

CENAS MUSICAIS, CONSUMO E ESTILO EM UM BAILE BLACK NO RIO DE JANEIRO¹

Fernanda Ariane Silva Carrera²

Luciana Xavier de Oliveira³

Simone Evangelista Cunha⁴

Resumo: A proposta desse artigo é compreender como as cenas musicais se configuram como espaços agenciadores de sensibilidades e sociabilidades a partir de processos de identificação, utilizando como exemplo a cena do Baile Black Bom, no Rio de Janeiro. A partir de uma discussão das noções de cena, estilo e performatizações de gosto, buscamos analisar o estabelecimento de alianças dinâmicas em torno de novas experiências da negritude brasileira mediante o consumo da música popular massiva, em especial de gêneros musicais como o rap, o R&B e o soul, que articula identidades, cria estratégias de preservação da face e estabelece experiências cosmopolitas alternativas. O Baile Black Bom, enquanto palco para manifestações da diferença, coloca em pauta também novas ações políticas e de consumo, dentro de uma perspectiva comunicacional, em uma celebração identitária que define gostos específicos e afirma identidades que, em outras esferas da vida social brasileira, seriam neutralizados. Esse artigo visa, assim, perceber o jogo dos estilos na configuração das cenas musicais e dos processos de midiatisação, materializados em torno do consumo da música popular no espaço urbano, como forma de compreender dinâmicas da experiência estética e da articulação de subjetividades a partir de novas políticas culturais.

Palavras-chave: cenas musicais, consumo cultural, estilos, identidade negra.

Introdução

A noção de cena musical (ver JANOTTI JR., 2012, STRAW, 2006, CARDOSO FILHO e OLIVEIRA, 2013) é uma ferramenta que nos auxilia a interpretar um conjunto de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas em torno do consumo da música popular massiva nos ambientes urbanos (JANNOTTI JR. E PIRES, 2011, p. 11). A noção de cena ainda aponta para “uma ambiência social, onde os objetos, ruas, clubes, bares, equipamentos, aparelhos, prédios e palcos formam um contexto material para as interações culturais entre indivíduos e grupos” (TROTТА, 2013, p. 1). O consumo da

¹Esse artigo recebeu o apoio do projeto Literary Cultures of the Global South, da Universidade de Tübingen, Alemanha, com fundos do BMBF (German Federal Ministry of Education and Research) and DAAD (German Academic Exchange Service).

²Professora do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Líder do Grupo de Pesquisa Ciberpublicidade e Sociabilidades Digitais - UFRN. Coordenadora do Projeto DIV.A.S - Diversidade, Ação e Sensibilidade na Publicidade Brasileira. E-mail: fernandacarrera@gmail.com.

³Professora Adjunta do Bacharelado de Planejamento Territorial na Universidade Federal do ABC (UFABC, São Bernardo do Campo, SP). Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF, Niterói, RJ) e Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA, Salvador, BA), Bacharel em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: luciana.oliveira@ufabc.edu.br

⁴Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF, Niterói, RJ) e Mestre em Comunicação pela mesma instituição. Bacharel em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: si.evangelista1@gmail.com.

música no ambiente urbano, assim, vai além de questões restritas à sonoridade, e abarca territórios, circuitos e interações sociais,

Nesse artigo, nossa proposta consiste em pensar como novas estratégias interpretativas são empreendidas de formas mais complexificadas e abrangentes no interior das cenas musicais no que tange à configuração de sensibilidades, subjetividades e identidades. Como exemplo de compreensão das cenas musicais como espaços de ligação entre identidades, racialidades e territorialidades distintas, nos debruçamos sobre o estudo de uma cena específica de *black music* na cidade do Rio de Janeiro, o Baile Black Bom, organizado mensalmente na Pedra do Sal, praça localizada na região central da cidade. Nesse território significativo, estilos e performances são utilizados como instrumentos de expressão de uma cidadania transversal e transcultural, recompondo identidades raciais e sociais em processos ambivalentes e mutáveis de comunicação e apropriação cultural.

Essa cena específica aponta para novos circuitos midiáticos de transmissão de informações, imaginários, afetos e valores, oferecendo um novo espaço de encontro e reconhecimento para os sujeitos participantes daquela comunidade, em contato com uma produção cultural transnacional, que gera novos valores e discursos para a negritude brasileira. A partir de novas criações, adaptações e cosmopolitismos híbridos periféricos forjados em espaços deslocados e subalternos, essa cena serve como uma forma de seus participantes estabelecerem suas próprias contemporaneidades e modernidades.

Algumas cenas musicais negras periféricas têm demonstrado uma profunda vitalidade ao estabelecer novas formas de sobrevivência cultural como espaços de representação da alteridade, articulando socialmente negociações complexas que dão legitimidade política aos processos de hibridização cultural e às transformações nas identidades a partir do consumo da música. Tanto a cena black carioca, quanto a cena do kuduro em Luanda, Angola, passando pela cumbia villera, na Argentina (e outros países latino-americanos) são exemplos de territórios significativos de convergências que residem na vinculação de identidades, afetos e conveniências que possibilitam que seus participantes desenvolvam estratégias particulares e alternativas de socialização e consumo cultural que possibilitam uma cidadania transversal, já que não são contemplados pelas instâncias hegemônicas da sociedade. Mas ainda se mantém em

contato com as estruturas de produção massiva do *mainstream*, em jogos dialéticos e tensivos de resistência, ruptura, adesão e colaboração.

A partir de uma discussão que envolve a configuração de estilos nas cenas musicais a partir de observações de campo acrescidas de informações disponíveis em sites de redes sociais, Internet e imprensa em geral, a proposta deste artigo é abordar os estilos constituídos na cena do Baile Black Bom, a fim de compreender como as cenas musicais se estruturam como territórios comunicativos, estabelecendo novos fluxos de mediatização e novos valores ao oferecer um espaço para a manifestação e configuração de novas identidades e discursos, agenciando sociabilidades e produções culturais marginais e/ou alternativas. Os estilos, no contexto dos territórios comunicacionais das cenas, funcionam como chaves interpretativas e novas linguagem para a compreensão de como sujeitos deixam suas marcas no terreno urbano. Nesse processo, novas estéticas e práticas culturais estabelecem gestos políticos significativos que demarcam não apenas maneiras diversas de ocupação de um espaço público como inserem novos atores nos fluxos culturais globais, caracterizando a cena como um espaço de mediatização e reconfiguração de novas sensibilidades, solidariedades e estratégias políticas culturais.

Aspectos comunicacionais dos estilos nas cenas musicais

Partindo da ideia de cena musical de acordo com alguns princípios norteadores como a sua conexão com um território geográfico (um bar, uma rua, uma praça, um clube, uma discoteca), modulado pelo consumo cultural cosmopolita de gêneros musicais; compreendemos esse fenômeno como produtor de um espaço simbólico voltado para constituição subjetiva de processos de identificação cultural e performances de gosto. É importante também ter em vista que cenas musicais implicam em circuitos desiguais de produção e circulação de artefatos culturais, formando mercados paralelos e independentes (não necessariamente *undergrounds*), mas que podem estar em constante tensão com um mercado *mainstream*. As cenas ainda moldam redes complexas de lazer, solidariedade e afeto, a partir da própria experiência de escuta e fruição musical.

Assim, entender a cena se dá no sentido muito mais produtivo de um processo que se desenvolve e se reconfigura através da história, e toma corpo na sociedade. Não é algo unitário ou transparente. Mas é coerente, no sentido de ser constituído por um conjunto permanentemente remoldável de interesses, conceitos, práticas, virtudes, compromissos, identidades, desejos e aspirações. Ou seja, uma cena não pode ser

pensada como uma vida sem conflito, alteração, tensionamentos ou instabilidade, como o é a própria cultura. (CARDOSO FILHO e OLIVEIRA, 2013, p.14-15).

No estudo das cenas, os processos comunicativos estabelecem-se nos fluxos de impressões sensíveis e experiências subjetivas que permitem identificar modos de elaboração, tensionamentos e expectativas estabelecidas por diversas narrativas entrelaçadas. Por meio dessas narrativas, é possível perceber como discursos dos atores envolvidos (fãs, produtores, DJs, músicos) podem estar articulados à configuração dos gêneros musicais em torno dos quais se estrutura a cena. A própria materialidade da cena se configura como uma ação comunicativa, apresentada em artefatos como discos, ilustrações, ingressos, banners, cartazes, fotos, fanzines e outros tipos de publicações alternativas produzidas por integrantes, que fazem circular valores, signos e códigos presentes dentro daquele contexto. Da mesma forma, os estilos que se desenvolvem no interior e para além das cenas é um fator fundamental a ser observado na compreensão do caráter comunicacional desses territórios musicais. Seus participantes, ao dramatizarem um tipo de linguagem específico por meio do corpo e da performance também apresentam comunicam não-verbalmente um discurso, com um grande potencial transformador que reconfigura formas de se estar no mundo e vivenciar a cidade, mediante estratégias alternativas de ocupação de um espaço público.

As cenas, portanto, são constituídas por materialidades e sujeitos que, imbricados, constroem cenários e enunciações de determinado gênero musical, instaurando constantes negociações e gerenciamento de impressões como forma de legitimação das faces (GOFFMAN, 1985). Nesse sentido, há comunicação de pertença e de validação de si desde o reconhecimento dos corpos e das subjetividades que ali se colocam à vista, sem a necessidade de qualquer interação verbal. O corpo, por meio de suas diversas manifestações de existência, comunica sua adequação ou inadequação à situação social construída pelas cenas. Assim, a imersão corpórea do sujeito na cena, por si só, já é uma forma de agir: “apesar de um indivíduo poder parar de falar, não pode parar de se comunicar através da linguagem do corpo” (GOFFMAN, 2010, p. 45). Nestes espaços, portanto, a comunicação se dá também pelo consumo e exposição de objetos e marcas; pela performance da dança; e pelas nuances que se expressam em jeitos, gestos, olhares e, sobretudo, modos de ver e de ser visto.

Além disso, a partir de estratégias simbólicas de diferenciação, as cenas musicais podem se estruturar em torno de negociações entre afiliações cosmopolitas e

processos locais de apropriação cultural de produtos globais, transformando práticas cotidianas de consumo em gestos simbólicos e políticos. As cenas seriam, pois, territórios disjuntivos para a representação de grupos minoritários ou alteridades deslocadas, “entrelugares de interseções e diferenças transitórias diante de uma cultura hegemônica” (OLIVEIRA, 2015, p. 7). Na configuração dos estilos, a apropriação coletiva de objetos *mundanos* possui função principal, podendo converter-se em materiais simbólicos que ao serem expostos, assumem uma ação de subversão de ordens, instituições, fronteiras, reorientando e denunciando a presença da *diferença*. Os objetos também jogam com estigmas e também são porta de entrada para a construção de um sentimento de pertencimento a uma comunidade alternativa, marginal. O estilo condensado nessas materialidades cria um inventário simbólico na definição de um ethos particular.

É inevitável, portanto, identificar marcadores de classe, cor, gênero, idade nestas performances de si dentro das cenas, uma vez que a exposição da diferença delimita a existência de um embate com materiais simbólicos hegemônicos e *mainstream*, colocando a música como espaços de resistência e desvio. Nesse sentido, o ethos do sujeito participante deve seguir uma determinada performance, materializada no gosto, no corpo, no estilo, que autorize a sua presença nestes ambientes, definindo um modo de ser e agir coerente com a proposta da cena. Estas “subjetividades socializadas” (LANDINI & PASSIANI, 2007, p. 5) se manifestam principalmente pela exposição de objetos de consumo que determinam os gostos e o valor dado aos indivíduos de acordo com o grupo social ao qual se inserem. São, portanto, os estilos de vida dos grupos sociais que também deixam rastros nas performances legitimadas pelas cenas musicais.

Essa perspectiva segue proposição de Dick Hebdige (1979) que realizou um estudo sobre subculturas de *teddy boys*, *mods*, *rockers*, *skinheads* e *punks*, desenvolvendo o conceito de estilo. Por meio dele, esses grupamentos juvenis exibem ao mundo suas presenças e desvios utilizando determinados objetos cujo uso simbólico materializa marcas identitárias de valor contra-hegemônico (cabelos, roupas, adereços, tatuagens). Se a noção de subcultura, como aporte teórico para a compreensão da relação entre jovens, músicas e identidades mostra-se um tanto datada na atualidade e limitada em sua visão romantizada da ênfase na ideia de “resistência” em relação às culturas juvenis, cremos que a proposta dos *scene studies* pode ganhar mais aprofundamento quando incorporamos à noção de cena as potências contidas nos

estilos. Nos processos e fluxos globais, e nos rearranjos locais híbridos em torno do consumo musical, os estilos engendrados nas cenas musicais apontam para novos modelos de afiliações e laços de afeto materializados sobre um dado espaço urbano, articulando o consumo a um potencial de crítica cultural. No entanto, nos parece ser ainda potente a relação entre consumo cultural e configuração de estilos, no que dizem respeito à performatização de gostos e de identidades, que envolvem uma leitura diferenciada dos artefatos simbólicos que estabelecem novas formas para as relações sociais.

Os estilos são, neste sentido, respostas mediadas, como aponta Hebdige (1979, p. 80), conformadas em torno do gosto e da circulação da música, em que os participantes desta comunidade dramatizam, performatizam e constroem uma linguagem própria que demarca seus cotidianos e suas práticas culturais. Os estilos construídos dentro e a partir das cenas musicais podem refletir fragmentações, ambiguidades e tensões, cujas posições se alternam em jogos reflexivos e complexos. Como práticas significantes e codificadas, eles são compostos por elementos como música, iconografia visual, performances, roupas, estéticas e sistemas de valores (HEBDIGE, 1979), partilhados coletivamente que se manifestam na configuração de processos identitários diferenciados. Essas estratégias interligam performance, estética, linguagem e sonoridades que implicam em formas de negociação de posições, acionando diversas representações que estabelecem diálogos entre processos de subjetivação e condições de existência material, que dividem um mesmo tipo de linguagem e práticas significativas.

Gostaria de argumentar, ainda, que os estilos não são produzidos por sujeitos pré-dados que agem de forma inteiramente consciente em relação aos efeitos a serem provocados pelas mensagens comunicadas por dada composição de aparência, atitude e música, mas que os sujeitos são constituídos no processo de citar e deslocar normas sociais, e isso pode se dar no processo de composição ou de encenação de determinado(s) drama(s) por meio do estilo. (FACCHINI, 2011, p. 146).

As cenas, assim, implicam na conformação de novos estilos em um determinado território e a partir dele, diferentemente do que se propõem gêneros *mainstream*. Esses estilos se manifestam nas roupas, no linguajar, na performance cotidiana, pelos quais é possível distinguir frequentadores engajados em uma cena de outros, especialmente quando esses estilos configuram performances de gosto (HENNION, 2005). Nesta proposta, o gosto é performatizado por meio de diferentes formas de vinculação, que envolve dispositivos como tempo, espaço, regras e rituais, objetos e afetos, bem como o

corpo e suas experimentações dentro de um cenário constituído a partir de condições midiáticas em torno da configuração dos gêneros musicais. Os estilos também implicam em um gesto baseado na experiência sensível e provisória da vivência em um determinado espaço e nas sensibilidades e sensações despertadas a partir da escuta musical.

Os estilos também materializam performances de gosto, que funcionam ritualisticamente como marcadores de diferenças sociais e identidades. Nesse sentido, para Hennion (2005) o gosto seria uma modalidade problemática de conexão e engajamento no mundo, como uma atividade reflexiva, corporificada, enquadrada coletivamente que produz simultaneamente competências e repertórios de juízos de valor. A natureza performativa do gosto e do estilo diz respeito, pois, a estruturas coletivas, a materiais discursivos, à acumulação de sensações e coleção de gestos derivados do ato da escuta e da fruição musical. Sua formação reflexiva se refere ao fato de que o gosto é formado no momento em que é expresso, e ele é expresso ao mesmo tempo em que se configura como uma espécie de tecnologia de apresentação de si, (HENNION, 2005). O gosto ainda condiciona e é condicionado por signos sociais, por diversas origens históricas e culturais, por pretextos contextuais e rituais de prazer e felicidade.

É interessante pensarmos que, como disposições de identificação, o estilo formulado a partir do gosto não é constituído em cima de ações conscientes ou deliberadas, mas ele surge de um conjunto de diversas maneiras de engajamento corporal não mecânicas, mas tampouco não naturais. Nesses atos performáticos cotidianos e repetitivos há um condicionamento do gosto e um engajamento do corpo como uma construção social, submetida a normas e dispositivos culturais. As performatizações de gosto, assim, são atos reflexivos, pois imprimem marcas no corpo, que se constroem socialmente a partir de interações extensivas com os objetos, no caso aqui, musicais e nas reiterações de gestos cotidianos, que passam a ser internalizados e manifestas na apresentação pública dos estilos. São esses corpos, envoltos pelo estilo, capazes de absorver sentidos e afetos a partir do uso de objetos culturais, mostrando-se habilitados para reconhecer o que outros corpos reconhecem (HENNION, 2005, p. 8), compartilhando afetos e sensibilidades.

Na interpretação do sentido das cenas, os estilos, enquanto práticas significativas, se desenvolvem a partir da experiência coletiva e mediante o contato com

a música, revelando processos de produção e recepção de subjetividades e significados, ampliando competências tanto pragmáticas quanto performativas. Eles são acionados no momento da interação, enquanto experiências sensíveis estéticas, e confirmados na experiência cotidiana, enquanto proposição política. Nessa indissociabilidade entre estética e política há um compartilhamento de algo que é comum – a música, o espaço, a experiência, a escuta, os estilos – de forma tensiva e sensível, que mobiliza afetos, enquanto aberturas não-verbais para o mundo, e que pressupõem uma participação e, ao mesmo tempo, uma individualização dentro daquela comunidade.

Essa ambivalência revela, na mesma medida, a existência de um comum e de partes desse comum que estabelecem lugares e identidades culturais exclusivas, mas que compartilham espaços, tempos e ações que se retroalimentam dentro desse ciclo de partilha. Assim, esse modo simultâneo de dividir e compartilhar a experiência sensível e o comum seria formas de conjugar política com estética, especialmente porque são os diferentes tipos de percepção que geram gerando divisões e fronteiras em uma determinada realidade social, o que, por sua vez, também é uma ação política. As cenas, dessa forma, proporcionam a inserção de diferentes atores na realidade das cidades, cujas ações promovem arranjos de sociabilidades, forjando identidades que apresentam novas visões sobre o mundo, ao mesmo tempo que possibilitam formulações alternativas coletivas de visibilidade e existência social.

O Baile Black Bom

Como locus para a observação da performatização de estilos e para a comunicação de gostos como marcadores de identidades em uma cena musical, utilizamos como exemplo o Baile Black Bom – baile que acontece uma vez por mês aos sábados na Pedra do Sal, zona portuária do Rio de Janeiro. É neste território significativo onde fãs se reúnem periodicamente para ouvir e dançar *black music* norte-americana e brasileira. O termo *black music*, nesse contexto, se refere a um arquigênero que engloba gêneros musicais como o soul, o funk, a disco, o rap e o R&B. O Baile Black Bom, enquanto festa de rua, em um espaço público e gratuito, acaba por estabelecer práticas musicais alternativas e um mercado independente de entretenimento servindo como um vetor para uma cena black no Rio de Janeiro.

O consumo musical neste espaço materializa um estilo, que implica tanto em uma “moda”, quanto em um gestual e em uma performance que ocupa as ruas por meio

de elementos como música, iconografia visual, dança, roupas, estéticas e sistema de valores, acionando identificações específicas e transformando aquele território em local de partilhas e intercâmbios de experiências sensíveis musicais e afetivas comuns. Os atores dessa cena, ao interagirem entre si e com a própria cidade, potencializam a criação de um outro *ethos*, um outro modo de ser e existir, que condiciona experiências sensíveis e estéticas, e também funciona como um vetor para a comunicação e para a constituição de afetos, reconfigurando valores e discursos de auto-identidade, partilhando uma sensibilidade comum.

O baile, cujas edições geralmente ocorrem uma vez por mês, tem entrada gratuita, e o espaço é aberto, ao ar livre, conjugando também a realização de outras ações culturais como apresentações de dança, palestras, workshops, além de sediar uma feira de afroempreendedores. Por meio desse conjunto de práticas, mesmo que realizadas na efemeridade de uma noite, há a constituição de um território diferenciado dentro daquele espaço simbolicamente valioso. A Pedra do Sal é uma praça historicamente interligada com a presença escrava no Rio de Janeiro e com o surgimento do samba, cenário importante também para práticas religiosas afro-brasileiras. Nos séculos XVII e XVIII foi um dos principais locais de desembarque de navios negreiros no Rio. Localizada no bairro da Saúde, região portuária da cidade, a Pedra do Sal era um dos vértices da Pequena África, onde viviam estivadores, escravos e libertos, e onde alguns grupos originários da Bahia se fixaram em meados do século XIX. Ponto de referência da cultura afro-brasileira, no local, há ainda uma comunidade de remanescentes quilombolas, e em 1984 foi tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro. Tanto a Pedra do Sal quanto outros pontos da região têm sido alvo de políticas de revitalização, ações culturais e turísticas, especialmente por conta da realização na cidade de grandes eventos internacionais como a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016. Na compreensão desse território significativo podemos pensar nas territorialidades estabelecidas tanto em suas condições locais geográficas ou naturais, nas relações econômicas e ações produtivas, nas dimensões históricas e simbólicas (que estabelecem relações culturais e afetivas entre indivíduos e grupos), e nas manifestações sociopolíticas em suas variadas acepções. Essas territorialidades se estruturam em torno de símbolos, gestos performáticos, interações sociais, que reforçam identidades e estabelecem comunidades.

De certa forma, o Baile Black Bom é herdeiro dos grandes bailes blacks organizados nos anos 1970 nos subúrbios do Rio de Janeiro, cuja cena ganhou o nome de Movimento Black Rio, e ultrapassou fronteiras geográficas, de classe e raciais, chegando a um circuito *mainstream* musical e estabelecendo novas redes de entretenimento, lazer e solidariedade na cidade. Esses jovens frequentadores dos bailes, negros em sua maioria, construíram um estilo que combinava diversas informações visuais e estéticas recebidas por meio de revistas, filmes, programas de TV e capas de discos norte-americanos de soul, e brasileiros, em um momento posterior. A seleção de determinados símbolos, gestos, roupas e músicas era um esforço por estabelecer uma diferença constituiu, na época, uma idealização de como ser “negro” no Brasil, fundamentalmente influenciado pela cultura afro-americana. Sapatos de plataforma ou bicolores, ternos coloridos, estampas africanas em batas, joias exuberantes, cores vivas e a utilização do cabelo volumoso e natural, inspirado no visual dos negros norte-americano, enfatizavam uma tentativa de incorporar uma estética cosmopolita por segmentos menos privilegiados da população (jovens, negros e mestiços, periféricos), ao mesmo tempo que representava uma possibilidade de articulação a um conjunto de símbolos marcadamente afro-diaspóricos. O que também sinalizava, por sua vez, uma tentativa de rejeição, ou de crítica, ao mito da democracia racial e a uma perspectiva integracionista do negro na sociedade brasileira (GIACOMINI, 2006) que se mantinha marcada pelo racismo estrutural e pela desigualdade socioeconômica.

Essas estratégias que se apropriam e ressignificam a *black music*, assim, são modos de construir corporeidades em conformidade com o baile, instituindo um gerenciamento de impressões com vistas à preservação da face naquela cena musical. Esses processos fazem emergir questões de “autenticidade”, de infiltração ou apropriação indevida de objetos culturais. A participação no baile, então, é uma forma de entretenimento que não se exime de lógicas interacionais que reconhecem o lugar de fala do negro; de atuação política diante da segregação ainda evidente; bem como de demarcação de indicadores culturais que têm como base a afirmação das diferentes formas de manifestação do que é ser negro no Brasil.

A herança dos bailes de soul do passado, obviamente, também está presente no *set list* da festa. Formado por hits dançantes da *black music*, tocados por um DJ, e intercalado por uma performance musical ao vivo da banda *Consciência Tranquila*, cujos integrantes também são organizadores e produtores da festa. O repertório da

banda é composto por releituras de sucessos de artistas brasileiras como Jorge Ben Jor, Tim Maia e Jair Rodrigues, que, junto com os sucessos internacionais de estrelas do soul e do rap acabam forjando para a trilha sonora do evento um mosaico que compõe uma espécie de panteão da *black music*. Jackson Five, Marvin Gaye, James Brown, Lauryn Hill, Snoop Dogg são alguns dos nomes homenageados, além de composições próprias. Há ainda referências esparsas ao samba e ao reggae, cujos universos culturais também inspiram o visual de muitos dos próprios frequentadores do baile (como a utilização de chapéus de panamá, camisas referenciando o samba), inserindo esses gêneros musicais no arquigênero da *black music* mundial. Especialmente o reggae está referenciado em roupas, acessórios e cabelos em *dreadlocks*, símbolos que interligam essa cena black local a um contexto global, e a uma ideia de diáspora negra, também representada na referência às cores da bandeira da Jamaica e da bandeira da Etiópia, cujo o verde, amarelo e vermelho ainda remetem ao movimento rastafári.

Os cabelos, nesse território musical, também são convertidos em depósitos de sensações e assumem um papel fundamental na performatização de estilo que reconfigura e narra a identidade negra de maneiras diversas. A forma como os cabelos são apresentados, o uso de adereços e penteados criativos são apropriados como instrumentos estéticos e políticos para a afirmação positiva da negritude, promovendo processos de reconhecimento e autovalorização. Usar cabelos ao estilo corriqueiramente conhecido como “afro”, ‘natural’ ou “black”, semelhantes aos penteados *black power* ostentados por ativistas negros norte-americanos, sul-africanos e brasileiros das décadas de 1960 e 1970, é uma forma de acionar signos de beleza e de resistência, por meio da valorização de uma estética da diferença. Corpo e cabelo, nesse contexto, são referências culturais que podem ser lidas atualmente enquanto expressões visíveis e também sensíveis da localização dos sujeitos em determinados grupos sociais e raciais. E essas instâncias ainda indicam marcas de uma procedência específica, de uma ideia de origem comum (em referência a ideais de ancestralidade), em que a ênfase na apresentação e exibição pública desse estilo dramatizam uma mensagem específica.

O cabelo “afro”, exibido ao natural, o uso de turbantes, tranças nagô, *box braids* (tranças soltas), *dreadlocks*, assim, “assumem para o africano e os afrodescendentes a importância de “resgatar” (pela estética) memórias ancestrais, memórias próximas, familiares e cotidianas” (LODY, 2004, p. 65). Esses são signos diacríticos corporificados que remetem a uma ascendência histórica mítica, mas denotam uma

afiliação racial e cultural atual, que aponta ainda para a partilha de uma história pública que ainda está sendo forjada e de uma vivência de experiências coletivas. Essa carga simbólica depositada sobre o cabelo de sujeitos negros, especialmente no Brasil, mas também em outros contextos do Atlântico Negro, retém em si uma marca de distinção, hoje reapropriada positivamente a partir das ações e discussões em torno do combate ao racismo, fazendo referência ao apelo à naturalidade do corpo *negro*. Nesse sentido, o cabelo é tratado como pilar de uma construção política que afirma o valor e o pertencimento, e que representa uma crítica às relações desiguais de poder e às hierarquias raciais (CARRERA & OLIVEIRA, 2013).

Cenas e identidades

Assim, vemos no baile tanto uma continuidade quanto uma ruptura em relação ao consumo de artefatos culturais massivos. Nesse sentido, a adesão às tendências musicais atuais da *black music* do R&B e rap, valorizando também antigos hits do soul e do funk norte-americanos, manteria uma articulação cosmopolita contemporânea do estilo engendrado na cena a uma produção massiva internacional. Ao mesmo tempo, há uma tentativa concreta de conexão com uma África, ainda que mítica, notadamente representada na apropriação de elementos do vestuário, acessórios, turbantes em que se percebe a reprodução de símbolos culturais africanos tradicionais. A partir desse conjunto de elementos os participantes do Baile Black Bom tentam empreender uma releitura e uma atualização da própria história e das tradições do negro brasileiro na contemporaneidade, unindo esses produtos culturais transacionais a símbolos emblemáticos legitimados como representantes da cultura regional afro-brasileira em referências ao candomblé e a musicalidades tradicionais como o jongo e o samba⁵.

O baile, enquanto uma cena musical, consegue dessa forma configurar um estilo diferenciado concretizando uma alteridade, que cria respostas mediadas a partir da combinação de criatividade e consumo, dramatizando, performatizando e construindo uma linguagem própria e um gesto comunicativo e político que deixa uma marca no cotidiano da cidade. Um estilo jamais homogêneo, que engloba diferentes retóricas e estratégias de afiliação ao que seus participantes entendem como cultura negra mundial. Essas marcas não coincidentes por vezes acionam estereótipos ou ideias essencializantes

⁵ Há um esforço “pedagógico” também, no sentido de ensinar aos frequentadores traços considerados importantes dessa tradição, com a realização de oficinas de danças, workshops, rodas de conversa, em uma proposta de conscientização cultural e política dos frequentadores.

como estratégias de representação e formas de identificação que podem revelar tensões entre práticas constituídas e os novos anseios sociais (CARRERA & OLIVEIRA, 2013). Da mesma forma, em níveis variados, esse é um estilo passível de ser adotados tanto por negros quando por mestiços e brancos, que performatizam um gosto compartilhado, mesmo que suas procedências etnicorraciais sejam diferentes. Um impulso distintivo demarcado pelo gosto e pelo consumo cultural que pode se depositar tanto sobre um discurso valorativo da mestiçagem quanto sobre estratégias de afirmação identitária em que o “significante negro” ganha valor em relação a outras esferas de uma sociedade estruturalmente racializada e segregada.

Essas marcas se tornam indícios de significados e configurações identitárias em disputa, representando, ao mesmo tempo, uma recusa a estereótipos e homogeneizações, como também um desafio oblíquo a expressões culturais hegemônicas. Da mesma sorte, a cena do baile estabelece um território simbólico comum para a partilha de sensibilidades, afetos e experiências ao redor da música. Os estilos processados e celebrados no Baile Black Bom assumem um valor e potencial político importante na sociedade brasileira, entrecortada pela segregação racial. Nesse contexto, seria possível pois encenar e performatizar uma identidade negra a mediante a elaboração de um estilo baseado tanto em referências a em mitos fundadores quanto na reatualização de tradições locais mediadas pelo consumo de uma cultura internacional de produtos culturais e de novos modos de “ser negro”. Nessa articulação, é possível, pois, estabelecer outras maneiras de ser brasileiro, conectando esses jovens consumidores e essa cena a comunidades diaspóricas negras globais.

O baile, enquanto uma cultura periférica cosmopolita reformula, remapeia, relativiza suas produções culturais ao se reposiciona mediante os fluxos comunicacionais que interligam os diferentes pontos do mundo. Nesse processo, apontam fissuras tanto em suas realidades sociais quanto nas tradições locais, recriando as marcas de uma cultura urbana, internacional e contemporânea, mas que também é alternativa e ambígua. Esses trânsitos não são uniformes, e sua pluralidade diz respeito a uma diversidade de alternativas criativas de vivenciar a diferença, em movimentos contrários a uma homogeneização que incentiva a emergência de novas potencialidades, bem como de sobrevivências operando em sentidos paralelos, convergentes ou mesmo contrários a ordens preestabelecidas. Esses movimentos ambíguos e dialógicos em relação ao mercado, à cultura massiva popular e à mundialização possibilitam que laços

de solidariedade e afetos estabeleçam diferentes subjetividades, arregimentadas sobre territórios significativos, possibilitando novas dinâmicas sociais.

O Baile Black Bom representa uma cena musical periférica, alternativa e jovem, em que os gêneros musicais massivos e a sua fruição materializada nas performances, no corpo e no estilo exercem a função de representar novas ordens sociais dentro da cidade moderna, partilhando sensibilidades que interligam grupos subalternos, ao mesmo tempo que realçam processos ambivalentes de diferenciação. O baile, seus organizadores e participantes propõem, assim, uma construção e reflexão sobre um imaginário a partir de um “banco de símbolos” global e afro-diaspórico (SANSONE, 2004), oferecendo novos referenciais para a configuração das identidades, jogando com novas posições políticas de acordo com o que aponta Preciado em entrevista a Jesus Carillo:

O locus da construção da subjetividade política parece ter se deslocado das tradicionais categorias de classe, trabalho e divisão sexual do trabalho a outras constelações transversais como podem ser o corpo, a sexualidade, a raça; mas também a nacionalidade, a língua, o estilo ou, inclusive, a imagem. (CARILLO, 2010)

O estilo perpetrado pelo Baile Black Bom assim pode ser interpretado tanto como estratégia política quanto como ação comunicativa, reconfigurando a esfera comum da cidade e se constituindo como estratégia de oposição, subversão ou mesmo de adesão a um projeto cultural de ocupação urbana e a um mercado musical independente, mesmo que, nesse processo existam tensões e conflitos na demarcação desse lugar da manifestação da diferença. Os estilos, nesse contexto, funcionam como estratégias de negociação de posições, como encenação de identidades e como processos de produção de si enquanto sujeitos viáveis passíveis de transgredir fronteiras sociais. O estudo e interpretação desse tipo de manifestação, indo além do seu caráter celebratório e festivo, serve como fonte de compreensão da construção de uma estrutura comunicativa alternativa e de um repertório simbólico que transcende as fronteiras do evento em si, recortando a dimensão da cidade tanto material quanto simbolicamente, estabelecendo um diálogo entre diferentes atores e estruturas sociais.

Referências bibliográficas

CARDOSO FILHO, Jorge, OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais. *Trans – Revista Transcultural de Música*, n. 17, Barcelona, 2013.

CARILLO, Jesus. Entrevista com Beatriz Preciado. *Revista Poiésis*, n. 15, p. 47-71, jul. 2010.

CARRERA, Fernanda A.; OLIVEIRA, Luciana X. “Cabelo de Bombri!”? Ethos publicitário, consumo e estereótipo em sites de redes sociais. In: *Revista Novos Olhares*. São Paulo: PPGMPA – USP, vol. 2, n. 1, 2013.

FACCHINI, Regina. “Não faz mal pensar que não se está só”: estilo, produção cultural e feminismo entre as minas do rock em São Paulo. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 36, p. 117-153, Junho de 2011.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985

_____. Comportamento em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010

HEBDIGE, D. *Subculture: The Meaning of Style*. Florence, KY, USA: Routledge, 1979.

HENNION, Antoine. Pragmatics of Taste. In JACOBS M., HANRAHAN N. *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, Oxford: Blackwell, 2005, pp.131-144.

JANOTTI JR., Jeder. “Partilhas do Comum”: cenas musicais e identidades culturais. *Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Fortaleza, 2012.

LANDINI, T. & PASSIANI, E. Jogos habituais: sobre a noção de habitus em Pierre Bourdieu e Norbert Elias. In: X Simpósio Internacional Processo Civilizador, Campinas – SP, 2007

LODY, Raul Giovanni da Matta. *Cabelos de Axé: Identidade e resistência*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2004.

MERCER, Kobena. Black hair/style politics. In. *New Formations*. Londres: Lawrence & Wishart, n. 3, 1987.

OLIVEIRA, Luciana X. Cenas musicais, experiências identitárias e práticas de consumo: os bailes black no Rio de Janeiro. *IS Working Paper*, 3ª. Série, n. 9, Instituto de Sociologia e FCT: Porto, 2015.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. *Revista E-Compós v.6*. Brasília: Compós, 2006.

TROTTA, Felipe. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: Cenas musicais. Simone Pereira de Sá e Jeder Janotti Jr. (orgs.). São Paulo: Anadarco, 2013.