestrais e às divindades africanas, para a performance de cantos, e dança de crônica social, para a resolução de conflitos, mediante o desafio cantado ou para a prática de danças de combate. (MONTEIRO e DIAS, p. 360)

Partindo do ponto dessas estratégias, mesmo que driblando da pressão colonial em sufocar as práticas musicais pretas, ainda assim, tinham diversos problemas para com a produção musical negra, e se tratando do período colonial, principalmente nas práticas de divertimento. Ainda segundo Monteiro e Dias, nesse momento, as práticas eram bem divididas entre as que se aproximavam de um sincretismo religioso, também como uma estratégia dos colonizados para a preservação da cultura negra, e as que não tinham tanta proximidade assim com as práticas Católicas. Essas duas vertentes eram identificadas como "Honestas e desonestas", onde nessa passagem se exemplifica:

> Os cortejos e folias que acompanhavam os reinados nas irmandades, como devoções católicas populares, figuravam como diversões honestas. Porém os batuques, encontros com dança, cantos e tambores, de caráter mais reservado, situados fora da esfera pública – eram

> proibidos e perseguidos, temidos como ajuntamento perigosos de negros" (MONTEIRO E DIAS, 2010, p. 360)

Devido a essas estratégias e principalmente por ampla parte das culturas negras praticadas serem por tradição oral, onde dificultava o silenciamento dessas práticas, por parte dos colonos, era sedimentado assim a importância da atuação cultural negra nesse mundo diaspórico, para a própria manutenção da sua ancestralidade. Gilroy salienta que

> 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. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da plantation: A forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais. (2001, p. 162)

Após a cena das dificuldades e estratégias para a manutenção da cultura negra da diáspora em prática ao longo dos primeiros momentos desse ciclo, entender que a marginalização dessas práticas tivera um ponto fixo para o silenciamento da musicalidade negra também faz parte importante para entender as posições das atividades afro-brasileiras e afro-baianas na atualidade. O constante preconceito para com a percussão negra foi uma articulação que atacou e ainda tem seu peso em determinadas questões da musicalidade da modernidade. Ao mesmo momento em que a percussão é marginalizada, ela estabelece uma ligação diaspórica profunda ao longo de toda costa americana. A mesma é uma produção conjunta de uma "percepção e produção corporal de som/música" onde o desenvolvimento dessa experiência produz um "padrão" percussivo visto em diversos lugares da américa, com padrões de referência musical bem semelhantes, como destacaram Monteiro e Dias e confirmado por Makl:

> Considere-se o chamado ritmo congo, no Brasil, semelhante a clave de són, em Cuba e a madeira do candombe, no Uruguai; A clave de són, em Cuba semelhante a uma das marcações do samba-reggae na Bahia; o padrão no tamborim e do cavaquinho no samba carioca, semelhante a marcação frigideira na conga, do carnaval de Cuba (2011, p. 63)

Essa ligação entre a américa diaspórica não parou por aí, com a chegada do século XX, os ritmos afro-americanos foram tomando contornos continentais. Foxtrot, ragtime, o blues e posteriormente o jazz se tornaram o símbolo da modernidade ocidental. A indicação de uma mudança no estilo de vida, no entre guerras, estabeleceu o dito *American way of life* (HOBSBAWN, 1995) e a ritmização sincopada, já existente

nas músicas afro-diaspóricas em geral, tomaram conta dos salões das elites tanto americana, quanto europeia. O mundo passava, mesmo com significativas resistências, a ser influenciada diretamente pelo produto musical da diáspora africana. Jazz, Blues, Habanera, Rumba, maxixe, samba entre outros, mudaram a perspectiva socio-musical do atlântico e de algumas personalidades negras da época. "Várias lojas da "fina-flor" da cidade, para atrair a clientela feminina, tiveram que transformar o seu tradicional "Chá das cinco" em um, a partir de então superlotado, 'Chá dançante'" (Sevcenko, 1992, p. 20)

Sevcenko, nesse trecho, indica a mudança do cotidiano a partir da chegada das músicas afro-americanas no Brasil. A força da música instrumental, a qual é o objeto central desse texto, no período era muito forte e em conjunto com as músicas brasileiras em potencialização, tal qual o choro e o samba, a influência do Jazz foi ainda maior na década de 1920.

Nesse momento vale destacar que, o conceito de Africanidade cabe bem a esse momento e a percepção do que são esses ritmos afro-diaspóricos no tempo presente. Referenciado pela pesquisa e reflexão do político e etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz, "a africanidade se apresenta como um conceito útil para o estudo de fenômenos contemporâneos quando em diferentes países da América Latina e do Caribe, movimentos culturais negros procuram pelo reconhecimento das matrizes africanas nas culturas nacionais e regionais" (MAKL, 2011, p. 59). A partir dessa perspectiva, é percebido que, o movimento das musicalidades afro-americanas tivera um comportamento parecido ao citado por Makl. As trocas musicais do gênero com as músicas de linha diaspórica no Brasil foram não só importantes, mas também basilares para o entendimento da linha jazzística no país e subitamente na Bahia. Em contrapartida, houveram movimentos do 'setor dominante' do continente americano para que limitasse e marginalizasse o sucesso dos negros, sob o ponto de vista do protagonismo, acerca dessas novas musicalidades.

> Formando parte da cultura dos setores populares da América Latina e do Caribe, passaram por importantes processos de nacionalização e des-etnicização, nos meados do século XX: O Samba carioca a partir da década de 1940, e, acentuadamente na década de 1960; o Canbombe afro-uruguaio nas décadas de 1950 e de 2000" (MAKL, 2011, p. 60)

O Processo de nacionalização e des-etnicização das músicas afro-diaspóricas foi posto em prática, mas, ao menos no Brasil, não é sentido tal impacto no momento

presente, apesar de produzir gêneros importantes nessa ruptura, tal qual a Bossa nova. É com esse constante processo de resistência e estratégias, além da força da música na modernidade, que a música afro-diaspórica conquistou significativo espaço no *mainstream* musical.

Partindo desse primeiro momento de percepção do que podemos dizer de "fluxo cultural migratório" de África e do atlântico negro, é necessário também pontuar as linhas raciais que percorrem no entendimento nacional, das chamadas "músicas modernas" nas primeiras décadas do século XX. Com a crescente de ritmos afro-americanos (final do séc. XIX e início do séc. XX), houve uma guinada musical, em direção a "modernidade". Reinterpretar músicas já vigentes, ao estilo sincopado dos ritmos afro-americanos foi um dos métodos mais eficazes para contestar o espaço de atuação. Gêneros tais quais o *fox-trot, ragtime, blues e Jazz* trouxeram uma forte mudança no cotidiano branco das décadas de 1910 e 1920, conjuntamente com a polca, o choro, o maxixe e posteriormente o Samba. O Jazz demonstra, na sua chegada, como a influência negra no novo tempo de modernidade, início do século XX, seria incômoda para a elite branca brasileira.

> Quem lia jornal naquele tempo sabia muito bem que uma dança saída nas senzalas dos escravos americanos fazia furor nos salões mais aristocráticos dos Estados Unidos, da Inglaterra e da França. Chamava-se Cake Walk e foi anunciada pela primeira vez em São Paulo para ser dançada no palco Polytheama-Concerto, por duastroupes, Brendford e Cherton (ARAÚJO, 1981, p. 96)

A relação dos EUA com a música negra era de marginalização até os movimentos do *fox-trot, cake walk, ragtime e blues* conseguirem um certo sucesso no fim do séc. XIX. Na virada do século XX, com a consolidação do Jazz, gênero que carrega a genética dos gêneros anteriores, fez com que a barreira racial, falando-se de música, tenha cedido ao ponto de artistas como Louis Armstrong, Ella Fizgerald, Billie Holiday entre outros, caminharem ao sucesso nacional, além do movimento diaspórico para outras regiões do Atlântico.

Os primeiros contatos do Jazz no Brasil, segundo Petrônio Domingues, nem sequer tinha essa nomenclatura posta. A década de 1910 foi recheada pelo movimento primeiro de influência da música negra-americana em solo tupiniquim e o Rio de Janeiro e São Paulo já dialogavam com as chamadas 'Músicas modernas': "Apesar desse ingente impacto na vida cultural da nação, os primeiros momentos do Jazz aqui

permanecem envoltos em uma cortina de fumaça, com os poucos autores de livros que trataram do assunto não chegando a um consenso." (DOMINGUES, 2020, p. 175)

Esse movimento, em primeiro momento foi ridicularizado pela imprensa brasileira e por parte da camada elitizada desses estados, nos quais entendiam como movimentos "malucos" as danças das músicas aqui chegadas. Pelo olhar de Adolfo Morales de Los Rios, Arquiteto e Historiador Argentino que viveu no Brasil no fim do século XIX, os ritmos americanos chegaram "para perturbar as elegantes e rítmicas danças"; "Uma verdadeira loucura coreográfica" de "avanços e recuos, pontapés no espaço, trejeitos dos mais inverossímeis"; "ao som de música cheia de estridências; trepidante, voluptuosa, maluca" (RIOS FILHO, 1966, p. 79)

A resistência dessa parcela negra da sociedade, que era a mesma que encaminhava a chegada dessas novas referências musicais ao país, demonstra muito as motivações nas quais estavam as críticas da elite brasileira. O colocado em questão eram as barreiras raciais que viam como estratégia à marginalização, assim como já faziam com o maxixe, ritmo aqui presente, e enterrar uma possibilidade de ascensão de pessoas negras na área artística. A aparente rejeição da população durou pouco e logo o retorno do sucesso do Jazz na Europa (mais precisamente em Paris, dita a capital cultural do ocidente no dado período) e consequentemente consolidação nos Estados Unidos, o Brasil viu o cotidiano ser influenciado por essa carga cultural recém-chegada, onde já foi destacado na passagem de Sevcenko nesse texto.

Mesmo com tal resistência, o gênero continuou com um destaque acentuado no início da década de 1920, e, por mais que o processo de elitização ocorresse nesse período, haviam muitas ligações com Nova Orleans nessa chegada. As festas, chamadas de bailes nesse período, negras, na periferia de São Paulo, adotaram com fervor as músicas modernas e, mesmo com homens e mulheres já exaustos pós trabalho, ao som dos jazz bands, conseguiam se distrair e aproveitar os bailes com entusiasmo, até porque, afinal, "[…] dentre todos os divertimentos, o que mais nos proporcionava prazeres verdadeiros é, sem dúvida os bailes" (DOMINGUES, 2018, p. 69). Juntamente com o arremate popular, o momento do gênero em 1920, chamado até então de "A era do Jazz", mexeu substancialmente na produção cultural da época.

> No teatro de revista, no cinema, nas incipientes emissoras de rádio, nos jornais, nas revistas, na edição de partituras, na emergente indústria fonográfica, nas peças publicitárias, no comércio de cosméticos, moda e produtos de beleza, sem falar do show business. (Ibid., p. 72)

Vale notar que, a partir desses movimentos tanto sociais quanto populares, podemos dizer que o Jazz, nesse momento, alcança todos os sentidos do que seria ser *pop*. E a partir dessas nuances entre classes e produções artísticas, desenhou-se muito mais brasileiro do que estáva acostumado ser. Analisar o possível "jazz brasileiro" é perceber suas diferenças nas composições das ditas jazz bands. As influências do mundo afro-brasileiro atinge em cheio o ritmo afro-americano e suas diferenças são notadas poucos anos depois das "musicas modernas" instalarem-se no Brasil.

> A clarineta alcançou o seu ponto máximo de desenvolvimento no jazz de Nova Orleans, e desde então vem caindo, progressivamente, para um plano de fundo. Os metais alcançaram seu auge de desenvolvimento na era do swing, e desde então vêm perdendo terreno. Os saxofones seguiram uma curva de ascensão desde o início dos anos 20 até o período bop, quando alcançaram o topo, e desde então permanecem estacionários. Os instrumentos de percussão seguem uma curva ascendente constante até o período cool, quando se tornam, muitas vezes, os principais mantenedores da melodia, bem como do ritmo (por exemplo, o Modern Jazz Quartel: piano, vibrafone, bateria, baixo). (HOBSBAWN, 1990, p. 131)

Nesse trecho de "História Social do Jazz", Hobsbawn destaca não só a versatilidade com que o gênero mostra ao longo da sua duração, mas também a sua configuração mais próxima do contexto inicial da vertente. Constituido por metais (tais como sax, trompete e trombones), piano e um ou outro instrumento de corda (são de menos uso, porém, utilizados: violino, violoncelo, violão e o mais recente deles, a guitarra) e por fim a percussão, destacada a bateria, que se apresenta como um instrumento genuínamente jazzístico:

> Nova Orleans, recebeu a influência das bandas militares, que eram compostas de bumbo, surdo, caixa e pratos, tocados separadamente. Tocar tais instrumentos ao mesmo tempo, por meio de um único músico, foi invenção do jazz. Não à toa, a bateria estava sempre presente nas bandas (DOMINGUES, 2018, p. 75)

Os instrumentos supracitados ainda fazem parte do que podemos chamar de 'espinha dorsal' das *Jazz* bands, mas, a influência e importância já conhecida das territorialidades e suas culturas identitárias complementares, implicam em mudanças ímpares em cada localidade tocado e incorporada no Atlântico Negro.

Se pensarmos a sua chegada na europa, o diálogo intrínseco com o caribe, formando o *Latin jazz,* e especificando o Brasil nesse coeficiente, é inegável a contribuição das demais musicalidades da afro diáspora no corpo musical jazzístico. Também no contexto da década de 1920, os "oito batutas" deu um dos primeiros passos

para esse diálogo transatlântico entre Jazz e Brasil. Essa banda que fez um enorme sucesso no meio da década já dita era liderada pelo icônico Pixinguinha, no qual tocava flauta e os demais componentes: Donga (banjo), Vantuil (trombone), Martins (piano), Paulo (pistom), Francisco (tuba), Benedicto (bateria), Alfredo (pandeiro), Paschoal (saxofone) e Benicio (tenor). (DOMINGUES, 2018).



Figura 4 Os Oito Batutas

A presença do pandeiro, em conjunto com o banjo e por vezes o cavaquinho[52], já destacava a pluralidade musical existente nesse diálogo entre musicalidade afro-brasileira e afro-americana, além de ser um momento de destaque do jazz, no Brasil, tomar seguimentos negros na mídia, não só na ocupação dos bailes negros em São Paulo. Semanas antes da semana de arte moderna, Antônio Ferro destaca e enaltece a presença cultural negra na formação desse gênero que estava não só tomando os Estados Unidos e Europa, mas também o Brasil.

> Fato é que as jazz-bands, com diferentes sentidos, públicos e objetivos, multiplicaram-se, desencadeando uma explosão feérica no cenário artístico-musical (SEVERIANO; MELLO, 1997, p. 50; LABRES FILHO, 2014, p. 75). Quando Antônio Ferro –um jornalista, escritor e político português que firmou estreitos contatos com os modernistas brasileiros –realizou uma conferência no Teatro Lírico, no Rio, em julho de 1922, e a replicou em São Paulo no Teatro Municipal, em setembro, e em mais dois lugares, ele enfatizou: "O Jazz-Band a encarnado e negro, a todas as cores, éo relógio que melhor dá as horas de hoje, as horas que passam a dançar, horas fox-trotadas, nervosas... No Jazz-Band, como num écran, cabem todas as imagens da vida

[52] Micol Seigel aponta que, quando da volta dos "Batutas" de Paris, estes incorporaram o "cavaquinho-banjo", um instrumento que realmente se aparenta com o banjo, mas guarda suas diferenças físicas (composto por quatro cordas, ao invés dos cinco no banjo), de timbre e sonoridade" (SEIGEL, 2009, p. 106). (DOMINGUES, 2018)

> moderna". Em outro momento da palestra, Ferro frisava que a influência da "arte negra sobre a arte moderna" era indiscutível: "O momento é um negro. O jazz-band é o xadrez da hora [...], o ex-libris do século" (FERRO, 1922, pp. 55-56, 66-67). (DOMINGUES, 2018, p. 74).

O sucesso desse momento foi tão forte, que a presença nos bailes negros da época se dava de forma quase onipresente. Os jornais *Clarim D'alvorada*, *Voz da raça* e *O Kosmos,* destacavam esse alavancamento vertiginoso do jazz e suas jazz bands que ocupavam os salões naquele período. Passando para os anos 30, tornar-se-ia ainda mais relevante, produzindo diversos grupos de concerto jazzístico que ocupavam a noite da cidade paulista, destacando nesse momento uma maioria negra ocupando os espaços lúdicos.

> A partir dali, o número de bandas se multiplicou nas páginas dos jornais da imprensa negra: Jazz-Bands American, do maestro João Amaral; Jazz-Band Ba-ta-clan, do maestro Júlio Mariano; Jazz Elite e Liberdade, dirigida por Benedicto Vianna; Jazz Flores, dirigida por José de Barros; Jazz Floresta, Jazz Progresso, Jazz Buonavoglia e Moreno, entre muitas outras (DOMINGUES, 2018. p. 78).

De acordo com o que já acontecia com o mundo atlântico, no Brasil não foi diferente com relação a consolidação do Jazz e principalmente a sua 'adequação' aos ritmos já presentes no solo tupiniquim. Esse entrelaço só destaca as raízes da diáspora na construção cultural do país.

No decorrer das décadas, para o gênero jazzístico, os registros começam a ser mais nebulosos, até por conta do cenário político Brasileiro em questão e suas políticas de nacionalização e des-etnização, já citadas nesse texto, além das próprias respostas culturais à esses processos. A partir desse contexto, podemos citar o *samba do morro* durante as décadas de 1940 e 1950, e toda sua complexidade de artistas, tais como Dorival Caymmi, Cartola, Ary Barroso e etc. Bom ressaltar que esse tal gênero, foi utilizado como modo de propaganda política quase por um estado permanente entre as décadas citadas e na segunda metade do século XX, pensado como forma de nacionalizar a cultura, implicando no esquecimento dessa vertente como algo intrínseco às musicalidades negras do País.

Já na década de 1960, o destaque fica presente na tropicália de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque entre outros nomes da música brasileira que compuseram o dito nascimento do MPB em questão. A presença da segunda leva das

musicalidades afro-americanas também existiu nesse momento, com o movimento black-soul, destacando o Rio de Janeiro nesse quesito. Porém, pensando no Jazz, o gênero não se apagou nesse processo e, em meados da década de 1970, é retomado com a nomenclatura de *Jazz Brasileiro.* Essa nomenclatura surge tempos depois, muito por conta de ser caracterizado como uma música americana e, por conta da sua chegada, uma música elitista. Roberson Conti tenta explicar e expor a complexidade que era pensar esse registro nesse período:

> O rótulo, colocado assim, sem mais, é certamente vago. Será possível torná-lo mais preciso? E de que forma? Uma primeira maneira possível de delimitar o que se entende por "Jazz Brasileiro" seria dizer que ele consiste simplesmente no jazz norte-americano -desde o New Orleans e o Dixieland até o Hardbop, digamos -praticado por músicos brasileiros. Seria brasileiro porque tocado com "sotaque" brasileiro. Essa definição não estaria propriamente errada, porém é demasiado restritiva, deixa muita coisa de fora. Outra maneira seria dizer que o Jazz Brasileiro equivale à Música Instrumental Brasileira Contemporânea, praticada principalmente por grupos instrumentais concentrados no eixo São Paulo - Rio de Janeiro – Minas Gerais a partir dos anos 70. Ainda outro caminho seria definir o jazz brasileiro como uma música improvisada segundo uma sintaxe jazzística, mas com inflexão e ritmos brasileiros (o que equivaleria, na prática, a uma fusão entre o jazz e a MIBC). Mas neste ponto alguém poderia observar, com justiça, que haveria que se levar em consideração também o chorinho, na medida em que este é o gênero musical que desempenha dentro da cultura musical brasileira o papel análogo ao jazz na cultura norte-americana. E assim por diante: cada tentativa de definição se revela, não falsa, mas incompleta, demasiado restritiva. (CONTI, 2002, p. 7-8)

A dificuldade analítica do autor corresponde a complexidade do que é pensar uma música de forma geral, pensando um país continental feito o Brasil. Seria o ‘sotaque’? A adição dos instrumentos locais? Bem, essa são perguntas que as regionalidades não se preocuparam em responder, e por fim acabaram sedimentando uma forma de entendermos melhor o que foi essa progressão no âmbito nacional.

Por esses segmentos, um dos passos dados para a legitimação das músicas modernas e negras no Brasil, se deu por um processo de regionalização das criações musicais negras. Então é muito comum escutar termos tais “pagode baiano”, “samba carioca”, “Reggae Maranhense” e etc. Esses tipos de demarcações podem e geram algumas discussões, porém, exerce um impacto significativo no entendimento e pertencimento da musicalidade com as pessoas que praticam ou consomem a música, em conjunto com sua localidade.

Com isso é refletido que o jazz não se comunicou apenas com São Paulo, mas como, quando e de que forma esse gênero caminhou até solo soteropolitano e de que forma se produziu suas especificidades? Esses são passos que serão tratados e analisados em progressão a esse momento da escrita.

3.2 O "JAZE" EM SALVADOR

Olhando para o contexto histórico em Salvador, justamente a noção contra-hegemônica da modernidade no sentido da dupla consciência (GILROY, 2001) na diáspora africana, não é nenhuma novidade, sendo que o "Jazz", com suas respectivas tendências e modas de cada tempo, sempre foi querido entre as comunidades negras em Salvador, como vem sendo documentado pela etnomusicologa Laurisabel da Silva na sua dissertação "os Jazes na Salvador dos anos 50" (2014), onde ela demonstra que além da "onda jazzística dos anos 50",os famosos "Jazes" já estavam presentes também nos anos 20, com as tendências da época, tais como Foxtrot, Charleston, Blues:

> Assim como em outras localidades do país, em Salvador, as jazz-bands e os gêneros executados por elas se constituíram em uma novidade causadora de algumas transformações nos costumes sociais da época. Julgo importante utilizar matéria veiculada no jornal A Tarde para ilustrar este aspecto, embora fora do recorte temporal que compreende este trabalho, tendo sido ela exibida no ano de 1926, na qual são relatadas as transformações provocadas pela chegada de ambos à sociedade soteropolitana. A matéria relata que quem não aprender a dançar ficará deslocado em um canto, pois todos estão "[...] rodopiando, tremendo aos compassos violentos do jazz-band." (A Tarde, 6 nov. 1926, p. 1) (SILVA, 2014, p. 56)

Se naquela notícia no jornal, foi utilizado o termo americano "Jazz-band", já nos anos 50 em Salvador, Silva observa uma forma abrasileirada que costuma se utilizar em falar dos "Jazes", mas também de Jaze, Jazz e Jazis, incluindo todo tipo de orquestra popular de sopros e outros instrumentos que mescla ritmos diversos brasileiros e americanos dançantes, segundo Lühning e Mata:

> Os 'jazis' (...), como eram chamadas, eram orquestras com várias formações, em especial com instrumentos de sopro. Elas tocavam em aniversários, bailes, e também nas casas de candomblé após as festas religiosas da noite anterior, como se fosse a parte social e profana, bem como tocavam em aniversários [...] (2010, p. 92).

Esses segmentos se extendem às décadas de 1960 e 1970, onde Salvador

também se percebe no cenário jazzístico nacional. O Jazz se aloca na rua chile, primeiramente, no centro da capital baiana, e logo após para o ICBA, hoje conhecido mais facilmente de Instituto Goethe. Esses espaços nos centros da cidade (Rua Chile e Corredor da Vitória) indicam o que era a Salvador nesse momento.

Vale destacar que, antes da expansão imobiliária, em direção à ala interiorana da capital (Três pontos de expansão: a região do subúrbio ferroviário, a região da Paralela e, consequentemente, a região metropolitana de Salvador) (CARVALHO, PEREIRA, 2014), o centro de salvador tinha um fluxo populacional muito forte, tendo o comércio e as ruas próximas a atual praça Castro Alves como vias extremamente vivas para a cidade como um todo. Então, enquanto esse crescimento tendia a ocorrer, o centro pulsava e levava não só emprego e negócios locais, mas também ludicidade e uma vida noturna fortemente movimentada.

A partir disso, é necessário destacar a figura de Sandoval Caldas, ou apenas 'Sandoca', que foi responsável por dois dos importantes estabelecimentos locais que movimentavam o jazz em Salvador: O Tabaris night *club* e *o Varandá.* O *Tabaris* foi um clube erótico (Cabaré) de grande sucesso nas ruas do centro de Salvador entre as décadas de 50 e 60, fechando no ano de 1968. Há quem diga que um cabaré deve ser regado de belas músicas e, um pouco antes das ditas *jukebox*[53], esses locais eram ocupados por bandas e artistas de sucesso para entreter as noites dos frequentavam o clube. Com sua orquestra própria, a "Moonlight Serenade" (nome que homenageava Frank Sinatra[54], ícone da música internacional e grande nome do Jazz Mundial (1915-1998), que era um dos mais procurados para ser tocados nas noites do clube), o *Tabaris*, aos poucos, estreitava a relação da boemia soteropolitana com o gênero já afro-diaspórico, não sendo somente afro-americano.

> Tenho certeza que ele está feliz lá, na filial divina do velho Tabaris, onde em suas mesas estão a beber, cantar e jogar conversa fora, Vinícius, Jorge, o bem-amado, Nelson, o cavaquinho e o Gonçalves, Noel, Elis, Drummond, Glauber, Cássia e por que não o Frank, com seus olhos azuis.[55]

[53] eletrônico aparelho provido de toca-discos ou, modernamente, de dispositivo para leitura de discos compactos, ger. acionado pela introdução de moedas ou fichas, que executa automaticamente a gravação escolhida pelo usuário.
[54] página oficial do Cantor: http://www.sinatra.com/timeline
[55] Citação da Crônica: "Sandoval...Por Ricardo Couto", escrita por Ricardo Couto, sobrinho do Sandoval Caldas, destacando o falecimento de Sandoval, em 1989 e traçando nomes importantes que frequentavam o Cabaré, que também já se foram. Fonte disponível em: http://otabaris.blogspot.com/

O *Tabaris* acabou fechando as portas, mas o Sandoval permaneceu sendo ativo no cenário boêmio de Salvador. Na rua do Pau da Bandeira, surgiu o *Varandá*, "um bar que queria ser restaurante e um restaurante que queria ser bar"[56] que movimentavaas noites dos fins de semana na capital.

Seguindo o contexto de êxodo interiorano na região, a rua Chile conseguia manter, de certa forma, o movimento popular graças ao *Varandá*, que permaneceu sendo frequentado por grandes nomes do período, tais como Chico Mota, Tasso Franco, Walter Levita, Rubinho dos Carnavais, Silvio Mendes, França Teixeira, Nelson Rufino, Edil Pacheco, Riachão, Carlos Alberto (Palito), Batatinha, Panela, Armando Sá, Jairo Simões e tantos outros[57] que prestigiavam e produziam a recém música instrumental baiana que ali estava nascendo. Nesse mesmo período, o Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA) também produzia algumas noites de música instrumental, alimentando a cidade com esse significativo gênero e, consequentemente, comunicando Salvador com as diversas músicas do mundo todo.

Vale ressaltar que, dentro desse período (décadas de 1960 e 1970) houve uma troca cultural significativa entre músicos locais com músicos norte-americanos e europeus. Flávio Queiroz destaca que, para muitos músicos soteropolitanos, a música local é pautada com muita improvisação, o que se torna um elemento fundamental para a produção da mesma, porém, no recorte, o entendimento era que esse ponto em questão era considerado limitado, em comparação aos Jazzistas.[58] O fluxo de interconexão entre os musicistas dos locais citados se deu por volta da década de 1960, onde músicos da cidade foram estudar Jazz nos Estados Unidos e jazzistas europeus, alocados em Salvador, começaram a ensinar em algumas instituições da cidade, o ICBA, já citado, foi um desses locais. Bandas como "A Banda do Companheiro Mágico" e o "Raposa Velha" se destacaram nesse período.

As demandas dos músicos locais, nesse momento, era apenas melhorar sua imersão e seu leque de possibilidades de "improvisação", como indicativo de melhora técnica, dentro do espectro jazzístico, caminho esse que expõe uma relação menos crítica, na época, a construção cultural e racial que esse gênero carregava nas suas indicações. Este escape de posicionamento não foge da tendência da época, mesmo

[56] Trecho do Poema: Varandá, escrito por Luiz Armando da Silva Mattos, em 4 de setembro de 2011
[57] Informações do texto "Varandá", escrito por Luiz Armando da Silva Mattos, em 4 de setembro de 2011, destacando os grandes nomes da música e da comunicação baiana, que frequentavam esse local.
[58] QUEIROZ, Flávio José Gomes. 2010. "Caminhos da Música Instrumental em Salvador" Dissertação de Pós Doutorado EMUS-UFBA

sendo entendido que esse momento também é de questionamentos das relações raciais no Brasil, principalmente com a MNU, já citado ao longo do texto.

Assim como os dois lugares supracitados, vale destacar o "*Bar Vagão",* que na década seguinte foi muito importante para a manutenção da cena jazzística na cidade. Com grandes nomes "como o Sexteto do Beco, (Thomas Gruetz, Aderbal Duarte e banda) o Garagem, o Raposa Velha, (Mou Brasil, Carlinhos Marques, Fred Dantas e Zeca Freitas)"[59] e o *Cameleon Latin Jazz*, banda Chilena que foi um marco no fim dos anos 70 com ícones como Gini Zambelli, Claus Jäkee outros, deram um enorme sucesso que possibilitou que bandas, como a *Rumbaiana,* pudessem ter espaço para a produção musical in loco. "Me lembro que tinham vários músicos sentados e nessa primeira fileira lembro de Fred Dantas e Mou Brasil, e eu também estava lá sentado. O nível que eles tocavam era impressionante"[60], disse Letieres[61] sobre a importância da banda *Cameleon* para os músicos que, hoje, levam o ritmo à frente.



Figura 5 O "Bar Vagão" no tempo presente.

Tal prática destacou importantes nomes para a continuidade do movimento jazzista na cidade, como o Dom Lula Nascimento, Anunciação, Joatan Nascimento e Ivan Bastos, ambos professores da Escola de Música da UFBA, o próprio Letieres Leite, Ivan Huol, criador do "Jam no MAM", Rowney Scott, entre outros.

Na transição das décadas de 1970 para 1980, o espaço do jazz aumentou consideravelmente com o sucesso do "O Vagão" e o hotel "Le Méridien", que

[59] Jornal A Tarde, Salvador, 24 de abril de 2014/ Dia do Jazz: músicos e apreciadores falam sobre o gênero. Escrito por Gislene Ramos
[60] Trecho da entrevista aos musicistas do Jazz, passagem de Letieres Leite/ Fonte: Jornal A Tarde, Salvador, 24 de abril de 2014/ Dia do Jazz: músicos e apreciadores falam sobre o gênero. Escrito por Gislene Ramos
[61] Maestro. Compositor. Arranjador. Saxofonista. Nascido ecriado na cidade de Salvador, criou a Orkestra Rumpilezz, dedicada a unir as tradições musicais baianas, africanas e da orquestração europeia.

constantemente produziam shows para o público em geral. O Rio Vermelho definitivamente tem seu papel nas permanências jazzísticas em Salvador. A partir de 1993, se destaca um projeto chamado "Jazz no MAM". Repartido em dois períodos, 1993 à 2001/2007[62] até os dias presentes, esse último com o nome "Jam no MAM", a organização tem seu espaço e, possivelmente, a maior projeção dos espaços para a produção do gênero na cidade, até então, em conjunto com o Jazz na Avenida, que parte de um período mais curto, 2014, e também tem seu público nas noites de sexta[63].



Figura 6 JAM no MAM

Ivan Huol, criador do projeto *"Jam no MAM"* e também criador da Huol Produções[64], explica um pouco do que era o cenário Instrumental de Salvador, e dá a tônica do que pode ser compreendido como *jazz baiano*:

> Desde a Banda do Companheiro Mágico, em meados dos anos 1970, muita coisa aconteceu no cenário instrumental baiano. Era criança quando os vi pela primeira vez tocando ao vivo no pátio do ICBA, local que um dia seria o primeiro palco do nosso projeto de jam session, em 1991, hoje chamado JAM no MAM. Nos anos 1980, descobri nossos ídolos locais: Lula Nascimento, Luciano Chaves, Annunciação, Luciano Sousa, Guimo Migoya, Fred Dantas, Claus Jack e Gini Zambelli (do Bar Vagão), Zeca Freitas e o Festival de Música Instrumental da Bahia, Mou Brasil, Sérgio Souto e Aderbal Duarte com o Sexteto do Beco, Paulinho Andrade, dentre outros.

[62] Informações disponíveis no site do grupo, vide em: https://www.jamnomam.com.br/jam-no-mam/historia
[63] Informações disponíveis no site do evento, vide em: https://jazznaavenida.com/index.php/historico/
[64] Produtora que gere os eventos da Jam no MAM

> Fervia também no Brasil os baianos Pepeu Gomes e A Cor do Som, com Ari Dias e Armandinho, sendo que este último também dava nome ao Trio Elétrico Dodô & Osmar. A construção de uma identidadesó começa com a força dos "santos de casa", sendo estes citados, realmente, "Santos Milagreiros"! Em 1981 nasce o Grupo Garagem e a cena instrumental baiana estava a mil. Sempre havia um barzinho a oferecer MPBI, o nosso jazz moreno. Num cenário menos globalizado, tocávamos com o ouvido e a coragem. Pouca informação nos chegava de fora, mas a vontade de tocar dava o tom. Muita força de vontade, muito barulho, muita loucura, e estava ali brotando a semente do que viria a ser nossa maior conquista, qual seja, o nascimento de uma cultura musical não subserviente à cultura dominante do jazz mundial.[65]

É interessante notar, na passagem de Huol que, no momento citado e trazendo para uma análise do presente, que o senso de coletividade, ao menos para destacar as conquistas da cena jazzística ou a então citada MPBI[66], é bem presente nessa transcrição. Percebe-se também uma leitura sobre a cena local como algo que subverte a cena dominante do gênero no mundo, mas aqui, cabe certas considerações.

A percepção entre vários contemporâneos negros, de que o Jazz seria somente uma música cultivada entre a classe media/alta e branca baiana, não se sustenta perante uma pesquisa mais aprofundada na história da música popular negra em Salvador, que mostra os constantes diálogos musicais construídos ao longo de várias décadas entre estilos locais/regionais e americanos/internacionais. As produções de Petrônio Domingues e Laurisabel Silva trazem consigo também essa leitura de que a presença popular negra está sempre presente nos períodos acompanhados pelos mesmos nas cenas nacional e local do Jazz (Ou Jaze), sendo no Rio, São Paulo ou em Salvador.

Seguindo o destaque acima, hoje, na cidade de Salvador, encontramos inúmeros seguimentos musicais que dialogam verticalmente com essa descendência ancestral da diáspora. O *jazz*, já destacado ao longo do texto, o *samba reggae*, o *afrobeat*, o *sound system, o Reggae,* além dos populares *axé music* e *pagode baiano* destacam que, a percussão afro-baiana é uma ponte necessária para as memórias desseatlântico negro e que são acessadas propositalmente ou ingenuamente. Unindo essas percepções de africanidade em conjunto com o contexto histórico da percussão advinda da afro-diáspora, é percebido que há, não só em Salvador, mas em toda América Latina e Caribe, um exercício de produção e conservação desses produtos forjados nos espaços de disputa ao longo de ao menos dois séculos em toda extensão

[65] Entrevista: O Jazz Baiano. Disponível no site oficial do projeto Jam no MAM: http://www.jamnomam.com.br/
[66] Música Instrumental Brasileira Contemporânea (MIBC)

do continente

O destaque dessa discussão leva a pensar nos grupos centrais dessa pesquisa, principalmente no âmbito de leitura desse momento próprio que Salvador vivenciou e acaba vivenciando até os dias que se sucedem. A Rumpilezz como instituição e a Pradarrum como segmento, sugerem que a leitura sobre a realidade da música instrumental de Salvador pode ser vista por segmentos e pontos de partida diferentes.

A Orkestra Rumpilezz é uma *big band* (formato de grupo jazzístico) soteropolitana que, em 2006, foi fundada pelo músico, compositor e arranjador Letieres Leite, tendo um currículo musical vasto, que começou com sua iniciação musical pela musicóloga Emilia Biancardi, a qual na época dirigia a orquestra afro- brasileira no colégio Severino Vieira, no bairro de Nazaré. Depois ele passou um tempo percorrendo o Brasil, trabalhando como saxofonista, até ter a oportunidade de estudar no Franz Schubert Konservatorium (Conservatório Franz Schubert), em Viena. Na Europa ele chegou a trabalhar com inúmeros músicos de prestígio, tanto do mundo erudito, como do jazz e da música popular. De volta ao Brasil em meados dos anos 90, ele foi contratado por Ivete Sangalo, além de Daniela Mercury, Margareth Menezes, Timbalada, Olodum e muitos outros grupos, trabalhando durante alguns anos no mercado da chamada Música Axé, sobretudo no período carnavalesco, que estava bombeando nessa época, sem esquecer suas próprias criações musicais e a continuidade dos estudos do Jazz e do improviso, na busca de pontes entre estes e a música negra baiana, segundo o maestro Leitieres Leite:

> Esse trabalho acabou sendo um grande laboratório, no qual tive a oportunidade de trabalhar de forma fiel aos princípios estruturantes da músicanegra, tanto na execução como nos arranjos, buscando com que todos os músicos executassem a música em sincronia maior com as organizações propostas pelas claves rítmicas. Isso passou a ser praticamente uma obsessão! Não mais a nível intuitivo, mas cada vez mais a nível consciente. O resultado era uma musicalidade voltada para a música pop, mas conectada com os fundamentos matriciais. (LEITE, 2017, p. 23-24)

Dentro da realidade jazzística em Salvador, até o presente momento, a Orkestra Rumpilezz que ampliou seu trabalho pela orquestra-escola "Rumpilezzinho", seja o grupo e projeto com o maior êxito no quesito expor e debater os espaços do ensino de música e sobre os espaços da música baiana no gênero, numa perspectiva contemporânea. Isso não os colocam na posição de inovadores no processo de abrir para o público oficinas e escolas de percussão ou de artes comunicativas, assim como

o “Bando de teatro Olodum”, o “pracatum” e outras mais. Mas direcionam seu enfoque para um trabalho mais pensado no mundo Atlântico, comunicando historicamente e musicalmente as conexões da cultura local com o mundo da diáspora não só nas américas, mas também na Europa.

O projeto “Pradarrum” segue em uma linha paralela à Rumpilezz, o que não dissocia as práticas entre ambas. O grupo é uma iniciativa do percussionista Gabi Guedes em conjunto com seu sobrinho Felipe, que tem como premissa honrar seu legado cultural e espiritual com uma criação musical que fizesse juiz a herança das religiões de matriz Africana, em destaque as práticas do candomblé de nação Ketu.

Esses dois grupos emitem propostas ousadas e de relevância grande para a construção da identidade do músico soteropolitano que tiver contato com as práticas educacionais, ou tenham a partilha do espaço musical junto aos grupos e aos pensadores desses projetos. A partir das abordagens supracitadas, será refletido e analisados os passos, práticas e discursos que envolvem uma possível produção de uma memória histórica e/ou a conservação da memória de um grupo, através das apresentações dos mesmos.

4. RUMPILEZZ E PRADARRUM: O PROTAGONISMO DA PERCUSSÃO AFRO-BAIANA COMO MEMÓRIA HISTÓRICA E ANCESTRAL

A produção de Maurice Halbwachs foi imprescindível para o pensar dessa pesquisa, onde foi exposto o pensar das organizações dos processos de memória e como eles podem e impactam a vida cotidiana das pessoas, envolvidas no dito "senso comum", onde em inúmeros casos se percebem pertencentes, identificados ou conhecedores de histórias que malmente participaram ou se que estavam vivos para poder visualizar e poder partir das suas percepções vivas in loco.

Essas reflexões intrigam e produzem dúvidas pertinentes no processo do conhecer seus espaços, locais e vivências. Dúvidas essas que historiadores se alimentam para poder pensar os processos históricos e os espaços de disputas que envolvem os discursos históricos também. Nesse caso, um ponto das reflexões de Halbwachs possivelmente provoca parte dos leitores, que têm seu seguimento no ofício de historiador, onde o mesmo opõe a memória coletiva à memória histórica.

Separando esses dois laços de memória em dois aspectos, o autor desenvolve que a memória coletiva não consegue ou não transpassa a consciência do grupo que a produz, em contraste com a História, onde as periodizações e as perspectivas lineares indicam uma continuidade, mas que "se tem a impressão de que, de um período para o outro, tudo é renovado, interesses em jogo, orientações dos espíritos, maneira de ver os homens e os acontecimentos, tradições também e perspectivas para o futuro, e que se, aparentemente reaparecem os mesmos grupos, é porque as divisões exteriores, que resultam dos lugares, dos nomes. E também da natureza geral das sociedades, subsistem." (HALBWACHS, 1990, p. 82)

Para deixar longe qualquer afirmação próxima ao anacronismo, vale destacar que, Halbwachs viu o processo da Escola dos Annales, mas não presenciou a guinada da historiografia para a dita História Oral, nas últimas décadas do século XX, e de como a leitura acerca das memórias coletivas dos grupos não contemplados pela história tradicional positivista foram e são de suma importância para o salvaguardar dessas memórias, compondo com outras camadas períodos chaves da história, principalmente quando se trata da história social da cultura.

Mesmo o autor percebendo a História como períodos recortados como atos, ele destaca como a memória é necessária no ofício do historiador e de como a leitura desse profissional pode expandir a funcionalidade dessas memórias em prol da compreensão de um determinado recorte histórico.

> O que justifica aos olhos do historiador estas pesquisas de detalhe, é que o detalhe somado ao detalhe resultará num conjunto, esse conjunto se juntará a outros conjuntos, e que, no quadro total que resultará de todas essas sucessivas somas, nada está subordinado a nada, qualquer fato é tão interessante quanto o outro, e merece ser enfatizado e transcrito na mesma medida. (HALBWACHS, 1990, pg. 85)

E, logo após afirmar que não existe História universal, no qual os profissionais da área também concordam, o autor destaca então a motivação dessa escrita, onde desenvolve sobre o registro:

> "Não se trata mais de revivê-los em sua realidade (a memória de um grupo), porém de realoca-los dentro dos quadros nos quais a história dispõe os acontecimentos, quadros que permanecem exteriores aos grupos, em si mesmos, e defini-los, confrontando-os uns aos outros. É como dizer que a história se interessa sobretudo pelas diferenças, feita a abstração das semelhanças, sem as quais, todavia não haveria memória, uma vez que nos lembramos apenas dos fatos que tenham por traço comum pertencer a mesma consciência." (HALBWACHS, 1990, p. 86)

O trecho acima poderia resumir a tônica dessa pesquisa. Tanto essa produção, quanto os grupos em destaque, nos quais serão detalhados dentro do seu espectro de produção histórica, utilizam de suas potências (escrita, música, discurso e etc.) para o registro, conscientização e discussão de uma história que, ao longo dos séculos se mantém, mesmo indo de encontro com discursos e ações hegemônicos, racistas e classistas, sustentados desde o processo da diáspora africana.

Entendendo tais resistências, que estão na cidade em forma de música ao longo das décadas, utilizando a percussão ancestral africana para unir ações, mesmo que, por certas vezes, sem a devida consciência racial e sociocultural (tal qual foi o jazz na cidade), mas são presentes, afirmando e reafirmando a força e o protagonismo da percussão afro-baiana para as construções das musicalidades pertencentes a esse local.

Ações, produções, arquivamentos e documentos foram e estão sendo produzidos acerca dessa memória coletiva viva em Salvador, onde a memória histórica (História) se envolve e destaca os grupos que fazem parte desse processo de

reafirmação da cultura e da vivência negra atlântica pulsa na primeira capital do Brasil, e a Rumpilezz, em conjunto com a Pradarrum são mais dois grupos que produzem uma discussão latente sobre as memórias dos povos negros multicontinentais.

4.1 A ORKESTRA RUMPILEZZ E SUA DISPOSIÇÃO MUSICAL E IMAGÉTICA

"A saga da travessia" foi produzida através de um longo caminho de vivências e internalizações do lugar que Salvador têm para o mundo Atlântico. Letieres tem um currículo vasto, mas teve suas primeiras experiências com a música nas suas vizinhanças, como na rua do gravatá, que fica próximo ao centro histórico da cidade e os grupos de música da cidade permeando sua localidade, um exemplo destacado por ele foram os "Cavaleiros de Bagdá", bloco fundado nos anos 50, por Nelson Maleiro, que representou, para além das suas alas percussivas, a reinserção das rítmicas afro-baianas em destaque nos carnavais baianos[67]. Em conjunto com a influência de Nelson e as musicas produzidas no centro da cidade, Letieres também teve forte influência dos blocos de índio, como o" Apaches", quando o mesmo morou próximo a casa do bloco, no bairro do Tororó.[68]

Foi ingressado ao mundo musical, de modo experimental, pela musicóloga Emilia Biancardi, que na época dirigia a orquestra afro-brasileira no colégio Severino Vieira, no bairro de Nazaré. O maestro destaca que a figura de Emilia, deveria ser mais destacada, pela importância que a mesma teve, não só na construção do seu saber, mas como um símbolo de resistência cultural no período da ditadura.

> "A Emília é muito importante para a gente, o que ela, naquela época o que ela já defendia, com toda a questão do preconceito que tinha, né? Ela também uma mulher branca, defendendo uma cultura negra, tinha... Eu "acho ela" uma visionária e que precisa ser lembrada, na memória, acho importantíssimo isso."[69]

Após esse ingresso, percorreu o Brasil trabalhando musicalmente até ter a oportunidade de estudar no Franz Schubert Konservatorium (Conservatório Franz

[67] Informações em: https://muitainformacao.com.br/post/3955-artigo--o-rei-da-percussao--nelson-maleiro--o-gigante-de-bagda-
[68] Trecho em destaque em: https://www.youtube.com/watch?v=O4snAq3qgPs&t=1527s – Perfil & Opinião – Letieres Leite
[69] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=O4snAq3qgPs&t=1527s – Perfil & Opinião – Letieres Leite

Schubert), em Viena, e de lá trabalhar com inúmeros musicistas de prestígio na Europa e no Brasil[70].

Em 2006, cria a "Orkestra Rupilezz", onde já indica mudanças na postura jazzística a partir da escolha da instrumentação e disposição dos músicos no palco. Vale ressaltar que, a ideia da produção dessa orquestra nasce anos antes, e em diversos momentos, segundo o maestro:

> "O primeiro, quando eu estudava ainda lá fora, aconteceu que eu comecei a escrever música para formação grande (banda), então eu já tinha um embrião, um pensamento da Rumpilezz lá fora, por exemplo, tem uma música que a gente toca no nosso repertório, que é "Temporal", que alguns trechos eu já tinha esses pedacinhos nos anos 80"

O trecho acima destaca que a vontade do maestro em construir uma *big band* vem de, pelo menos, vinte anos antes da fundação da Rumpilezz, mas, mesmo entendendo que o seu objeto de estudo, no qual seria as músicas matriciais da cidade, estava sendo ensinado para esses musicistas estrangeiros, o mesmo sentia que faltava algo que estava presente nos músicos situados em Salvador.

> "Não deu muito certo (a formação da Big band na Europa) por uma questão clara, não tinha os percussionistas disponíveis que pudessem tocar com a presteza e conhecimento que os baianos tocam e o sopro, que era tecnicamente muito bom, mas ritmicamente eu não sabia como fazer eles tocarem, o que eu tive que desenvolver depois isso, que a Rumpilezz, modéstia à parte, ela é especialista nisso, ela tem uma pegada rítmica muito segura do que ela tá fazendo. E na época eu não sabia como falar isso para eles. Então eu acabei ficando um pouco triste, eu vi o resultado assim... os monstrengo assim,,, pensei: Meu deus do céu, isso não vai dar certo (risos)"

Puxando o fio da seguridade que os percussionistas baianos tinham e entregavam para o maestro, no sentido de construção musical local, a escolha da composição instrumental, para além de se relacionar intrinsecamente com a realidade percussiva de Salvador, revela os caminhos da big band para a comunicação com o público, onde, para além do entretenimento, a informação e comunicação com as bases da música afro-baiana se faz ponto cerne para os objetivos do grupo:

> "Tem gente que fala do samba como se ele tivesse caído do céu. O samba, o maracatu, são ritmos afro-brasileiros. A origem ancestral do samba remete a alguma questão de música de cerimônia. Eles ganharam as ruas. Assim como o ijexá ganhou as ruas. O ijexá está

[70] Informações retidas em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo636013/letieres-leite-orkestra-rumpilezz

> dentro da música brasileira. Só precisa alguém decretar que o ijexá é um gênero musical. Porque as pessoas chamam de afoxé, que é uma manifestação da dança com o canto e a música. O ijexá é o ritmo" Diz Letieres, em entrevista à Revista Raça (2016)[71]

Esse discurso, que se apresenta simples e lógico para quem acompanha as cenas musicais baianas com mais afinco, ou músicos e estudiosos da área, não se faz tão comum para o público soteropolitano, que vê a música local como o entretenimento da cidade e nada mais. Não que seja um problema, a música tem também esse papel na sociedade, que se faz importante para vários âmbitos da vida cotidiana, porém, existem alguns marcadores relevantes para a dificuldade do senso comum, relacionar asmúsicas nas quais consomem, com o processo de diáspora africana para as américas.

No trecho acima, Letieres é provocado pelo entrevistador sobre a possível redundância entre música brasileira e música afro-brasileira, já que o DNA negro está presente em ampla maioria das musicalidades desenvolvidas em território tupiniquim. A resposta do maestro tem o intuito de desmistificar e tornar mais didático o entendimento sobre os caminhos da música afro-brasileira:

> "Quando falamos de **música afro-brasileira**, é afro-brasileira, sim, porque esses ritmos foram formatados dentro do Brasil. Não chegaram grupos puros e foram levar para o terreiro os ritmos e a herança sudanesa ou banto. Não. O sudanês misturou com o banto que misturou com o cara da Nigéria. Grupos pequenos também, que vieramdentro do navio, que foram escravizados na Costa da Mina. Então, nosmomentos em que tinham oportunidade de tocar, cada qual colaboravacom a sua influência" Completa Letieres.

A compreensão de que a música que se produz no Brasil, e pontualmente na Bahia, ponto em questão nessa dissertação, é produto local e não de uma relação intacta vinda da África se faz fulcral na comunicação com o público e a tentativa de quebrar a construção de pureza cultural já vigente na capital baiana. Seguindo o fio da escrita, já é compreendido, ao longo dos capítulos, que a comunicação da musicalidade local perpassa o diálogo simplista entre Bahia e África, mas se faz de uma conexão múltipla entre os territórios atlânticos. A leitura do maestro é bem pautada na relação atlântica, tanto na sua formação quanto na sua produção musical com a rumpilezz.

Como dito mais acima, a formação do fundador da Rumpilezz vem de três espaços distintos e que acabam se comunicando por diversos fatores, nos quais serão abordados. A formação tradicional europeia, na Áustria, a formação de vivência e

[71] Vide em: https://revistaraca.com.br/a-orkestra-rumpilezz-e-a-musica-afro-brasileira/

prática, em Salvador, e a interseção entre ambas, que foi os estudos em Cuba, onde o mesmo aderiu a leitura musical do sistema de clave e resume "a menor porção musical que representa um ritmo, o padrão rítmico." Essa comunicação é bem impressa se pensarmos já na composição do nome do grupo.

O conceito do nome é originado nessa mescla entre Europa e diáspora africana, em afinidade com o jazz.

> "O nome da banda expressa suas principais influências. A palavra "rumpilezz" junta o nome dos três principais atabaques do candomblé (*ru*, *rumpi* e *lé*, que correspondem respectivamente aos tons grave, médio e agudo) com o "z" duplo do jazz norte-americano. O "k" em Orkestra retoma o original etimológico grego. A música da Orkestra Rumpilezz realiza um diálogo de batidas do candomblé com as dinâmicas do jazz" [72]

As influências explicitadas acima demonstram que, o diálogo da música afro-diaspórica vai muito além das canções, nas quais representam boa parte das produções científicas acerca da musicalidade negra, mas também nas significações. O diálogo desses conjuntos remete Gilroy quando destaca a importância dessa consciência do músico para com essas questões:

> Examinar o lugar da música no mundo Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. (GILROY, 2001, p. 161).

Esse trecho se completa na visão de Makl, quando ele analisa que, gêneros musicais tal como o jazz, já expressam essa visão do individual pro coletivo, partindo dos músicos.

> Em gêneros como o jazz, a rumba, o candombe, o samba, o maracatu entre outros, há uma arte de afirmação individual no interior de um diálogo com o grupo coletivo de músicos atuantes, formando parte de uma coletividade maior de músicos e de públicos, e em relação a uma tradição musical em cada comunidade com um senso de identidade e pertencimento. (MAKL, 2011, p. 63)

O primeiro álbum do grupo, no qual leva o nome completo do mesmo, "Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz", lançado em 2009, já demonstrava que existia uma leitura

[72] Informações retidas em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo636013/letieres-leite-orkestra-rumpilezz

singular para as construções musicais, que impactou a cena jazzística nacional como um todo, vide Leonardo Lichote, em seu breve comentário acerca do dito disco:

> Em seu primeiro disco, de 2009, a Orkestra Rumpilezz do maestro Letieres Leite surpreendeu ao apresentar de uma perspectiva nobre a riqueza rítmica afro-baiana – tendo como linguagem, nunca como (desnecessário) legitimador."[73]

Em 2016, Letieres e Orkestra Rumpilezz lança seu segundo álbum. "A saga da travessia" tem uma perspectiva ousada quando tenta unir o audiovisual, unindo a imagem à música. O Álbum lança uma espécie de cartilha com opiniões descritivas de pessoas do meio artístico, juntamente com sua arte principal de fundo e seus detalhamentos para as músicas e musicistas que compõem toda a orquestra, sendo comentado por Letieres: "Há muito tempo eu queria fazer uma composição que tratasse desse evento da história tão esquecido que é essa trajetória passada dos negros".

A imagem do disco remete às caravelas do tráfico Negreiro, e toda sua composição da cartilha de apresentação[74] indica a continuidade do oceano atlântico, com linhas revoltas, como se houvesse uma indicação da violência que foi esse processo diaspórico. Danilo Santos de Miranda, na época diretor regional do SESC São Paulo, órgão que produziu o álbum em conjunto com o grupo, destacou na cartilha as seguintes questões:



Figura 7 Imagem do Álbum "A saga da travessia" 2016

> "A saga da travessia, segundo disco do grupo, nos conta, por meio da música, um pouco mais sobre a perversidade e a indiferença que marcam a diáspora negra, ao mesmo tempo que apresenta sua herança como parte fundadora das civilizações contemporâneas". Diz o diretor Miranda.[75]

[73] Disse o Jornalista para o jornal "O Globo" em 2016. Vide em: https://oglobo.globo.com/cultura/musica/critica-africa-expandida-de-letieres-leite-orkestra-rumpilezz-19927711
[74] Cartilha da apresentação do álbum disponível em: https://issuu.com/selosesc/docs/encarte_sagatravessia_issuu
[75] Cartilha da apresentação do álbum disponível em: https://issuu.com/selosesc/docs/encarte_sagatravessia_issuu

O escritor Carlos Moore[76], autor do livro-biografia de Fela Kuti, multi-instrumentalista e pioneiro no gênero Afrobeat, também participa da cartilha trazendo sua opinião sobre o álbum, dizendo que "a música rumpilezz banha-se na trajetória epicodramática de centenas de povos africanos cujas experiências e visões singulares do mundo constituem hoje uma das mais poderosas bases da civilização global" e indica que o CD "evoca, especificamente, as mais recentes trajetórias desses povos: trajetórias que convergem numa grande tragédia que Letieres nos interdita de esquecer".[77]

Projetar essa história, que teve enormes sedimentações culturais para o estabelecimento de uma projeção una de leitura, referenciando a figura do africano escravizado como apenas "escravo", numa perspectiva de mudança de abordagem, geram novas comunicações com o processo diaspórico e, possivelmente, produzem novas perspectivas da história da cidade, juntamente à *rumpilezzinho*. Esse novo caminho é descrito por Letieres como:

> "Eu queria trazer três momentos fundamentais: a saída do continente africano, a travessia com seus momentos de tempestade e a chegada em um lugar desconhecido. É um disco imagético. A ideia é desembarcar e olhar nossos descendentes, que vão ser Pixinguinha, Miles Davis, Luiz Gonzaga..."

A ideia descrita acima, pensada em três momentos, caracterizam-se ao longo do álbum, já a partir dos títulos das músicas construídas, mas, antes do diálogo sobre as composições musicais do grupo, vale ressaltar que, os discursos do mestre Letieres até então, destacam as congruências das pontes musicais descritas ao longo dos capítulos. Expor as comunicações múltiplas entre as musicalidades nas américas, que no trecho acima vem pela citação a Miles Davis, e está presente na ideia do grupo, assim como as suas conexões com a variedade artística-cultural presente na música brasileira (Luiz Gonzaga). E por fim, as comunicações atlânticas, advindas das suas semelhanças e potencializadas por suas especificações, onde a citação de Pixinguinha faz alusão, pensando Choro e Jazz.

Repensando a disposição estética do álbum, destacado a capa na figura 1, e seu composto com textos e imagens, juntamente com o disco, entregam o produto antes

[76] Informações retiradas do jornal "El País", link para acesso: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/23/cultura/1542961010_911079.html

[77] Cartilha da apresentação do álbum disponível em: https://issuu.com/selosesc/docs/encarte_sagatravessia_issuu

mesmo do processo de escuta. Essa premissa não aparece apenas no álbum, mas ao longo de toda produção artística da *orkestra* onde a produção visual é tão importante quanto as produções sonoras. A relevância da estética apresentada não fica só por parte da apresentação do álbum, mas também por tudo que compõe as apresentações da orquestra, isso desde o seu nascimento, em 2006.

O maestro Letieres, antes mesmo de aprimorar academicamente suas relações com a música, era artista plástico, e o mesmo destaca a influência que esse passado tem na composição da imagem do grupo, que o mesmo pretende passar:"... Então quando eu penso no espetáculo, eu penso plasticamente, não tem como não pensar, no figurino, na iluminação, no cenário e em projeção"

Para além dos detalhes técnicos que acompanham essa formação, a disposição da big band em palco também segue o vanguardismo que as artes tiveram e têm em determinadas ocasiões. Utilizando de um quê místico, Letieres desenvolve, em entrevista ao Perfil & Opinião, programa da emissora TVE Bahia, que a ideia de quebrar a organização tradicional dos grupos jazzistas veio a partir de um sonho e do querer protagonizar a percussão afro-baiana em seu grupo, para além das construções rítmicas.

> "... (risos) Isso foi em um sonho. Eu "tava" dizendo: Meu deus do céu, eu não quero fazer que nem os americanos, que nem os cubanos, que é aquela formação assim, eu não consigo entender que tem que ser assim. A percussão, eu vou botar onde? Eu queria tirar a percussão de lá de trás e botar a percussão na frente, que eu digo que é tirar da cozinha e colocar na sala de estar. Se eu botar a percussão na frente da orquestra, não vai funcionar, eu não vou conseguir ver os caras para reger, então eu tinha que achar uma maneira"

O grau de relevância da percussão para o grupo, e consequentemente para o maestro, segue o curso de inúmeros grupos nascido em Salvador e tinha um trato um tanto quanto especial, segundo as palavras do mesmo. Ele continua a desenvolver acerca desse momento de "descoberta" do modelo posicional da orquestra.

> "Chegou um dia de noite e eu vi! Bum! Quando eu olhei, eu vi o formato de ferradura prontinha. Daí eu fui num papel, que eu tenho guardado até hoje esse papel que eu botei a formação e tal. Botei os graves para ver, os menores para cá e a percussão no meio, na frente, com o protagonismo que eu queria que tivesse, né? A percussão matricial ali no meio"



Figura 8 Apresentação da Orkestra Rumpilezz. Destaque para o posicionamento dos músicos

Ao contrário da cena tradicional do jazz, onde a percussão tem como principal instrumento a bateria, que no qual foi criado dentro da proposição do jazz em fazer música, é utilizado para a composição rítmica surdo, timbau, caixa, agogô, pandeiro, caxixi e atabaque. A proposta de formação já se percebia ousada, por inserir percussões importantes para a musicalidade afro-baiana, isso além dos instrumentos de sopro, tais quais trompetes, saxofones, trompetes e flauta, seguindo a construção comum do jazz.

Partindo dessa vontade de protagonizar a percussão, é preciso refletir qual impacto a atitude destacada acima tem para com as pessoas que apreciam ou trabalham em conjunto com a orquestra. Stuart Hall entende que as representações são movimentos essenciais para a construção dos significados e a partir disso, ser expandido no processo de disseminação cultural, isso como uma maneira de provocar um caminho, um sentido para determinado local. Essas significações das representações estão contidas "no modo como se referimos às coisas, nas histórias que narramos a seu respeito, nas imagens que dela criamos, nas emoções que associamos a elas, nas maneiras como as classificamos e conceituamos, nos valores que nela embutimos" e "o sentido é constantemente elaborado e compartilhado em cada interação social e pessoal (HALL, 2016, p. 21 e 22). A percepção das representações, destacadas no âmbito artístico e na especificidade da cultura afro-diaspórica em Salvador, tem valor e determinações bem intrínsecas ao processo de memória exercida nos movimentos da Rumpilezz.

Não só com a organização dos músicos e instrumentos são referidos esses símbolos para o público, toda uma estética é pensada para a valorização do candomblé,

como ponto motriz da fundação da orquestra e das amplas musicalidades desenvolvidas na cidade. O simbolismo dos figurinos dos músicos também faz parte do processo de experimentação da apresentação do grupo. Ainda utilizando a figura acima, é percebido que a cor que segue o padrão do grupo é o branco.

> Em Salvador, o branco do candomblé se refere ao senhor do Branco, Oxalá e também o Senhor do Bomfim e toda sexta, seu dia na semana, há uma tradição visível na escolha das roupas tanto para pessoas dentro da religião quanto para soteropolitanos de forma geral. Isso transbordou dos terreiros e foi incorporado no cotidiano da cidade... (MATTOS, 2022, p. 71)

Essa prática, que já se vê pertencente ao curso do cotidiano da cidade (memória coletiva), é replicada no palco a fim de indicar o propósito do grupo, onde estética, discurso e música se entrelaçam. A cor branca não indica por si só esse destaque a percussão. Os musicistas que compõem a ala das percussões, além do branco, usam ternos e sapatos sociais, o que difere dos demais que estão se apresentando. Segundo Gabi Guedes, personagem importante nesse processo, e será desenvolvido logo menos, compreende que essa diferenciação era uma comunicação com outros contextos:

> "(Os sapatos sociais em diferença aos outros músicos) Era só uma questão de mostrar mesmo essa fusão além da música, além da academia, essa fusão de estudantes acadêmicos, essa mistura da academia com os terreiros em todos os sentidos, em todos os momentos" disse o Alabê.

A fala de Gabi entrega diversas informações acerca da produção imagética da Rumpilezz, desenvolvida por Letieres. A construção da orquestra foi um processo de anos entre Europa, a comunicação com musicistas cubanos e suas referências em Salvador. A produção do Universo Percussivo Baiano (UPB), que será destacado ademais, vem dessas comunicações que implicam diretamente em produções escritas de música (leitura ocidental), oralidade e história.

Hall destaca que a comunicação dos significados constrói a cultura, e a forma como é comunicado tem uma grande relevância no processo. A disposição explicitada por Letieres invoca uma representação de importância, de personagem principal que a percussão e a cultura da religiosidade afro-baiana têm naquele espaço, e se não comunicar diretamente com quem assiste à apresentação, minimamente deixa em aberto o questionamento: Porque elas estão destacadas desse modo?

Para um público ou uma cidade que carece dessas reflexões mais encorpadas acerca dos processos culturais pertencentes a primeira capital do Brasil, movimentos representativos como este provocam grande parte do público e, consequentemente, os veículos de mídia locais. A grande maioria das entrevistas recolhidas do maestro para essa produção contém o questionamento sobre as percussões e sua disposição nas apresentações e isso pode ser entendido por diversas formas.

Já foi destacado ao longo da escrita os processos históricos para que o senso comum soteropolitano tenha uma limitação de compreensão da sua gama de conexões afro diaspóricas, no que incute diretamente na valorização das suas produções artísticas. Com isso, é possível que a curiosidade provenha da falta de informação, como papel de desmistificar os porquês daquela valorização de uma cultura que só é devidamente apreciada em espaços festivos na cidade, para além das relações com a intolerância religiosa e discriminação racial que persistem na dita "Roma Negra".

Depois dessa conversa sobre as perspectivas estéticas do grupo, no qual se faz importante para a discussão sobre memória, vale destacar a composição do álbum musicalmente. O disco contém 8 músicas, nas quais ao menos 6 indicam ideia expressa diretamente à diáspora Africana e suas repercussões no cotidiano soteropolitano. De início temos "Banzo", com três parte que se configuram cerca de 22 minutos de nuances musicais que indicam a saída de África e o sofrimento da travessia.

Banzo significa "*Processo psicológico pelo qual passavam os negros africanos escravizados que, em razão da serem levados para terras longínquas, ficavam num estado profundo de nostalgia, loucura, podendo levar à loucura ou à morte.*"[78] A construção de três momentos do álbum é intencional para justamente caracterizar um dos processos mais violentos da diáspora africana.

Destacar uma fase escravista que, para muitas partes do senso comum seja desconhecida, reitera o compromisso de comunicação e diálogo com questões mais sensíveis as construções histórico-culturais de Salvador e não dissociado disso, Bahia, Brasil e Atlântico. Compreender o significado e o peso do processo de travessia da população negra escravizada para as Américas é determinante para a sensibilização e a mudança de paradigma para as discussões sobre o processo do tráfico negreiro e as construções econômicas e sociais da cidade. A rearticulação da didática para

[78] Informação retirada do dicionário online de Português: https://www.dicio.com.br/banzo/

abordagem desse período tão destacado para a história local e nacional têm papel múltiplo, pensando o espaço de memória local.

> "A ideia da música principal do disco ela surge através de um desejo bem claro de transformar um fato histórico em música. Eu comecei a descrever esse momento dessa travessia de ir para um lugar desconhecido, dos negros de uma determinada costa africana, né? Queria trazer a ideia desse sentimento aí, da travessia, dos momentos de tempestade, ou não, até chegar em Salvador"[79] Diz Letieres em entrevista ao SESC.

(Re)Comunicar sobre o processo de diáspora tem um grande valor, não só pela manutenção da consciência histórica local e nacional, na qual é exaustivamente testada ao longo das décadas, mas também cabe para gerar debates mais profundos acerca dos processos socioculturais que se sucedem entre as décadas, nas quais as manutenções políticas teimam em limitar os novos alcances desses questionamentos, junto à população e, o pensar nas três partes como as canções principais do álbum é de grande valia.

A Rumpilezz, tanto como orquestra, quanto como instituto, reflete as comunicações para além do traço escravista, e expõe o quanto Salvador caminhou pouco no processo de entendimento das suas relações culturais, estéticas e sociais, em comparação com outros espaços diaspóricos no atlântico, como foi já foi reiterado.

O quarto momento pode ser destacado pela sexta faixa, nomeada de "Feira das sete portas". O local que tem 83 anos de funcionamento, é um lugar que tem marcas presentes da vida negra em Salvador, sendo majoritariamente feita de comerciantes negros e negras, vivendo o trabalho informal da cidade durante esse período. O Professor Adenilson Andrade, em entrevista à um programa televisivo comenta sobre a localidade:

> "O espaço tem uma importância cultural desde a antiguidade. A feira não é apenas o ponto de vendas, de escoamento de uma produção agropecuária. Na minha opinião, é a grande guardiã da nossa memória alimentar, onde se encontra a produção regional de fato" disse ele.

Esta homenagem à essa localidade tem fundamentações importantes ao longo da história da cidade e também da presença musical no espaço da feira e suas adjacências. Em

[79] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=cdsC5ONYWkI – Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz/ A Saga da Travessia/ Making of/ Selo SESC

2003, uma matéria no jornal "ATarde"[80] destaca o então 63 anos da feira, Nikas Rocha, redator da matéria relata que visitar o local é "mergulhar no passado da velha e tradicional Salvador". O peso histórico não circunda apenas pelo grande fluxo de mercadorias e a variedade das vendas da região, na qual movimentava e movimenta alguns bairros que circundam a região das sete portas, mas também pelo fluxo musical que já houve nesse espaço.

Ainda segundo a publicação do "A Tarde", a gastronomia e a música também era ponto importante para a valorização do local:

> "Mesmo sendo o comércio de mercadorias o mais forte, os bares e restaurantes também procuram criar atrações para seus frequentadores, entre eles, o sambista Nelson Rufino, Valmir Lima, Edvaldo do Repique e Paulinho Camaféu." Exprime Nikas.

Pouco antes do destaque à localidade nesta publicação, dentro do período de governabilidade do então prefeito Antônio Imbassahy, a SESP (Secretaria municipal dos serviços públicos) e a SEPLAM (Secretaria do planejamento, meio ambiente e desenvolvimento econômico) tinham como projeto realocar os espaços das feiras populares e os Mercados populares da cidade, isso com apoio do então governador do Estado, Paulo Souto. Isso em 1998. A motivação principal, segundo o documento[81] era "racionalizar e ordenar a distribuição de alimentos a preços compatíveis com as menores faixas de renda da população, promovendo ao mesmo tempo a descentralização e o desaquecimento da ocupação irregular nos principais logradouros públicos transformados na sua maioria em feiras livres"

Com justificativas tais como "Concentração de bares/promiscuidade", "Padronização de equipamentos" e etc; cada local tinha um direcionamento para a resolução dos "problemas" da região com o crescimento ou manutenção das feiras e mercados, no caso da feira das sete portas, as proposições eram 3: A desmobilização da feira, em caráter permanente; A absorção dos então setenta feirantes que se alocavam na antiga rodoviária de Salvador; Criação de um entreposto de flores no prédio da antiga Rodoviária. Seguindo o cruzamento das fontes, a matéria de 2003 indica que não houve uma mudança significativa no espaço comercial das sete portas e justamente seu caráter histórico é destacado, apenas 5 anos depois. Aleitura destes destaques, se tratando de movimentações políticas e sociais na região, ratificam a necessidade de um aceno à cultura popular da cidade, para além dos principais pontos turísticos de

[80] ROCHA, Nikas. "Mercado das sete portas é símbolo de resistência". A TARDE. 12 de junho de 2003
[81] Acesso à biblioteca municipal em: http://biblioteca.fmlf.salvador.ba.gov.br/phl82/pdf/livros/ISP-201.pdf

Salvador, e é percebido que o álbum da Rumpilezz desempenha função parecida, pensando nesse aspecto.

O quinto momento fica para a última faixa do álbum. "Mestre bimba visita o palácio de Ogum" é uma homenagem ao mestre que difundiu a capoeira baiana nacionalmente[82], Manoel dos Reis Machado, ou Mestre Bimba, nasceu em Salvador no fim do ano de 1899. Sendo uma figura destaque para a prática deixar de ser ilegal e assim sair da marginalidade cultural, também foi importante no desenvolvimento de um novo estilo de capoeira, hoje conhecido como "Capoeira Regional", em 1929[83].

Esta escolha para título e composição é uma direta homenagem à música pertencente a capoeira, de fundamental importância para a prática da mesma e sua importância para a construção musical do Brasil, para além de sua relevância nas disputas raciais na sociedade brasileira recém republicana.

Em último e não menos importante, a faixa que na qual chama-se "Professor Luminoso" faz uma homenagem a Gilberto Gil, cantor, compositor e influência consagrada na musicalidade brasileira, onde nas suas canções também explicitava questionamentos sobre a vivência negra no Brasil. Gil tinha grande apreço pela figura de Letieres e, num trecho de entrevista disponibilizado pela TVE Bahia, dialoga o seu pensar sobre a figura do maestro, como suas produções junto à orquestra:

> "Rumpilezz, Rum, o tambor maior do candomblé, seguido do pi e do lé, rumpilé, e os dos z's de jazz, como diz o Letieres. O grande líder, o grande idealizador, junto com seus colegas, evidentemente, mas ele é o idealizador e tem mantido a liderança. É ele que vem, é ele que faz, é ele que concebe, é ele que imagina o que tem que ser feito pela orquestra, é ele que distribui essa coisa da clave, como ele fala, especialmente por essa ligação profunda que ele tem com candomblé..." Diz Gilberto sobre a figura do Letieres.

Esse trecho, disponibilizado em 2020, destaca o prestígio mútuo que as duas figuras da música baiana compartilhavam, mas também evidencia as práticas expressas dentro da orquestra e consequentemente na rumpilezzinho como pontos de fixação na memória dos que participam ou apreciam o grupo ou instituto. A experiência de compartilhar palco é destacada pelo maestro, o que reitera os porquês da inspiração para a produção da música citada:

> "Foi uma experiência incrível, a gente... eu continuo tocando uma vez por outra com o concerto que fizemos com ele. Foi uma aula de precisão de como a música dele nos embalou, nos instruiu, não só ritmicamente, mas nas

[82] Informações retiradas do jornal "El País", link para acesso: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/23/cultura/1542961010_911079.html
[83] Informações em: https://www.palmares.gov.br/?p=52567

> questões harmônicas também e melódicas. Arumpilezz tem muito do que Gil construiu. Eu considero."

As exemplificações das músicas demonstram que a orquestra, pensando num movimento além da figura do Maestro, tem um propósito em propor o debate de forma didática e utilizando a música como o caminho de aprendizagem. A reflexão e/ou a ciência dos acontecimentos a partir da "Saga da Travessia" se faz presente em processos múltiplos, seja sobre o processo da diáspora africana, pelas vivências e histórias inseridas em um bairro ou espaço, como a feira das sete portas, e de como as personalidades negras da cidade compõem a construção da identidade musical de Salvador, das mais conhecidas, como Gilberto Gil, até as menos citadas no cotidiano soteropolitano, como Mestre Bimba.

Movimentar e conectar esses laços simbólicos da história social da música negra é um destaque fundamental promovido por esse grupo. Anteriormente citado, a cena jazzística não se faz tão grande na cidade, mas conecta histórias que, subsequentemente chegam em músicos e apreciadores de outros gêneros musicais. Isso não impede a produção dessa memória histórica junto ao coletivo que está inserido nesse círculo.

O grande "porém" da pesquisa passa por esse ponto: A quem essa história se conecta palpavelmente? Mesmo sendo sabido que, o diálogo sobre as conexões entre Salvador, África e Atlântico pertence a todos as pessoas nas quais nascem na cidade, quem absorve a construção da memória produzida pela Rumpilezz? O segmento desse capítulo envolve essas questões e dialoga principalmente com o pertencimento da percussão nesse processo, onde a Orkestra e o Pradarrum são mais dois novos instrumentos de diálogo entre os tambores e a população soteropolitana.

4.2. O PROTAGONISMO DA PERCUSSÃO: SUAS IMPLICAÇÕES E IMPACTOS NO MUNDO MUSICAL BAIANO.

O destaque para Letieres Leite e a Orkestra Rumpilezz não é em vão. Dentro desse recorte, pensado para a produção do álbum "A saga da travessia" e o tempo presente, é percebido que, a influência desses dois objetos citados é de impacto importante para a cena musical, histórica e educacional para os músicos e população soteropolitana.

Esse trecho do capítulo será dividido em quatro partes: 1) A importância da percussão para a fundamentação dos dois grupos em questão 2) O método UPB e suas

implicações no cotidiano dos músicos 3) A rumpilezzinho como produto educacional que contrasta a formação padrão dos músicos 4) As ramificações artísticas perpassadas com o material didático da Rumpilezz, seja com a Orquestra em conjunto com outros músicos ou com o acesso desses outros a rumpilezzinho.

Antes do destaque para a percussão, é interessante pautar o que é fundamentalmente o cerne dessa pesquisa: Se a memória histórica é utilizada por um grupo, para que se siga as linhas históricas acerca de determinado assunto, a qual grupo ou em que dimensão está essa produção de memória? Destacar as ramificações da música da rumpilezz e suas influências na vida de músicos, estudantes de música da rumpilezzinho, a partir do projeto UPB, é o cerne da discussão inicial desse subcapítulo, com o intuito de compreender a produção e conservação da memória tanto do grupo acima citado, quanto a Pradarrum, logo menos a ser destacada.

Salvo essas considerações, a percussão afro-diaspórica não só acompanha todos os detalhes destacados no capítulo dois desse texto, no qual indica as comunicações musicais dentro desse Atlântico Negro, onde a comunicação entre multiculturas vindas do continente africano constrói algo realmente muito singular, partindo das suas disputas de sobrevivência, seja pessoal, étnica ou cultural (O que não necessariamente é dividida em instâncias). Ela também acompanha toda a procedência musical da Bahia e, definitivamente Salvador está incluída nesse espectro, e é o que todas as considerações por parte de Letieres e pessoas importantes para estes grupos, tais como Anne Rodrigues, Fabrício Motta, Gabi Guedes, Ivan Huol, entre outros.

Vai ser percebido, a partir desse ponto que, todos os recursos dispostos entre os grupos em questão, giram em torno dos toques das religiões de matriz africana, seja da literal ação do tocar, quanto da imagem que a ação dispõe, onde ela se enquadra e de como pode ser um ponto motor para as novas formas de educação musical, social e política dos indivíduos que permeiam tais projetos, destacando a Rumpilezz, em primeiro plano.

> Os percursos históricos investigados pelo método UPB (Universo Percussivo Baiano) estão formatados nas contribuições musicais advindas do processo diaspórico do Atlântico. Como referenciais musicais os grupos étnicos banto-sudaneses forjaram o "Acordo das Senzalas", no qual a prática musical determinadas pelas condições do cativeiro, possibilitaram uma ressignificação da própria música de matriz africana no Brasil... A partir da formação das nações de candomblé Ketu, Jêje e Angola, a música sacra afro-baiana se consolidou em seus toques. Esta herança rítmica é o material estruturante do Universo Percussivo Baiano. (LEITE, 2015)

O trecho acima destaca as linhas de base para a construção desse processo metodológico em questão, que se faz central nas organizações e nos direcionamentos da Rumpilezz ao longo desses 17 anos. “As diretrizes do Universo Percussivo Baiano”, título do documento da qual o trecho acima está disponibilizado, evidencia a profundidade das relações do grupo com a afro-diáspora, o que seria evidente pelo curso histórico no qual já foi explicitado, mas sim de forma pensada e organizada, buscando um novo jeito de aprendizagem no âmbito músico-cultural soteropolitano, fundamentado no sistema de Claves, uma referência cubana que o Maestro reorganiza e adapta para as questões musicais próximas a cidade. Para apresentar a UPB, Letieres argumenta que:

> “UPB é um método que busca ensinar a música popular brasileira a partir da consciência de um conceito estrutural ligado às suas matrizes negras, obedecendo suas regras, métodos e conceitos seculares, em comum acordo com os conceitos de aprendizado musical desenvolvidos a partir da tradição de ensino musical europeia”. (LEITE, 2017, p. 37)

O conceito do método, apresentado acima, une os tempos de experiência e estudos do Maestro, e coincide, fugindo de qualquer anacronismo, os segmentos atlânticos que o Jazz percorreu para a sua explosão mercadológica no início do século XX, transitando em oralidade e academicismo. Scott exemplifica os caminhos:

> Nessa lógica, o Laboratório musical segue quatro princípios básicos: a conscientização e reconhecimento do Sistema de Claves; a valorização da transmissão de conteúdos através da oralidade; refletir sobre a dimensão histórica, social e política da música de matriz africana e trazer o sentido de coletividade no aprendizado e na prática musical. (SCOTT, 2019, p. 19)

A prática desse modelo implica severamente nos músicos que têm a vivência em conjunto com a Rumpilezz, principalmente com os que são formados no Instituto, com o programa educacional chamado “Rumpilezzinho”, onde existe a formação de jovens e adolescente na música instrumental, em conjunto com o maestro da Orquestra. Esse espaço tem como objetivo de transformar o ensino de música numa prática coletiva e crítica, sempre relacionando os contextos históricos dos ritmos ensinados com o cotidiano dos estudantes.

O impacto fica presente nos depoimentos dos estudantes participantes e é onde é possível perceber a gama de caminhos que essa experiência consegue projetar na

leitura do jovem para com sua cidade e sua herança cultural. Daniela Natalli, musicista formada pela Rumpilezzinho, destaca como sua vivência junto ao grupo foi determinante para a compreensão de coisas micro do dia-a-dia, mas também para questões raciais importantes para uma mulher negra em Salvador.

> "Eu tinha o cabelo alisado, quando eu entrei no Rumpilezzinho, a partir daí também foi um lugar de eu me reconhecer como mulher negra e cortar o meu cabelo e usar meu cabelo hoje, como ele é, me apropriar realmente assim de quem eu sou, da música que eu faço, quetambém é minha, da minha cultura, são das minhas raízes e tentar levarisso para o mundo"[84]

A fala de Daniela é de grande valia por demonstrar o quão impactante pode ser a mudança de leitura de mundo, mundo esse que pertence a mesma e que, antes do contato com o projeto, parecia não pertencer a ela, por ser negligenciado pela ótica das políticas públicas e, da perspectiva de aprendizagem musical, a falta de abordagem mais regionalizada por parte das universidades locais. "Internalizar tudo e depois transcender", essa reflexão da Daniela pode ser tomada como a ideia que os estudantes do local desenvolvem, no pensar racial e cultural.



Figura 9 Letieres e Rumpilezzinho.

O professor e maestro Dudu Almeida, destaca como a abordagem da Rumpilezzinho provoca uma experiência e uma perspectiva muito diferente do que na formação tradicional na Escola de música da UFBA:

[86] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=nb-9dO8V-kU&t=218s : Letieres Leite: Legado e Ancestralidade

> "Eu não tinha noção o que eu iria aprender na Rumpilezzinho, eu vi o nome de Letieres eu falei "Ah, eu vou para lá". Eu estudava de uma maneira muito tradicional e eu não estava me identificando com o modelo. Eu "tava" começando a me questionar sobre quem eu era dentro da música, eu me sentia muito deslocado, e olha que eu fazia uma faculdade de música popular e eu me sentia popular demais para o popular, sabe? Acho que sei lá, quando chegou em Tom Jobim, do pagodão para baixo eu não me sentia contemplado, né?"[85]

A fala de Almeida destaca os contrastes da formação musical acadêmica, com as produções musicais do cotidiano. Isso não se coloca como um método de erudição ou de elevação de um nível musical, na fala do mesmo, mas sim no distanciamento das abordagens temáticas na academia, não se conectando com uma realidade local que definitivamente produziu e produz uma música rica nos parâmetros acadêmicos, mas também nas conexões históricas e memoriais dos seus discentes.

Almeida continua destacando como essa participação ativa dentro do projeto o fez perceber as (re)significações desse laço entre música, história e memória, e de como foi um movimento necessário para a formação do mesmo enquanto músico e professor:

> "Comecei a valorizar mais o que eu já fazia, comecei a me entender como músico, como cavaquinista, comecei a entender o valor do meu instrumento e da minha música. Foi meio que um ponto de virada na minha história musical. A rumpilezzinho fez com que eu tivesse orgulho disso, né? Das minhas origens, das minhas raízes, de saber que o meu instrumento e o que eu tenho de formação musical são informações poderosas, né?"[86]

As palavras potentes de um estudante, professor e maestro, indicam os impactos que essa nova percepção de educação musical, que parte das vivências e estudos das comunicações Atlânticas, reverberam num corpo que também pertence a esse Atlântico, onde a fala parece transmitir que esse corpo coletivo, que participa desse grupo, tinha entendido a necessidade dessas abordagens antes mesmo do contato ter acontecido. Daniela e Dudu destacam que, suas vivências anteriores já o faziam questionar, talvez com menos afinco, sobre os processos de exclusão de, não só da musicalidade popular da cidade, na qual é negra, mas também dos referenciais de estética e de valorização da sua presença, enquanto negro e negra no seu cotidiano.

[85] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=nb-9dO8V-kU&t=218s : Letieres Leite: Legado e Ancestralidade

[86] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=nb-9dO8V-kU&t=218s : Letieres Leite: Legado e Ancestralidade

Esse recorte pode ser relacionado muito bem com a reflexão dos projetos políticos brasileiros acerca das batucadas, em primeiro plano, mas também com os projetos mais recentes em Salvador, como o tornar turístico, e somente isso, a face da cidade África, explorando os conceitos de folclorização no seu caráter mais literal.

Fabiana Marques, que hoje é Representante do Instituto Rumpilezz e cofundadora do Programa Rumpilezzinho, destaca qual era o sentimento do maestro em perceber a relação de contraste com os estudos tradicionais europeus:

> "Um belo dia ele falou assim para mim: 'Eu tô entrando com um carro sem carcaça, só com o motor, sem pintura, invadindo a Universidade! É assim que eu me sinto entrando com esse método, nesses espaços". Ele não tinha que criar uma roupagem para atender a expectativa da Universidade"[87]

O sentimento do maestro, no qual foi legítimo e carregou (ainda carrega, mesmo póstumo) tem um caráter político, mas também não nega a influência da participação dessa cultura tradicional europeia nos espaços de atuação de todo o Instituto Rumpilezz. Nesse ponto, poderia ficar desconexo em relação aos depoimentos de estudantes e artistas já referenciados, mas é necessário localizar esse movimento educacional, para compreender os espações de disputas nos quais o mesmo se coloca.

O método UPB se debruça numa leitura a cerca do sistema de Clave, já disposto no texto, que foi de influência cubana na vida e experiência do maestro Letieres. É pertinente realçar que, esse sistema possui bases linkadas a um método de estudo europeu, Russo mais especificamente, e que o próprio maestro destaca em entrevista que:

> "O esquema do sistema de Clave, que é um rigor das músicas matriciais africanas isso ficou organizado, desde a década de 1960, quando surge a escola nacional de música, em 62 e depois na década de 70, com o estudo superior de música de Havana. Eles foram muito profundamente dentro da música do lugar, da ilha, a ilha não é tão grande, mapearam, sistematizaram e usaram como recurso técnico toda herança da tecnologia Russa de aprendizagem da escola erudita, que é extremamente rigorosa. Aquela mesma do Bolshoi da dança até o Bolshoi da música, com seus livros todos, foram para Cuba"[88]

[87] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=nb-9dO8V-kU&t=218s : Letieres Leite: Legado e Ancestralidade

[88] Entrevista disposta em: https://www.youtube.com/watch?v=pagX33_fRkQ&t=390s : Letieres Leite – Tradições em contemporaneidade Musical

A visão de Letieres é assertiva na conexão entre América-Europa, destacando esse caso de uma construção Atlântica, para uma conexão geopolítica, mas a compreensão das conexões musicais auxilia a percepção de que o ponto em destaque seria a negligência desses espaços institucionais para com a arte Negra. Katharina Doring, descreve rapidamente sobre o processo de educação musical no Brasil, destacando a influência da cultura tradicional europeia nesse processo e de como era necessária uma produção Brasileira, no pensar desses novos segmentos.

> Há mais de quarenta anos atrás H. J. Koellreutter reformulava o modelo para a formação musical universitária que precisava se distanciar do atitude conservatorial europeia do século XIX, e criar formações práticas para o Brasil no que ele chamou de "mundo modificado" (1977), depois de reconhecer que o legado musical europeu só servia para uma elite privilegiada, e que a educação musical "era usada com um método de seleção e de controle com o propósito de manter este estado de coisas - de alienação social e de isolamento do artista e de desconhecimento da arte." (1977). Décadas depois, mesmo face a mudanças socioculturais e afirmações identitárias, percebe-se que a formação musical no Brasil, continua sendo prioritariamente branca, elitista, excludente, separado do fazer musical da sociedade e das suas culturas musicais mais diversas. (DORING, 2018, p. 154)

O trecho citado acima reitera os diálogos ao longo do texto e em especial esse último momento, onde pôde ser destacado o entusiasmo do maestro em falar do programa Rumpilezzinho. A compreensão que a Bahia, e nesse caso de enfoque em Salvador, respira produção musical negra, mas mesmo assim é posta à distância dos estudos musicais de nível superior, é um grave sintoma de que a construção do saber na cidade persiste com um teor elitista e branco ao longo do tempo.

A historiadora Anne Rodrigues, participante do projeto como professora para os novos musicistas, destaca como essa quebra de perspectiva é fundamental para o olhar dos jovens e das jovens negras da cidade para as suas origens, estética e seus pertencimentos ao local e ao mundo.

> "Então imagina o impacto de um jovem negro, que não consegue acessar a universidade, encontrar um espaço onde o saber dele é valorizado, é encontrado com outros saberes, com outras pessoas, onde ele tem um espaço para ser quem ele é, onde ele consegue olhar para uma música e encontrar seu cabelo, encontrar sua mãe, encontrar seu pai, encontrar sua história, entende? Então ali a gente não "tá" formando bons músicos, a gente "tá" formando uma geração de jovens artistas que querem mudar a dinâmica social do país, é completamente

> diferente. E o formato de laboratório é a coragem de Letieres em assumir que todo conhecimento profundo ele não é encerrado"[89]

A fala da historiadora reflete um dos movimentos cernes para a produção dessa pesquisa. A Rumpilezz não produz uma memória nova, seria leviano afirmar tal questão, ela produz um espaço, um grupo, um coletivo que possa partilhar de experiências presentes e refletir sobre o espaço e voz dessas pessoas ao longo do processo histórico preservado pela oralidade. A comunicação musical é feita através dos diálogos impressos nas vivências, nas construções dos antecessores, de Neguinho do Samba[90], Riachão e outras referências da cidade à grupos étnicos vindos de África, com suas conexões pautadas em sobrevivência, desabafo e comunicação com a terra deixada, trocam experiências e culturas, deixando as comunicações para as produções do conhecido Atlântico Negro.

A incidência desse projeto não replica somente na vida e cotidiano dos estudantes, nos quais estão amplamente abertos a essa conexão e já foram exemplificados aqui, mas também na vida dos então professores, que, por mais contato e conhecimento histórico acerca dos espaços de disputa e dos processos excludentes e criminosos dos séculos do período escravista, percebem a potência do estar comunicando e renovando as práticas de conhecimento e aprendendo junto. Anne continua seu depoimento à um vídeo homenagem ao póstumo mestre e relata as suas percepções sobre sua experiência na Rumpilezzinho:

> "Eu me sinto uma deusa criadora, criativa, disruptiva, a potência do mundo. Eu me sinto conectada com os meus alunos, eu sinto que eu estou no caminho certo, eu sinto inclusive que justifica minha vida para o mundo, quando eu estou com os meus alunos do Rumpilezzinho. Eu sinto como se todas as relações de preconceito de classe elas fossem diluídas, eu sinto que a gente quer estar junto, eu me realizo enquanto ser humano. Quando a gente oferece uma práticade educação que se conecta com história, com o corpo, com as travessias de memória das pessoas, a gente tá se conectando com as pessoas, a gente "tá" produzindo a música que são dessas pessoas, porque a coisa mais radical é você se encontrar na sua arte"[91]

Se anteriormente vimos as mudanças que esse novo método de ensino pode trazer para os estudantes, o trecho acima destaca o pertencimento que os docentes

[89] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=nb-9dO8V-kU&t=218s : Letieres Leite: Legado e Ancestralidade
[90] Nascido e criado em Salvador, em junho de 1955, o mestre Neguinho do Samba foi uma figura fundamental para o cenário cultural e musical da Bahia.- https://g1.globo.com/ba/bahia/carnaval/2020/noticia/2020/02/16/samba-reggae-dez-anos-apos-morte-do-mestre-neguinho-do-samba-genero-segue-como-pilar-do-carnaval-de-salvador.ghtml
[91] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=nb-9dO8V-kU&t=218s : Letieres Leite: Legado e Ancestralidade

explicitam nas suas e, consequentemente nas ações, por conseguinte. Dudu Almeida participou das duas perspectivas dentro da Rumpilezzinho, Anne Rodrigues destaca como é o sentimento de operar na construção do saber, mas é necessário pautar outros dois exemplos para a compreensão da execução das aulas, no sentido de conexão entre professores, estudantes e música, como uma circularidade de informações que alavancam o conhecimento acerca da diáspora africana e suas significações para Salvador.

A professora Denise Carrascosa e o professor Fabrício Mota, numa participação em um seminário digital, ocorrido em 2020, devido às restrições do período por conta da pandemia de COVID-19, desenvolvem suas percepções acerca do projeto e principalmente suas vivências em comum espaço com o instituto. No caso da professora, ela destaca como não há dissociação entre ética, estética e política na construção do saber, a partir das epistemologias de matriz Africana[92]. Essa dinâmica não pretendia separar, de modo mais simplista, o conhecimento científico das relações artísticas, como dança, música, vestimentas e etc. A relação se desenvolve em comum fluxo onde tudo se conecta para a compreensão dos que participam de modo ativo.

O desenvolvimento do discurso de Denise é pautado no movimento de compreensão, primeiramente, das relações do saber afro diaspórico, evidenciar que as divisões dessas nuances se dão pela relação ocidental europeia na qual o modelo persiste no cotidiano, e por fim, destacar o contrafluxo que a Rumpilezzinho pauta, em ressignificar, dentro do seu espaço, as relações onde música e pensamento (Tema da pauta em debate no seminário) se complementam e não estão espaçadas para a compreensão das pessoas.

Já Fabrício, no qual foi iniciado às suas relações com o grupo por Anne Rodrigues, afirma que música e história não podem ser dissociadas, apesar das suscetíveis tentativas de ruptura da relação desses "dois mundos":

> "Música é pensamento. Todas as vezes que a gente desconecta a música da ideia do pensamento social, da história, da importância das populações que cercam seu processo produtivo, a gente está sentenciando grupos sociais, "tá" silenciando experiências de vida e isso não é muito diferente quando a gente fala da música negra, né? Aliás a própria construção do conceito de música negra, ela é uma construção em franca disputa, nós estamos disputando até hoje esse

[92] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=1pOk_ficoDo – minuto 31:15: Festival Rumpilezz 2020 – Webnário de abertura

> conceito e colocando isso no debate, não só dentro das universidades, mas principalmente fora delas."[93]

A afirmação do professor tem uma fundamentação pautada em todo o processo histórico da música negra no Brasil, sendo classificada como suja, promíscua, confusa ou termos parecidos, em conjunto com as políticas de exotização e folclorização, já impressos por Makl ao longo do texto. Salvador é um local onde esses processos foram muito acentuados e, como diz no trecho acima, ainda permanece nesse espaço de disputa para ser reconhecida como uma construção de saber intelectual e de vivência, que irrompe as relações com a universidade, dentro da sua própria localidade. Mota segue contextualizando esses espaços de disputa para a compreensão da necessidade que a Rumpilezzinho tem para esses novos jovens soteropolitanos:

> "As universidades tem um poder capital e tem uma importância muito significativa porque, ora, são centros de produção do saber oficial, né? Elas também têm uma história no Brasil, né? Elas também chegam aqui ao Brasil, pelas mãos da família Real, fugida da Europa. Então, todo o processo de transformação desse ambiente acadêmico, ele sempre entrou, ele sempre foi forçando a porta, ele nunca começou no interior desses espaços."[94]

É necessário não ter dúvidas que, a produção musical afro-baiana tem um aporte de luta pelo seu espaço e pelo reconhecimento das pessoas que ali já produziram. Tal movimento é de extrema importância para os segmentos que irão suceder a rumpilezz em algum momento, ou que seja contemporâneo e que tenha grande adesão popular.

Seguindo esse fio, não só de formação de músicos, em consciência de pertencimento atlântico, a Rumpilezz tem como objetivo, mas também as relações com as novas produções negras da cidade ou do país, construindo uma espécie de ramificação da experiência do grupo, junto com a experiência de cantores e artistas da nova geração da música negra nacional. Trabalhos importantes em conjunto ao Baiana System, grupo soteropolitano no qual utiliza a música afro diaspórica em conexão com a música afro-baiana de modo permanente, à referencias do rap baiano atual, como Baco Exu do Blues e a Cantora Iza, como referência de música pop nacional.

O festival Rumpilezz e o festival "Encontros Tropicais', no qual ocorreram nos anos de 2020 e 2021, se destacam, para além dos debates e aulas sobre a UPB e seus

[93] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=1pOk_ficoDo: Festival Rumpilezz 2020 – Webnário de abertura
[94] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=1pOk_ficoDo: Festival Rumpilezz 2020 – Webnário de abertura

segmentos musicais, com os convites a artistas de diferentes esferas e idades, todos negros, para confluir dentro da discussão sobre o universo percussivo baiano e com as comunicações com as músicas de diferentes regiões do País. A comunicação do grupo para com esses segmentos mais populares musicalmente indica um caminho para a facilitação da comunicação dos princípios que a Rumpilezz traz consigo. De acordo com tais movimentações, é percebido que o grupo entende sua funcionalidade em linkar, não só uma construção mais consciente para os musicistas em atuação e aos em formação, mas também em ramificar seus conhecimentos sobre a afro-diáspora, história da música negra e o papel da oralidade na música afro-brasileira para artistas que produzem as mesmas e, por participarem do *mainstream*[95], podem alavancar a conscientização para os seus públicos.

A construção de um bloco de músicos que entendem os porquês do fazer música em Salvador enquanto sujeito atlântico, partindo do contato direto com o maestro ou com a Rumpilezz, é o grande trunfo do projeto de Letieres e produziu figuras emblemáticas durante esse processo. Mas, versaremos o diálogo a um personagem fundamental para a compreensão desse fenômeno que ainda está acontecendo na cena instrumental da cidade.

Gabi Guedes, figura de importância significativa, não só para o caminhar da Rumpilezz, mas para a permanência de um cenário de música instrumental em Salvador ligado à música negra, principalmente às raízes das religiões de matriz africana, conversa sobre o quão relevante foi essa comunicação com a construção de saber, junto ao grupo:

> "O que faltava era essa conexão musical mesmo, e fazer com que nós músicos entendessem mais sobre a nossa cultura, tocasse mais sobre a nossa cultura, né? Alguém criou o "taratata bumbum", aí a galera começa achar aquele "taratata bumbum" legal, bonito e aí "tá" todo mundo tocando o "taratata bumbum" e falta aquela coisa mesmo de buscar "olha, fulano ali entende sobre isso, vamos lá, sabe, pesquisar sobre ele, vamos lá no terreiro, vamos lá no quilombo, vamos perguntar o cabra ali que tem mais conhecimento, que estudou um pouco mais sobre isso"[96]

O depoimento de Gabi exprime pensamentos que auxiliam a afirmação de que o trabalho produzido pela Rumpilezz entrega uma relação de mais criticidade ao

[95]

[96] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=nb-9dO8V-kU&t=218s : Letieres Leite: Legado e Ancestralidade

músico acerca da sua produção, de como as coisas são absorvidas e continuadas e de como pode ser, a partir dessa tomada de consciência, pelo menos do reconhecer a posição que a música afro-baiana tem para a construção do universo musical nacional e também como interfere nas posições sociais dos musicistas que trabalham inseridos nesse contexto, principalmente se caso for negro.

Já foi dito ao longo da escrita como que, no caso do acolhimento ao jazz na cidade, os quereres e o interesse de se estar tocando esse novo movimento na cidade se deu muito mais por ações individuais de avanço na capacidade de improvisação, pensando de modo mais tradicional europeu nesse caso, e por oportunidades de emprego do que a consciência que o tal gênero musical os pertencia como cultura e expressão negra no Atlântico, seria anacronismo afirmar que a leitura da época foi equivocada, porém, existem sedimentações pertinentes do modus operandi político e social do Brasil que sempre inferiorizou as produções artísticas negras nacionalmente, e não foi diferente em Salvador.

Tendo compreendido tais movimentações, é notório na fala do percussionista que a cena de músicos da cidade carecia de uma intervenção de alguém ou de um órgão que trouxesse a reflexão mais epistemológica acerca dessa comunicação cultural, para aflorar o sentimento de pertencimento e apropriação das musicalidades negras da afro-diáspora por parte desses profissionais. O "Taratata bumbum", nesse espaço, nesse novo grupo de pensadores negros, sejam eles formados dentro das academias ou não, não é reproduzido por apenas ser bonito, folclorizado e a única alternativa para muitos de ter e ser uma profissão atuante na cidade, esse "taratata bumbum" é refletido, pesquisado e comunicado do seu valor para outros músicos, desenvolvendo assim uma geração de músicos negros que compreendem a grandeza da sua cultura e musicalidade.

Esses resultados, apesar de ainda ser de minuta, já há desenvolvimentos interessantes com grupos já citados e desenvolvidos no texto (Ifá Afrobeat, Baiana System, Ofá Trio e etc.) mas, o Projeto Pradarrum terá seu espaço nesse texto por angariar segmentos ímpares em comparação aos demais presentes no texto, no qual é sua ligação mais do que intrínseca com a religião de matriz africana, como pilar do desenvolvimento do grupo, não somente como um espaço de conexão ordinária dos ritmos apresentados. Gabi Guedes e seu sobrinho Felipe, serão os pontos centrais para o desenvolvimento do grupo e de como o Pradarrum pode conservar uma memória tão preciosa para a cidade de Salvador.

4.3. O PROJETO PRADARRUM: ONDE O JAZZ VIRA ADJETIVO E A PERCUSSÃO COMO CONSERVAÇÃO DA MEMÓRIA

Partindo do início da pesquisa até então, a perspectiva tida acerca do Projeto Pradarrum mudou constantemente até o momento presente. Se, inicialmente o grupo se colocava como projeto paralelo ao Instituto Rumpilezz, isso em termos de organização, abordagem, divulgação e propósito, posteriormente se desenvolve em outros segmentos. Isso não invalida os processos destacados anteriormente, até porquê as fontes confirmam tais distanciamentos levantados.

É percebido que existe uma dificuldade de espaço para o crescimento do projeto citado. Dificuldade na divulgação,característica específica para o gosto musical (Já que aborda como vertente principal a musicalidade sacra de matriz africana) ou até o questionamento se opúblico que consome o jazz em salvador tem grande alcance ou não, e há a disposição, números que podem auxiliar essas questões: A Jam no MAM, que se dividiu em dois períodos e que, ao todo, contém vinte anos de produção, têm cerca de 59,8 mil pessoas que acompanham, via redes sociais. A Rumpilezz,iniciativa mais jovem tem cerca de 40,6 mil, já a Pradarrum, a mais jovem de todas e com ligações relevantes com os dois outros projetos, aparece com 3,6 mil pessoas que acompanham as publicações como anúncios de shows, área de interação e etc. números consideravelmente pequenos para um nicho que tem uma rotatividade específica na cidade.[97]

Os números mostram uma significativa distância entre os projetos, um fenômeno que gera, minimamente, uma reflexão acerca das abordagens de cada um dos citados. Tanto a Jam quanto a Rumpilezz abordam temas próximos, em composição musical e na qual se comunicam em pequena e larga escala, respectivamente, seja compondo grande parte das músicas trabalhadas (Jam) ou impressas no caráter do grupo (Rumpilezz). Porém, assim como a Rumpilezz, o Pradarrum aborda temas e perspectivas musicais que procuram a ênfase no mundo afro-atlântico, mas com uma versalização mais específica, que são as músicas de terreiro.

[97] Informações coletadas das Redes Sociais Instagram e Facebook; Links: **Instagram:** https://www.instagram.com/pradarrum/ https://www.instagram.com/rumpilezz/ https://www.instagram.com/jamnomam/ **; facebook**: https://www.facebook.com/pradarrum/ https://www.facebook.com/jamnomam/ https://www.facebook.com/Rumpilezz/

Essas impressões mercadológicas ainda estão contidas no processo de análise das comunicações do grupo para com o público, mas, foram destacadas outras nuances que ligam os tais grupos referência desse texto. Assim como a Rumpilezz produziu ligações com outros grupos, artistas e músicos ao longo do seu percusso, projetando uma espécie de teia de informações acerca da historicidade da música negra nas Américas, ela também teve esse laço com o Projeto Pradarrum.

Gabi Guedes ingressou a Orquestra assim que foi fundada e, além de ser uma grande figura no cenário da música regional e internacional (já que já era um músico renomado do cenário baiano tendo tido trabalhos com Margareth Menezes, Lazzo Matumbi e Gerônimo e internacionalmente, além de ter morado na França e Alemanha, tocou com o icônico Carlos Santana e Jimmy Cliff[98]), foi um músico que trocou muita experiência e aprendizado com Letieres, principalmente no que tange a ideia de pertencimento e apropriação da musicalidade negra na cidade.

A relação do músico, junto ao mestre e a rumpilezz aparenta ter sido de forma orgânica e, de certa forma potencializado pelas características já pensadas da organização da orquestra, na qual era de referenciar as apresentações aos percussionistas, Gabi desenvolve sobre:

> "Na verdade, o Letieres já me conhecia e eu não o conhecia, porque ele sempre foi um pesquisador e seguidor dos percussionistas da Bahia, então eu lembro que um carnaval fora de época, não sei se em Fortaleza ou Pará, ele estava tocando, com um artista e eu com outro e, de repente, a galera que estava tocando com ele me chamou, eu estava no meio da multidão, depois de ter trabalhado. Aí alguém me chamou pra subir no trio pro tocar um pouco. Dei uma canjinha, devo ter tocado um pedaço de uma música e caí fora. Não sei se foi com Ivete Sangalo que ele estava tocando... Eu, na época, tocava com Ricardo Chaves. Então dei essa canja no trio e fui embora. Mas eu acho que ele, com essa ideia de montar a Orkestra, já havia sacado os músicos que desejava ter. Então rolou esse convite e foi super legal. Antes de tudo, ele me convidou também pra dar um workshop na AMBAH (Academia de Música da Bahia). Daí pra cá, a gente foi fortalecendo até o convite pra fazer parte da Rumpilezz. Eu aceitei como coração abertão."[99]

A compreensão de Letieres sobre a potencialidade dos conhecimentos orais das religiões de Matriz africana para a musicalidade baiana amplificou a figura de Gabi

[98] Informações Retiradas das matérias de Thaís Seixas e Zeca Forehead, do Jornal "A Tarde" e o noticiário público eletrônico IDERB; link para acesso: https://atarde.uol.com.br/cultura/musica/noticias/1490799- nao-podemos-deixar-os-ritmos-se-perderem-diz-gabi-guedes

[99] Entrevista transcrita por Vanessa Aragão Mattos, disposta ao fim de sua dissertação.

Guedes por valorizar essa prática de memória de um grupo, no qual o percussionista se sente pertencente. O mesmo afirma que não só o ijexá, ritmo mais comum as práticas musicais baianas, provindas das religiões de matriz africana, era destacado na orquestra, mas também o Vassi, pertencente a nação de candomblé Ketu, o Jicá, o Alujá, o Barravento, entre outros, onde Guedes afirma que "esses toques dialogam, na verdade, com o movimento da dança dos cânticos, então a gente vai criando essa referência e internalizando isso."[100]

Esse movimento de inserção desses toques na construção das músicas, além da disposição instrumental em voga pela Rumpilezz também provocaram percepções acerca da receptividade do público, com uma abordagem tão independente das amarras tradicionais do jazz, por parte de Gabi:

> "Para muitos, é diferente sabe, mesmo muitos sendo brasileiros ou soteropolitanos. Para muitos é diferente ver aquilo. Porque nem todo mundo acredita na ancestralidade. Outro dia estava comentando com um amigo sobre estudantes de música que moram ao redor do terreiro de Candomblé, mas não querem essa relação nem pra ouvir a melodia de um cântico que seja, e tentar transformar isso utilizando esse material acadêmico. Mas sabe como é né. Eu moro aqui ao lado do terreiro, eu estudo música, mas essa música aqui não é a minha música, mesmo sabendo ele que vai encontrar tudo ali dentro, tudo relacionado a música. Existe melodia, ritmo, andamento, dinâmicas, está tudo ali. Só que não está no papel, está na vivência e convivência. Tem que conviver e viver isso, pra poder entrar. É a mesma coisa de ir todo santo dia pra academia e aprender a escrever aquele baratinho ali e lê de uma forma ou de outra."

A partir das falas conclusivas do percussionista, é possível tecer a relação do nascimento do Pradarrum a conexão e vivência teórico-prática do mesmo junto a Rumpilezz e ao método UPB, sendo identificado nas falas o entendimento da conexão dos ritmos de terreiro com a produção negra em geral e, principalmente, compreendendo do valor histórico e educacional desse espaço, para os músicos locais.

[100] Entrevista transcrita por Vanessa Aragão Mattos, disposta ao fim de sua dissertação.



Figura 10 Pradarrum (Gabi Guedes à direita)

O projeto "Pradarrum" é uma iniciativa do percussionista em conjunto com seu sobrinho Felipe Guedes (Guitarrista), que tem como premissa "preservar, difundir e valorizar a musicalidade dos terreiros de candomblé"[101]. O surgimento do grupo gira em torno do ano de 2013, que indica quase dez anos de fundação.

Em entrevista ao site holandês npostart, quando perguntado sobre a composição do nome do grupo, Gabi destaca a conexão do seu projeto com a vivência do mesmo, dentro dos caminhos do candomblé, isso sendo significado desde o seu nome, até suas produções musicais: "É! O Rum é minha vida, né? Eu nasci dentro dessa religião de candomblé, então essa é minha vida"[102]

Depois de anos de sucesso, sobretudo nos cenários nacionais e internacionais de musicalidades negras diaspóricas e afro-baianas, já destacadas acima, Gabi Guedes volta a Salvador, sua terra ancestral, buscando a honrar seu legado cultural e espiritual com uma criação musical que fizesse jus a seu processo de aprendizagem na infância e adolescência:

> "A ideia é criar um novo trabalho para levar as músicas que estão no terreiro para a world music e tentar produzir uma nova música. São cantigas do candomblé, com uma roupagem que traz outros instrumentos harmônicos, mas com a mesma originalidade do terreiro.

[101] Não podemos deixar os ritmos se perderem: diz Gabi Guedes. Jornal A TARDE. 15 de Março 2013; acesso em setembro 2021:https://atarde.uol.com.br/cultura/musica/noticias/1490799-nao-podemos-deixar-os-r itmos-se-perderem-diz-gabi-guedes

[102] Vide em: https://www.npostart.nl/orkestra-rumpilezz-at-music-meeting-2014/19-09-2014/WO_VPRO_629929

> Fui descobrindo esta música em casa mesmo, ensaiando com meu sobrinho".[103]

A percepção de adicionar os cânticos de terreiro em conjunto com a estrutura jazzística para produzir uma dita nova música, uma nova roupagem tanto para os cânticos quanto para o jazz, é um ponto triunfante para iniciativa, que aproveita essas ligações com outros grupos na cidade, para desenvolver uma linha ímpar de demonstrar o laço intrínseco que as religiões de matriz africana têm com a produção cultural da cidade, agora de modo mais literal.

A participação do seu sobrinho também é de bastante valia. Felipe se desenvolveu musicalmente com Gabi e no Gantois, sendo o tio o grande responsável por introduzi-lo no mundo musical, tendo o incentivado a ouvir reggae, a produção de George Benson, Aretha Franklin, internacionalmente falando, e Ed Mota e Gilberto Gil, no pensar nacional[104]. Essas referências, em conjunto ao cotidiano do mesmo, inserido na vivência do terreiro do Gantois, o levou a experiências parecidas ao tio e isso é implicado no caminho da construção do Pradarrum. Antônio Nelson, jornalista que produziu uma entrevista com Felipe destaca o pensar do músico para com a pradarrum.

> "O processo criativo de Felipe fundamenta-se em construir uma música global. As canções Iluminado – uma homenagem a Iansã, e Ogun yê – Uma saudação no Ijexá – com influências afro e do World music traz a fusão harmônica com Salsa. Felipe tem apreço pelo som estrangeiro do nigeriano Fela Kuti"[105]

O alinhamento dos dois músicos auxilia na coesão dos discursos e na produção das músicas da Pradarrum, onde a ampla maioria é pensada para homenagear, não só a orixás, mas também às pessoas importantes no mundo sacro das religiões de matriz africana na cidade.

Para exemplificar o que foi explicitado acima e destacando as particularidades do grupo, a música chamada *Águas de Oxalá*, a qual segundo o próprio Gabi Guedes, é considerada "uma singela homenagem a grande Ialorixá, Mãe menininha do Gantois,

[103] Gabi Guedes em entrevista ao Jornal "A Tarde"; Link para acesso: https://atarde.uol.com.br/cultura/musica/noticias/1490799-nao-podemos-deixar-os-ritmos-se-perderem-diz-gabi-guedes

[104] O instrumentista baiano Felipe Guedes; Jornal GGN, link para acesso: https://jornalggn.com.br/musica/o-instrumentista-baiano-felipe-guedes/

[105] O instrumentista baiano Felipe Guedes; Jornal GGN, link para acesso: https://jornalggn.com.br/musica/o-instrumentista-baiano-felipe-guedes/

por toda sua luz"[106], destaca pontos importantes para a análise da produção da Pradarrum. O percussionista pertence ao famoso Terreiro do Gantois no bairro Federação, em Salvador, desde a sua infância, iniciado e criado dentro das matrizes sagradas e musicais dos saberes da percussão de matriz africana. A música faz referência a um ritual, de mesmo nome, que é tradicional nas casas de candomblé de nação Ketu/Nagô. Segundo Fernando D'osogiyan "Esse ritual anual de purificação, renovação, pode ser considerado um "rito de passagem", o fim e o começo, um novo ciclo, reverencia a presença da água, fonte primordial da vida, que se apresenta em todos os rituais da Religião dos Orixás"[107].

A base vivencial de Gabi Guedes justifica a premissa do seu projeto autoral e experimental Pradarrum, principalmente por que une diversos aspectos impressos na sua vida religiosa, tendo o devido respeito por ela, segundo o mesmo, assim como sua relação próxima com Letieres Leite, com o qual ao longo de muitos anos de amizade e trabalhos profissionais, compartilhava conhecimentos técnicos de procedência europeia e jazzística, em diálogo com os saberes ancestrais.

Em respeito a posição do músico advindo dos terreiros, especificamente o Alagbê, o qual representa a posição do Gabi, é necessário compreender alguns encaminhamentos que auxiliam o diálogo com as produções musicais. O processo de entendimento da vida dentro dos terreiros e toda a preparação espiritual para o exercício do Alagbê, forma e molda a prática e experiência do indivíduo, no qual está inserido nesse exemplo, para uma construção oral dos conhecimentos musicais sagrados. Iuri Passos, pesquisador e Alagbê, desenvolve essas questões e se põe como exemplo para pensar a participação dessa posição importantíssima para a ritualística do candomblé, na vida musical de Salvador.

> "Ás vezes, sinto até uma pressão pelo simples fato de ser um Alagbê que hoje está fazendo mestrado em música, na área de etnomusicologia e, por isso, não teria como não usar essa ferramenta da escrita ou, pelo menos, tentar reescrever todo esse universo tão complexo dos ritmos sagrados do candomblé. Compreendo isso e tenho consciência da ausência de materiais que tenham escrito ritmos e cantos do candomblé" (BARROS, 2017, p. 60)

O relato de Iuri destaca a dificuldade que pode ser, no meio da produção acadêmica, o diálogo entre as epistemologias da construção musical provindas dos

[106] Trecho destacado da apresentação: Gabi Guedes e PRADARRUM do Sesc Pinheiros para o Sesc Jazz – Link para acesso: https://www.youtube.com/watch?v=OnL3oG88ito
[107] Aguas de Oxalá: link para acesso: https://ocandomble.com/2011/01/03/as-aguas-de-oxala/

terreiros, e isso também requer cuidado e um fardo grande para ser administrado. O Autor continua destacando o trabalho de outros e outras autores/autoras na construção do saber dessas vivências, principalmente destacando Ângela Luhning e Laila Rosa, por ingressarem num mundo majoritariamente masculino e produzirem pesquisas relevantes para a compreensão desses espaços.

Mas, existem caminhos nos quais os detentores desse conhecimento se destacam pelo seu saber e sua influência musical. E em Salvador, como já foi destacado ao logo dessa pesquisa, é um local que possibilita o diálogo mais intrínseco com a produção percussiva das religiões de Matriz Africana. Meneses destaca os conhecimentos específicos de Gabi Guedes, no qual estaria orgulhoso e consciente do seu valor enquanto músico e iniciado nos segredos dos toques do Candomblé:

> No Candomblé você tem uma variedade de ritmos, canções e melodias. Até mesmo ritmos estranhos e quebrados. Tudo. Por isso, quando você toca uma música fora (do terreiro), depois de ter toda essa enciclopédia de ritmos na sua cabeça ... música acadêmica acaba sendo muito fácil. Assim, como música popular que se toca no mundo. Você pode tocar qualquer peça musical que você quiser e eu vou te acompanhar. No fundo se trata de escutar e tocar, muito fácil. (MENESES, 2014, p. 67)

Menezes conviveu com Gabi Guedes enquanto aluno de percussão enquanto pesquisava a música afro-baiana e percebe que o mestre percussionista tem um uma posição de figura relevante para a cena musical da Bahia, por ser legítimo alabê consagrado no Candomblé:

> Ele está consciente de que seu conhecimento das "complexas" rítmicas do candomblé aumenta seu prestígio, valor e empregabilidade no mercado musical. Independentemente (ou além) da importância simbólica e social do candomblé para a identidade afro-brasileira, a complexidade rítmica é uma fonte de empoderamento para Gabi, como percussionista profissional. Em um nível mais amplo, o tema da centralidade rítmica e da complexidade expressa nas polirritmias do candomblé também foi estrategicamente utilizado por músicos negros para apoiar os discursos de empoderamento negro durante o chamado processo de re-africanização do carnaval baiano das décadas de 1970 e 1980. (MENESES, 2014, p. 67-68)

Embora exista essa tendência de se consolidar nos cenários musicais e culturais através dos símbolos da identidade e do pertencimento negros, mediante os saberes do Candomblé, da Capoeira, do Samba entre outros, a longo prazo, já foi destacado aqui

que este empoderamento negro é muito mais simbólico do que material, onde esse curso beneficia apenas o status quo do que as pessoas que produzem

A percepção dessa colcha de retalhos aconteceu com o auxílio de autores como Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur, Jacques Le Goff, entre outros que se debruçam sobre os estudos da memória coletiva e histórica. Compreender os sentidos de memória, monumento e documento, além das suas complexidades em torno do indivíduo para o coletivo, facilita a análise enquanto historiador, em relação a posição tanto do projeto Pradarrum, quanto para as suas produções, tais como a "Águas de Oxalá".

> É o som que faz pensar no objeto porque reconhecemos o objeto através do som: mas o objeto em sí, mesmo quer dizer, o modelo ao qual nos reportamos raramente evocaria sozinho o som. Quando ouvimos um ruído de corrente, ou ainda uma freada, cavalos a galope, um estalar de chicote, pensamos nos prisioneiros, numa corrida de carros. Como estes espetáculos nos aparecessem na tela de um cinema, sem que nenhuma orquestra invisível os acompanhe, imitando os sons, nós próprios nos evocaremos os sons, e as imagens que se agitam no silêncio provocarão em nós muito menos ilusão. (HALBWACHS, 2013, p. 191)

O trecho acima destaca que, a funcionalidade do som é indispensável para a construção de uma memória. Alinhando à essa afirmação para o objeto em questão, podemos estabelecer certa linha de raciocínio: Em Salvador, o toque específico do agogô, junto ao ijexá, pode remeter ao senso comum da cidade, ao grupo dos Filhos de Ghandy. Isso ocorre porque, a memória que transpõe a cidade, em conjunto com a aparição do som e direcionado a algo/alguém/evento já posto como parte da cidade.

Além do senso comum, isso se depara com a documentação de um ritmo, o ijexá, onde imprime suas digitais no local, logo salvaguardando todo o processo de chegada do ritmo, pois para um monumento, existe uma história a ser documentada (LE GOFF, 1990). Discorrer sobre esse exemplo, partindo da ideia de 'senso comum', estabelece o exercício de pensarmos os espaços que a memória local acessa, geralmente por indução de um poder dominante, mas também pelos espaços de resistência, relacionando com o cotidiano no qual não se debruça cientificamente sobre essas questões:

Seguindo o exemplo do ijexá, o público no qual se identifica e, por ventura, decide ir pesquisar pelo contexto do mesmo, seja sua chegada, surgimento ou o porquê da sua permanência, já põe o processo de arquivamento em jogo. Ricoeur destaca o

processo de arquivamento e como o papel do historiador tem seu peso no desenrolar dessa transição.

> O testemunho é originalmente oral; ele é escutado, ouvido. O arquivo é a escrita; ela é lida, consultada. Nos arquivos o historiador profissional é o leitor; Antes do arquivo consultado, constituído, há o arquivamento. (RICOEUR, 2007, p. 176)

Dialogando estritamente com o objeto de pesquisa, ainda utilizando a citação acima, o testemunho oral é feito não só por Gabi Guedes, o responsável pela transmissão histórico-cultural, mas sim pelos terreiros nos quais o mesmo saúda, usando as músicas dessas localidades e dialogando com o Jazz. A tradição oral, antes não muito bem quista pelos historiadores, que só no início do século XX teve uma guinada no fazer da escrita histórica com a *Escola dos Annales* e em seguida com a *Nouvelle Histoire*, ganha seu espaço e é reiterada a necessidade do acesso a essas histórias, pelos riscos de não permanências no tempo, pensando em longa duração.

Se tratando das religiosidades afro-brasileiras, ressaltando o cuidado por não ter muitos dados sobre a tradição oral, é o que move a transmissão e continuidade dessas religiões ao longo das décadas. O desenvolvimento desse arquivo, com o auxílio do Pradarrum, deixa a marca desses cânticos eternizados pela documentação, seja por áudio, vídeo ou matérias jornalísticas sobre o projeto, e assim, conservando uma parte importante do processo da diáspora africana, onde estiveram, ao longo do século XIX, destacando o pós-abolição, até o presente momento, nesse espaço de disputa e permanência.

Neste sentido, Meneses traz novamente a fala de Gabi Guedes, indagando porque ele falaria tão pouco do seu próprio projeto musical Pradarrum, apontando também para as dúvidas, críticas e a visão de dentro e fora do candomblé e da sociedade em geral, que não compreende a complexidade dessa herança.

> Sempre vi a possibilidade de trazer a música do candomblé para o cenário musical mundial de uma forma mais original... Peguei alguns elementos do atabaque e adaptei para o set de armadilha para que pudesse falar a mesma língua dos atabaques... Depois trouxe o violão, o baixo, o piano e um pequeno instrumento de sopro para acompanhar a música. Essa é minha ideia. É pegar aquela musicalidade [do candomblé] e mostrá-la ao mundo. Mas, sou eu quem vai ser mostrado ao mundo, não o candomblé. Não estou exibindo candomblé. Estou mostrando minha música, minha cultura... Tem gente que fala que candomblé e orixás não devem ser falados na rua. Se quiser a resposta, pergunte a um ialorixá ou a um babalorixá: *'Minha mãe, essa ideia é minha. Por favor, ilumine meu caminho. O que posso dizer [lá fora]*

> *sobre o orixá? O que eu não posso? Porque não quero mexer com ninguém nem ser desrespeitoso com o orixá'*. Não estou sendo desrespeitoso com os orixás... Só quero expressar meus sentimentos musicalmente através do candomblé e dos orixás. (MENESES, 2014, p. 128)

A compreensão dos cuidados para com as práticas religiosas, o respeito e sua importância para a composição do mesmo como artista, mas também sobre a produção musical soteropolitana, eleva o Pradarrum como uma produção artística genuína e ímpar, dentro do espaço da cidade de Salvador. A composição Jazzística, proveniente de uma longa pesquisa de vida[108], que compõe a experiência do percussionista no espectro musical e indubitavelmente envolve a Orkestra Rumpilezz no caminho, é mero instrumento de comunicação, produção e registro de uma história que está presente nas composições musicais ao longo das décadas, e que está sendo relida e reprojetada na história recente.

Por fim, o projeto Pradarrum é um grupo que pensa a comunicação entre música e público de uma forma singular, além de pensar a própria produção como algo diferente das demais. O registro crescente dessa história musical e ancestral da diáspora africana tem crescido, em conjunto com as discussões sobre decolonialidade e outras mais questões que envolvem a América Latina e o Caribe como um todo. Se debruçar sobre essas narrativas e afirmar esses espaços são mais que necessários para um projeto de menos desigualdade na cidade de Salvador e no país inteiro.

[108] Vide em: Vide em: https://www.npostart.nl/orkestra-rumpilezz-at-music-meeting-2014/19-09-2014/WO_VPRO_629929

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois projetos, dentro do alcance do público jazzista na cidade, têm em suas propostas, um retorno considerável, de acordo com as suas propostas demonstradas por ambos os organizadores dos grupos. É interessante perceber que a Rumpilezz exerce um papel de linha de frente nas ações de educação musical alternativa às Universidades e ramifica seus conceitos para grupos contemporâneos a mesma, onde o Pradarrum se enquadra como um desses espectros que seguem uma linha de retroalimentação junto ao instituto pensado por Letieres Leite.

Vale ressaltar que os discursos acerca da compreensão do Atlântico Negro e do valor da conservação e valorização da cultura afro-baiana, que hoje abrangem grupos como o Ofá Trio, Ifá Afrobeat, Baiana System, todos também citados ao longo da dissertação, têm ligação com a Rumpilezz em sentido stricto. Paulo Roberto Pitta foi estudante da Rumpilezzinho e já ministrou aulas dentro do projeto, e o músico Fabrício Mota é professor do mesmo projeto, acrescentando ainda que o Baiana System já dividiu palco com a orquestra. A participação ativa entre os grupos citados com a Rumpilezz leva a compreensão de que a mesma contribui para a conscientização de outros grupos da cidade, no pensar do mundo musical afro-atlântico. Destacar com mais ênfase a "Orkestra" não dissocia do trabalho produzido pela Pradarrum, pela presença do Alagbê Gabi Guedes dentro do corpo de músicos do grupo, e o mesmo sempre foi apresentado como um nome de referência a todos que produziram matérias acerca do projeto, nas entrevistas a Letieres e também nas homenagens ao grupo e a memória póstuma do maestro Leite, que veio a falecer na pandemia de COVID-19.

A referência de Gabi nesse espaço, seja como músico, seja como idealizador do projeto Pradarrum em conjunto com seu sobrinho, é compreendida pelos músicos da cena e, principalmente pelas pesquisas anteriores, nas quais dialogam com a projeção da percussão de terreiro em evidência, ou como a posição de conhecimento que um Alagbê tem, sugere um respeito e logo se faz reverenciado pela cena musical,com o completo entendimento por parte do músico acerca da sua influência e peso.

É necessário pautar que, os movimentos de resistência para a conservação da cultura negra em Salvador existem de forma longa e contínua, mesmo que as políticas públicas regionais e nacionais articulassem contra, tanto com práticas de exclusão, quanto com discursos hegemônicos, direcionando o enfoque das culturas negras apenas

para momentos festivos. A percussão afro-baiana se faz protagonista em todas as periodizações desde o pós-abolição, como um movimento vivo e cultural das ruas, e também se faz protagonista no tempo presente, com variações possíveis, como indicam os dois grupos.

A Rumpilezz indica o uso desse protagonismo em frentes diferentes e, dentro do seu alcance, eficazes. Imagem, som e discurso. A imagem pela projeção, a representação dessa valorização em palco, exposta para o público, como método de impacto para um público que está acostumado a convencional marginalização dos instrumentos percussivos para o fundo das Big bands. Som, porque as músicas destacadas do álbum "A saga da Travessia" são pautadas dentro do método UPB, no qual consiste em destacar o valor das músicas das religiões de matriz africana para a construção musical local, com isso, esses ritmos são valorizados em produção prática. E por fim, o discurso, que, também em conjunto com o Universo Percussivo Baiano, é posto em prática como método educacional que reeduca músicos profissionais, constroem novos musicistas e abre o debate intelectual para historiadores participantes do projeto.

O projeto Pradarrum entrega o protagonismo percussivo em sua essência, se pode assim ser dito, prática e discurso mal se dissociam dentro desse grupo, onde a premissa de produzir uma música de comunicação global (O Jazz) em forma de homenagem a musicalidade de terreiro, mais precisamente o candomblé de nação Ketu, se faz do modo mais genuíno e direto possível. A música citada como exemplo (Águas de Oxalá), mas também as chamadas "Encruzilhada"; "Senhora Mãe" e "Engaramenço" destacam a vontade de comunicar sobre uma vivência e uma realidade das culturas de matriz africana que, em Salvador, ainda tem sérias limitações para um diálogo aberto sobre suas influências na cidade.

Mesmo sendo mais dois grupos que reiteram a necessidade do discurso e prática de conservação e produção cultural pautada nas religiões de matriz africana e suas multiculturalidades impressas na cidade, os mesmos produzem algo ímpar, que é a comunicação e a formação de uma geração de profissionais da área com ideias distintas no pensar do fazer cultural e o que comunicar para com o público. O momento também auxilia os grupos. Apesar de ser compreendido que o alcance do cenário jazzístico não é tão abrangente quanto a outros gêneros musicais na cidade[109], parece que a

[109] Trecho da entrevista aos musicistas do Jazz, passagem de Letieres Leite/ Fonte: Jornal A Tarde, Salvador, 24 de abril de 2014/ Dia do Jazz: músicos e apreciadores falam sobre o gênero. Escrito por Gislene Ramos

compreensão dos tais grupos é dialogar com os novos músicos, para uma produção cultural pertencente, em todos os aspectos, não só sobre a replicação do "taratata bumbum", descrito por Gabi, e modificar o padrão nagocêntrico e folclorizado que é posto no tempo presente.

A memória histórica, nada mais é que o registro, partindo do olhar historiográfico em direção as memórias coletivas de um determinado grupo. O arquivamento por parte dos grupos, através das representações, das produções musicais e pela construção de um método educacional indicam o salvaguardar de um fragmento da memória coletiva das religiões de matriz africana. Já a memória Ancestral, termo destacado por Gabi Guedes[110] é exposto por ele mesmo enquanto entendimento de conservação.

> "As raízes são ancestrais, a gente vem estudando muito sobre nossa ancestralidade, trazendo de volta, buscando essa nossa originalidade, a nossa forma de como viver e de conduzir o nosso dia a dia. E a percussão, os tambores estão dentro de tudo isso, dentro desse movimento oriundo dos terreiros, né? "Tô" aqui para passar esse lado musical, rítmico, para que a gente não deixe que esses ritmos se percam"[111]

O ato de reproduzir toques sagrados, em forma de homenagem, é um ato de conservação, de cuidado com uma memória local que, por se tratar de uma construção pautada na oralidade, se torna sensível para os processos históricos, e esse registro pautado na Pradarrum marca uma tentativa respeitosa, de guardar esses toques ancestrais para a posteridade.

[110] Trecho citado em: Mestre Gabi Guedes: tocador de atabaque – TV Brasil https://www.youtube.com/watch?v=mt551vKwTgA
[111] Vide em: https://www.youtube.com/watch?v=mt551vKwTgA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, W. **O jogo da Dissimulação: Abolição e cidadania negra no Brasil**. São Paulo: Companhia de Letras, 2009.

ALMEIDA, S**.** L. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ANDREWS, George Reid. **Afro-latin America, 1800-2000**. New York: Oxford University Press, 2004.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, Circos e Cinema de São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BARROS, Iuri Ricardo Passos. **O Alagbê: entre o terreiro e o mundo. Dissertação de Mestrado**. Salvador: PPGMUS, 2017.

BLOCH, Marc. **Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien**. Paris: Librairie Armand Colin, 1949**.**

CANCLINI, Nestor. **Culturas hibridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.

CARVALHO, I. M. M.; CORSO, G. (orgs.) **Salvador: Transformações na ordem urbana: Metrópoles: Território, coesão social e governança democrática**. Rio de Janeiro: Letra Capital: Observatório das Metrópoles, 2014.

CONTI, R. **Uma pequena História do Jazz**. São Paulo, 2002.

COUTO, E. S. **Tempo de festas: homenagens a Santa Bárbara, NS da Conceição e Sant'Ana em Salvador (1860-1940)**. Tese de Doutorado em História, UNESP, Assis, 2004.

DELACROIX, C. A história do tempo presente, uma história (realmente) como as outras? **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 39 - 79, 2018.

DIAZ, J D. **Africaness in Action: Essentialism and musical imigration**, New York: Oxford University Press, 2021.

_____. Experimentations with Timelines: Strategies of Rhythmic Complication in Afro-Bahian Jazz. **Analytical Approaches to World Music**, Vol. 6, No. 1, 2017

DOMINGUES, P. Nos acordes da *raça*: a era do *jazz* no meio afro-brasileiro. **Tempo e Argumento***,* Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 66 - 98, 2018.

DOMINGUES, P. De Nova Orleans ao Brasil: O jazz no Mundo Atlântico. São Paulo. **Revista Brasileira de História**, v. 40, n. 85, p. 171-190, 2020.

DOMINGUES. P. O mito da democracia racial e a mestiçagem no Brasil (1889-1930). **Diálogos Latinoamericanos**. V. 6, n. 10, p. 116-131, 2005.

DORING, K. Estética e Filosofia das artes musicais africanas na perspectiva da educação musical na América Latina. **Revista Orfeu**, v. 3, n. 2, p. 136-163, 2018.

DOSSE, F. História do tempo presente e historiografia. **Revista Tempo & Argumento**, 2012.

DOSSE, F. **Pierre Nora. Homo historicus**. Paris: Perrin, 2011.

DUNN, C. A Roma Negra e o Big Easy: Raça, Cultura e Discurso em Salvador e Nova Orleans, **Afro-Ásia**, v. 37, p. 119-151, 2008

FANON, F. **Pele Negra, Máscaras Brancas**; Tradução: Renato da Silveira – Salvador: EDUFBA – 2008

FERRO, A. **A idade do jazz-band**. São Paulo: Off. Graph. Monteiro Lobato & CO., 1922.

FILHO, S. G. **Salvador negroamor***,* Salvador: Edições Maiangá, 2007.

GILROY, P. **O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GUERREIRO, G. **Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Corrupio, 2010.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, S. **Cultura e representação**. Tradução:Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2016

HOBSBAWN, E. **História social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBSBAWM, E. **Era dos extremos: o breve século XX (1914–1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ICKES, Scott. Era das Batucadas: O carnaval baiano nas décadas de 1930 e 1940. 2013

IHTP, Les Cahiers de l'IHTP, 1991.

KOELLREUTTER, H. J. O ensino da Música num mundo modificado. **Cadernos de Estudo Educação Musical**, UFMG, v. 6, p. 43-44, 1997

LE GOFF, J. **História e Memória**. São Paulo: Ed. Unicamp, 1996. [original do livro: 1982]

LEITE, L. **Rumpilezzinho – Laboratório musical de jovens. Relatos de uma experiência.** Salvador: Instituto Rumpilezz, 2017.

LÜHNING, A.; MATA, S. E. da. **Casa de Oxumarê: os cânticos que encantaram Pierre Verger.** Salvador: Vento Leste, 2010.

MAKL, L. F. Artes Musicais na diáspora africana: Improvisação, chamada-e-resposta e tempo espiralar. **Outra Travessia**, v. 1, n. 11, p. 55-70, 2011.

MARTINI, G. "Apontamentos sobre o campo das religiões afro-brasileiras e seus autores revisitados". Revista Calundu, [S. l.], v. 1, n. 1, 2017. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/7625.

MARTIUS, Karl Friedrich Phillip Von. Como se deve escrever a história do Brasil

MATTOS, V. A. Entre Atabaques e All Stars: A performance e sensibilidade de Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz. Cachoeira, 2022.

MENESES, J. D. Diaz. **Orkestra Rumpilezz: Musical constructions of Afro-Bahian Identities**. Doctoral thesis in Ethnomusicology. Vancouver: University of British Columbia, 2014.

MONTEIRO, Marianna F. M.; DIAS, Paulo. **Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira.** Estudos Avançados. Instituto

MOORE, Robin. Música Negra e a Diáspora: Reflexões sobre o caribe hispânico. Em **Projeto História**, n. 44, p. 305-319, 2012.

NASCIMENTO, Pedro Cordeiro do. A Orkestra Rumpilezz e o protagonismo Negro. ENECULT. 2019

NOGUEIRA, G. D. Tradição Calunduzeira: um conceito diaspórico. **Arquivos do CMD**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 78–90, 2020.

NOGUEIRA, G. D; AZEVEDO, M. M. C.; DIÉNE, A. Â. Tradição afrorreligiosa sob a releitura de iniciados/as. **Revista Calundu**. 2021

QUEIROZ, F. G. **Caminhos da Música Instrumental em Salvador**. Dissertação de Pós-Doutorado EMUS-UFBA, 2010.

RICOEUR, P. **A Memória, A História e o Esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIOS FILHO, A. M.. O Rio de Janeiro da Primeira República (1889–1930). **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.** Rio de Janeiro, v. 273, p. 3-116, 1966.

RISÉRIO, A. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1980.

RODRIGUES, M. F. **Raça e Criminalidade na obra de Nina Rodrigues: Uma história psicossocial dos estudos raciais no Brasil do final do século XIX**. 2015. E-publicações UERJ

SANSONE, L.; SANTOS, J. T. **Ritmos em trânsito, Sócio-antropologia da Música na Bahia.** Salvador: Editora Dynamis, 1998.

SCOTT, G. **Universo percussivo baiano de Letieres Leite - educação musical afro-brasileira: possibilidades e movimentos**. Dissertação de Mestrado em Música. Salvador: EMUS UFBA, 2019.

SEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, J. dos S.: "Tudo cheirava a África": Os clubes africanos e os "maltrapilhos" no Carnaval de Salvador no fim do século XIX e início do século XX. **Anais eletrônicos ANPUH**, 2016.

SILVA, L. M. **Os Jazes na Salvador dos anos 50 – uma análise social, cultural e histórica**. Dissertação de mestrado em etnomusicologia. Salvador: UFBA, 2014.

SILVA, M. O Banzo, um conceito existencial: Um Afroperspectivismo filosófico do existir Negro. **Revista de Filosofia**, Amargosa, v.17, n.1, p.48-60, junho, 2018.

SOARES, R. L. Os Batuqueiros e as primeiras Escolas de Samba da cidade de Salvador. 2016.

SOUZA, T. L. Historicizando representações de gênero e raça no ensino de história: Resultados de uma pesquisa-ação. UNB. 2017

VIEIRA FILHO, R. R. Desfiles, Rainhas e Dança: Manifestações Negras como espaço de reivindicações e afirmação. **Revista da FAEEBA**, Salvador, v. 28, n. 54, p. 97-109, jan./abr. 2019

FONTES eletrônicos:

Águas de Oxalá: link para acesso: https://ocandomble.com/2011/01/03/as-aguas-de-oxala/

ALENCAR, Itamar. Nascido e criado em Salvador, em junho de 1955, o mestre Neguinho do Samba foi uma figura fundamental para o cenário cultural e musical da Bahia.- https://g1.globo.com/ba/bahia/carnaval/2020/noticia/2020/02/16/samba-reggae-dez-anos-apos-morte-do-mestre-neguinho-do-samba-genero-segue-como-pilar-do-carnaval-de-salvador.ghtml

A Orkestra Rumpilezz e a música Afro-Brasileira - https://revistaraca.com.br/a-orkestra-rumpilezz-e-a-musica-afro-brasileira/

A Saga da Travessia - Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz - cartilha. 25 ago 2016. https://issuu.com/selosesc/docs/encarte_sagatravessia_issuu

Documento SEPLAN, 1998: Ações para a implantação de Política de abastecimento alimentar em Salvador - http://biblioteca.fmlf.salvador.ba.gov.br/phl82/pdf/livros/ISP-201.pdf

"Domingão na concha TCA" - https://www.youtube.com/watch?v=Y2jFA6HHuHQ

Entrevista: OFÁ Trio e seu progressivo de terreiro - https://elcabong.com.br/category/entrevistas/

Entrevita I.F.Á Afrobeat "O desejo de renovação é a maior força da música baiana de agora" - https://elcabong.com.br/author/lubmatos/

Entrevista - Russo Passsapusso fala sobre o BaianaSystem, política e racismo. - https://www.youtube.com/watch?v=WUOYFrc_wdQ –

Festival Rumpilezz 2020 – Webnário de abertura: https://www.youtube.com/watch?v=1pOk_ficoDo

FOREHEAD, Zeca. Gabi Guedes, a Ponte Percussiva Entre a Matriz Africana e a Música Popular. https://www.irdeb.ba.gov.br/soteropolis/?p=10758

Interview met Gabi Guedes: NPOSTART. Netherlands - https://www.npostart.nl/orkestra-rumpilezz-at-music-meeting-2014/19-09-2014/WO_VPRO_629929

JACOBINA, Ronaldo. *Erudita, pop e popular: Orkestra Rumpilezz completa15 anos*. 20 mar 2021. https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/erudita-pop-e-popular-orkestra-rumpilezz-completa-15-anos/

Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz/ A Saga da Travessia/ Making of/ Selo SESC: https://www.youtube.com/watch?v=cdsC5ONYWkI

Letieres Leite – Tradições em contemporaneidade Musical - https://www.youtube.com/watch?v=pagX33_fRkQ&t=390s

Letieres Leite: Legado e Ancestralidade: https://www.youtube.com/watch?v=nb-9dO8V-kU&t=218s

Letieres Leite e Orkestra Rumpilezz. Editores da Enciclopédia Itaú Cultural. 20 jan 2017. https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo636013/letieres-leite-orkestra-rumpilezz

LIMA, Ivan. O Rei da percussão, Nelson Maleiro, o gigante de Bagdá - : https://muitainformacao.com.br/post/3955-artigo--o-rei-da-percussao--nelson-maleiro--o-gigante-de-bagda-

Mestre Gabi Guedes: tocador de atabaque – TV Brasil https://www.youtube.com/watch?v=mt551vKwTgA

ROCHA, Nikas. "Mercado das sete portas é símbolo de resistência". A TARDE. 12 de junho de 2003

NOGUEIRA, Lígia. *Arranjador de hits de Ivete Sangalo monta orquestra inspirada no Candomblé.* 12 fev 2010. http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1487206-7085,00ARRANJADOR+DE+HITS+DE+IVETE+SANGALO+MONTA+ORQUESTRA+INSPIRADA+NO+CANDOMBLE.html

O instrumentista baiano Felipe Guedes; Jornal GGN, link para acesso: https://jornalggn.com.br/musica/o-instrumentista-baiano-felipe-guedes/

O Jazz Baiano. Disponível no site oficial do projeto Jam no MAM: http://www.jamnomam.com.br/

Perfil & Opinião – Letieres Leite: https://www.youtube.com/watch?v=O4snAq3qgPs&t=1527s

RAMOS, Gislene. Dia do Jazz: músicos e apreciadores falam sobre o gênero. Jornal A TARDE. 24 de Abril 2014, Acesso em agosto 2021: https://atarde.uol.com.br/cultura/musica/noticias/dia-do-jazzmusicos-e- apreciadores-falam-sobre-o-genero-1587673

LÓPEZ, Alberto. *Mestre Bimba, o homem que abriu as portas para o "boom" mundial da capoeira.* 23 nov 2018. https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/23/cultura/1542961010_911079.html

Feira das sete portas existe há 80 anos em Salvador. 01 fev 2020. https://gshow.globo.com/Rede-Bahia/conexao-bahia/noticia/feira-das-sete-portas-existe-ha-80-anos-em-salvador.ghtml

BRUM, Eliane. *Um negro em eterno exílio.* 31 ago 2015. https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/31/opinion/1441035388_761260.html

Salvador Capital Afro - https://salvadordabahia.com/capitalafro/quem-somos/

"Sandoval...Por Ricardo Couto" - Fonte disponível em: http://otabaris.blogspot.com/

SEIXAS, Thaís. "Não podemos deixar os ritmos se perderem", diz Gabi Guedes. Jornal A TARDE. 15 de Março 2013; (acesso em setembro 2021): https://atarde.uol.com.br/cultura/musica/noticias/1490799-nao-podemos-deixar-os-ritmos-se-perderem-diz-gabi-guedes

SESC São Paulo – Pradarrum - https://www.youtube.com/watch?v=OnL3oG88ito&t=716s

"Varandá", escrito por Luiz Armando da Silva Mattos, em 4 de setembro de 2011 - http://otabaris.blogspot.com/

Videocast Rumpilezzinho - Estudo da clave dos ritmos nordestinos - https://www.youtube.com/watch?v=VXojv0j_7Xg&t=93s

Videocast Rumpilezzinho: Estudo da clave Ijexá - https://www.youtube.com/watch?v=KoP0nRPvGKA

DISCOGRAFIA

Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz. *A Saga da Travessia.* Gravadora Tratore. 2016
"Banzo: Pt 1" – Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz: 7mins. 22seg.
"Banzo Pt. 2" – Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz: 6mins. 25seg.
"Banzo Pt. 3" – Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz: 8mins. 28seg.
"Feira das sete portas" – Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz: 6mins. 52seg.
"Professor Luminoso" – Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz: 9mins. 49seg.
Gabi Guedes e PRADARRUM do SESC Pinheiros para o SESC Jazz
"Águas de Oxalá" – Gabi Guedes e Pradarrum: 5mins. 5seg.