

## Trilhas e atalhos na trajetória do afro: transfigurações da negritude no carnaval de Salvador<sup>1</sup>

Milton Moura<sup>2</sup>

**Resumo:** Costuma-se tomar o advento dos blocos afro, nos anos 70, como o marco inicial de uma atuação negra reflexiva/moderna no Carnaval de Salvador. Esta forma de organização carnavalesca é a realização mais emblemática do *afro* como vetor cultural contemporâneo, em que a Negritude é transfigurada em torno do apelo de brilho, força e beleza. A entrada da produção musical afro no circuito pop vai acarretar modificações na cadeia de criação artística. O artigo pretende contribuir para a reflexão sobre esta dinâmica complexa, problematizando a relação entre o *afro* como vetor cultural e as diversas agências organizacionais e midiáticas que de alguma forma regulam o seu aparecimento em cena. A conclusão aponta para uma desvinculação progressiva entre a enunciação do *afro* e a centralidade do bloco afro neste processo, já que a veiculação dos artistas emergentes dos ambientes dos blocos afro, hoje, cabe às estrelas da axé music.

**Palavras chave:** Afro; Bahia; Carnaval; Identidade; Negritude.

---

<sup>1</sup> Este artigo foi construído a partir de contribuição apresentada no VII Seminário Internacional de Literaturas Luso-Afro-Brasileiras, realizado na UESC em outubro de 2006.

<sup>2</sup> Professor da Universidade Federal da Bahia – UFBA e Coordenador do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo. *E-mail:* mmmmoura@terra.com.br.

## **Pathwa Sands horticuts in the trajectory of afro brazilian culture: negritude and its Transfigurations in Bahian Carnival**

**Abstract:** The 1970s are usually considered to be the starting point of modern black agency and reflexivity in the carnival of Salvador, Bahia. This period gave birth to Afro-centric carnival groups denominated *blocos-afros*, whose emergence constitute the most emblematic example of Afro-Brazilian culture as a contemporary social vector. Through them, Negritude was transfigured, based on the appeal of brilliance, force, and beauty. The entry of Afro-Brazilian musical production into the pop circuit triggered changes in the productive structure of artistic creativity. This article seeks to contribute to reflections over this complex dynamic, focusing on the relationship between Afro-Brazilian-ness as a cultural vector and the agency of a wide variety of organizations (including the media) that in some way shape its appearance. It concludes by suggesting that the role of the *blocos-afros* in giving visibility to songs that address Afro-Brazilian-ness has been diminishing, while at the same time, mainstream pop bands are increasingly including this type of composition in their repertoires, thus becoming new vehicles of the expression of Afro-Brazilian-ness.

**Keywords:** afro; Bahia; Carnival; Identity; Negritude.

### **Introdução**

Costuma-se tomar o advento dos blocos afro como o momento inicial da autorrepresentação reflexiva da

Negritude no Carnaval de Salvador. Há uma bibliografia relativamente extensa sobre este movimento, sendo os pesquisadores não raramente tomados por uma notável comoção diante desta emergência. Os negros soteropolitanos estariam, então, assumindo um papel “consciente” na cena carnavalesca. Ora, a colocação em questão desta assertiva poderia nos levar a muitas páginas de discussão, tanto mais tendo em vista a fragilidade da forma como é manejada a noção de “consciência” no âmbito dos estudos sobre o Carnaval, frequentemente conotando tomadas de posição “politicamente corretas”. A maneira pela qual o *afro*, como vetor cultural, costuma ser tratado nos meios acadêmicos e intelectuais, deixa entrever homologias e analogias entre o florescimento de uma novo formato de entidade carnavalesca e a ampliação dos movimentos sociais – no caso, seriam “novos” movimentos sociais – para dentro do mundo do Carnaval.

Sendo vasto e complexo o campo em que se insere esta discussão, cabe perguntar, para efeito de compor a problemática deste artigo: o que estaria a diferenciar os blocos afro dos modelos de organização carnavalesca que os antecederam na história do Carnaval de Salvador? Os blocos de índio, as escolas de samba, as centenas de batucadas, as dezenas de afoxés... não seriam negros?

Desde a célebre menção à Embaixada Africana por Nina Rodrigues no início do século XX – “Dir-se-ia um candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade” (1977, p. 182) –, não se pode duvidar que este bloco, bem como seu coetâneo Pândegos da África, constituem uma forma nuclearmente negra de se apresentar no Carnaval.

Vejam-se os acervos fotográficos acerca das escolas de samba e dos blocos de índio, que compuseram de modo

vibrante a cena do Carnaval soteropolitano nos anos 60 e 70. Um ou outro folião de cara pálida; a grande maioria era de negros, e parece saltar das fotografias o orgulho de sê-lo, envolto em fantasias que transfiguravam a sua aparição. Quanto às batucadas que inundavam os vales mais próximos e os bairros mais distantes, se não há documentação fotográfica e relatos etnográficos de sua ocorrência, não é difícil supor que sejam pequenos e efusivos cordões emergindo de comunidades negras. Seria exagero tomá-los como sucessores daqueles simpáticos grupos registrados por Debret e Rugendas no século XIX?

O que, então, conferiria aos blocos afro um tom diferenciado no cortejo histórico dos modelos de organização de entidades carnavalescas em Salvador? Seria a entrada do Carnaval dos negros de Salvador na modernidade. E modernidade, aqui, entendida na esteira weberiana de Giddens (1991), qual seja, a implantação progressiva e irreversível da reflexividade no mundo. Isto colocado, a problemática deste artigo poderia ter a formulação seguinte: em que sentido podemos afirmar que a trajetória do *afro* se caracteriza por um automonitoramento artístico e reflexivo?

### **O evento do *afro***

Para compreender melhor a emergência, o estabelecimento e crescimento do bloco afro no universo soteropolitano, é necessário situar este modelo de organização carnavalesca na corrente do *afro* que arranca desde o início dos anos 70. E para isto é importante distinguir entre o bloco afro como

um modelo de organização de entidade carnavalesca e o *afro* como vigoroso vetor cultural que emerge na Salvador naquela década. A ambiência mental de artistas, foliões e produtores culturais, para não falar dos públicos, é povoada de notícias dos movimentos de independentização de países africanos; de manchetes acerca dos artistas negros norte-americanos, como a Família Jackson e James Brown; e das erupções na mídia dos artistas jamaicanos. Tudo isto vem se combinar com as próprias transformações da sociedade soteropolitana naquela década, inclusive na esfera do trabalho e da educação. Parte expressiva dos jovens negros chega a níveis mais elevados de escolaridade e alcança empregos regulares antes inusitados<sup>3</sup>.

A importância da entrada de novos atores na cena cultural de Salvador não passou despercebida de seus artistas. Na composição *Abafabanca*<sup>4</sup>, Gerônimo e Ari Dias se referem a uma espécie de picolé que se vulgarizou na cidade a partir da generalização do uso de refrigeradores no meio do operariado criado pela Petrobrás nos anos 50. Vejamos:

Vou comprar abafabanca  
Vou comprar abafabanca

Toda casa brasileira em que havia geladeira  
Pelo ano de 1961  
Naquela casa da ladeira tinha  
Pitanga, areia, água-de-cheiro  
Só quem tinha geladeira era petroleiro

---

<sup>3</sup> Uma crônica deste processo rica em elementos descritivos está em Risério (1981).

<sup>4</sup> Disco *Dandá*, Continental, 1987. Interpretação de Gerônimo.

Aí o peão virou burguês  
Até pensou que fosse o rei  
Cortinas com dinheiro ele fez no seu canzuá  
E de herança, o que sobrou?  
A geladeira e a TV  
Yeah, yeah, yeah, yeah  
E do sorvete do peão virei freguês

Abafabanca é  
A fruta que entra no liquidificador  
Abafabanca é  
Depois de líquida vai para a cuba de gelo  
Abafabanca é

Hai que endurecer sin perder la ternura jamás

Tal como havia acontecido nos anos 50 com a instalação da Petrobrás, a partida do Pólo Petroquímico oportunizou a entrada de expressivo contingente de afrodescendentes não apenas na esfera do consumo de peças de vestuário, eletrodomésticos, automóveis e unidades modernas de moradia, como no processamento de informações novas. Pode-se afirmar que parte significativa da população de Salvador vivia um tempo de novidades. É neste contexto que o *afro* se desenvolve e tematiza o advento de sua própria singularidade na história do Carnaval.

Para melhor compreender este processo, pode-se comparar o *afro*, enquanto vetor estético-político, com o candomblé. Ora, a religião dos orixás deixava, efetivamente, a condição de “seita”, no sentido de algo inferior ou periférico, para adentrar o panteão iconográfico oficial do Estado da Bahia. Este processo tivera início nos anos 60. A presença desenvolta dos

ícones do candomblé nas canções de Vinicius de Moraes, como já acontecia nos romances de Jorge Amado e nas canções do próprio Dorival Caymmi, configuram um roteiro bem sucedido. Neste processo, teve importância especial o ambiente fecundo do terreiro do Gantois, então sob a poderosa regência de Mãe Menininha. As referências brilhantes do negro – principalmente do homem negro –, associadas a beleza, nobreza, felicidade, densidade, tudo isto vem calçar o caminho do *afro*.

Já oninício dos anos 70, podemos ver prenúncios do bloco afro em um ou outro grupo que insinua seus cortejos em alguns bairros populares, entoando hinos ora mais pendentes para o reggae, ora para a batucada tradicional. O primeiro deles foi o Melô do Banzo, no bairro da Federação, que manteve por anos a fio ensaios de fundo de quintal com a exaltação incansável dos semideuses do reggae – Bob Marley acima de todos – e da origem africana. Importância destacada deve ser reconhecida, também, aos Amantes do Reggae, que mobilizaram o bairro da Liberdade e seu entorno. A batida do samba-reggae, engenhoso produto musical híbrido da tradição do samba e na novidade do reggae, podia ser ouvida nos ônibus, nas ruas, nas praias, nas rodas de samba dos bairros populares da capital. É neste ambiente histórico-cultural que viceja, então, o Ilê Aiyê.

Em 1975, o Ilê passa em cortejo no Carnaval de Salvador como o primeiro bloco afro assim chamado, assinalando uma descontinuidade explosiva em termos de visibilidade do *afro* para o seu próprio público e para a cidade de modo geral. Por um lado, enfrentou a antipatia de setores mais conservadores da sociedade baiana, que se fizeram ler na imprensa, evidentemente. Os componentes

– e sobretudo os figurantes – do bloco eram quase sempre bem escuros. Seus líderes eram na maioria operários do Pólo Petroquímico, aglutinados em torno do seu primeiro presidente, Antônio Carlos dos Santos – Vovô, que se tornou vitalício ao longo das décadas. É a família de Vovô, abençoada pela condição de iyalorixá de sua mãe biológica, Dona Hilda de Jitolu, que vai nuclearizar o desenvolvimento do Ilê até os nossos dias. A interface entre o musical, o carnavalesco, o institucional e o familiar se manifesta inequivocamente nesta conjunção.

A iconografia do Ilê, seja em termos de música, seja em termos de artes plásticas, vai se configurar como uma veemente afirmação da África como mãe negra da Bahia e do Brasil. Uma África rústica, ostentando reis e rainhas, guerreiros e sábios. O negro rebenta, no Carnaval de Salvador, como belo, digno e valoroso, em meio a objetos de cerâmica e sisal, cabaças e fibras de dendê – enfim, afirma-se com os encantos do rústico, que bem poderia ser considerado uma reconfiguração do selvagem. A coreografia, a mesma praticada hoje, é solene e para-religiosa, com o recurso permanente aos padrões de origem africana. Os movimentos são frequentemente associados àqueles do candomblé, ainda que se possam observar diferenças consideráveis do ponto de vista da forma propriamente dita. Por mais de vinte anos, diversos blocos afro se refeririam, em cada cortejo, a um determinado país africano, tomado como unidade de representação da Negritude livre. A composição *Negrice Cristal*<sup>5</sup>, de César Maravilha, pode reportar o clima motivacional experimentado naquele período:

---

<sup>5</sup> Disco *Canto Negro n. 1*, 1984. Interpretação de César Maravilha.

Viva o rei Osei Tutu  
Ashanti a cantar  
Salve o nosso rei Obá  
Viva o rei Osei Tuto  
Negrice cristal

Liberdade Curuzu

Tema Gana Ashanti  
Ilê vem apresentar  
Ashanti povo negro  
Dessa rica região  
Gana império Gana do ouro e do cacau  
Sudanesa, Alto Volta  
E África Ocidental

A influência Ashanti  
Se fazia sentir  
O Togo, o Daomé  
E a Costa do Marfim

Ari Lima (1997) propõe uma tipologia tríplice para a sucessão dos modelos mais específicos do *afro* no Carnaval de Salvador<sup>6</sup>. Em seguida ao tipo consubstanciado pelo Ilê, temos o Olodum, formado em 1979. Pequeno bloco do Centro Histórico, naquele tempo habitado por gente de baixa renda e ocupações proscritas e flutuantes, o Olodum vem eclodir, nos anos 80, com um modelo de exaltação da Negritude não mais baseado nos ícones da rusticidade e na filiação saudosa à Mãe África. Apresenta

---

<sup>6</sup> Estas três entidades comparecem neste esquema como emblemática de modelos. Não se pretende com isto esgotar a multiplicidade nem a diversidade do conjunto dos blocos afro.

uma África cósmica e global, afirmando a Diáspora como o modo de ser negro na contemporaneidade. A referência a Cuba (1986) e ao Egito (1987) soam como um apelo à transposição das fronteiras convencionais da Negritude. Desde a virada dos anos 90, o bloco passa do flerte ocasional com instrumentos de sopro e elétricos à integração normal desses recursos à sua orquestra. O Olodum integra também temáticas líricas ao seu repertório, ampliando as possibilidades de enunciação do *afro*, ao mesmo tempo que reconfigurando-o. Um de seus hinos lançados em 1987, *Raça Negra*<sup>7</sup>, de autoria de Walmir Brito e Gibi, pode exemplificar a perspectiva do Olodum:

Deus dos deuses, Olodum  
Movimenta o mundo inteiro  
E africaniza o dom que compõe a natureza

O negro revela grandeza  
Seu canto não reina tristeza não  
Infinita beleza  
O sétimo sentido dessa tal legião

Pelourinho é meu quadro negro  
Retrato da negra raiz  
Um canto singelo, divino  
Traz simbolizando essa negra raiz

Quem sou eu?

Negro, negro  
Negra, negra

---

<sup>7</sup> Disco *Olodum Egito Madagascar*, Continental, 1987. Interpretação de Lazinho do Olodum.

Raça negra, Iô iô iô iô iô  
Chorou no Pelô, Iô iô iô iô iô

Observe-se que, tanto no modelo Ilê como no modelo Olodum, a expressão “Quem sou eu?” é recorrente. Praticava-se uma enunciação direta de uma nova Negritude, incisiva, com os ângulos e arestas de uma novidade diacrítica.

O terceiro modelo é aquele da Timbalada, formada em 1992 por Carlinhos Brown no Candeal, uma baixada do bairro de Brotas então de difícil acesso. Segundo Brown, a Timbalada já não é um outro bloco afro, embora não deixe de ser afro. O toque primitivista do modelo originário do bloco afro é alegorizado como *tribal*, sendo que a própria pele pintada com motivos iconográficos sintetiza o tom africanista do Ilê Aiyê e o apelo universalista do Olodum. Enfim, como diz o mago Carlinhos Brown, a Timbalada é *afropop*. Explode como sucesso no rádio também em virtude de seu apelo híbrido e integrador. Brown e seu bloco candidatam-se a um lugar ao sol na *World Music*, ou seja, no grupo muito, muito seletivo e competitivo dos artistas do Terceiro Mundo que alcançaram êxito no Primeiro. Pobres artistas do Brasil, do Caribe e da África disputando possibilidades de se apresentar na Europa e nos Estados Unidos, como Alpha Blondi e Philippe Keita. Tal estratégia passa a ser uma condição especial de firmar o sucesso nas ex-colônias de origem.

### **Afirmção do *afro* e produção midiática**

A produção musical associada ao *afro* merece um

cuidado especial na *démarche* desta reflexão. Como regra geral, os blocos afro não dispunham – como não dispõem – de agências poderosas para colocar seu produto no mercado. Seus compositores e intérpretes, quando atuam individualmente, devem se submeter às injunções próprias da carreira artística iniciante, sendo que sua condição de pobreza, na maioria das vezes, os torna reféns de todo tipo de contrato. No período de explosão da música afro no mercado fonográfico brasileiro, que coincide com os últimos anos da década de 80, as composições eram vendidas diariamente no Centro Histórico de Salvador a preços irrisórios. Não raro, isto se dava mediante o expediente do *advance*: o contratante paga adiantado por composições e apresentações, deixando o compositor e/ou intérprete quase sempre na condição de devedor – não somente de numerário, como também de favores e condescendências.

Por outro lado, as alianças políticas entre os grupos e os compositores/intérpretes, de um lado, e políticos de diversas orientações partidárias, de outro, condicionam consideravelmente o acesso dos artistas a oportunidades de sucesso. Este é o caso do Olodum que, desavindo-se com o governo estadual nos anos 90, amargou anos a fio de dificuldades acentuadas para mostrar sua arte. Isto resulta tanto mais problemático quanto se considera que o governo estadual controla boa parte dos canais de sucesso musical na Bahia, através de seus órgãos de cultura e turismo.

O caso do Ilê Aiyê se presta bem à compreensão deste aspecto do processo de mediação do *afro*. Embora o bloco nunca tenha tido propriamente uma política de edição, o seu nome constou desde o início no repertório

de Gilberto Gil e Caetano Veloso. O apelo mágico desta referência tampouco passou despercebido ao grande empresariado; a contracapa do primeiro disco do Ilê traz um registro singular do patrocínio: *Com o axé total da Odebrecht*. Desde o final dos anos 70, referências ao mundo do *afro*, como nomes de orixás, adereços, ritmos e insígnias do candomblé são presença constante em trabalhos de bandas como os Novos Baianos e A Cor do Som, bem como da dupla Jorge Alfredo & Chico Evangelista. No verão 1979/1980, a composição *Beleza Pura*<sup>8</sup>, de Caetano Veloso, estampava para o público nacional a temática sedutora do *afro*, referindo-se ao Ilê Aiyê, ao já conhecido afoxé Filhos de Gandhi e a um tipo especial de afoxé, o Badauê, que teve vida curta. Vejamos:

Não me amarra dinheiro não, mas formosura  
Dinheiro não, a pele escura  
Dinheiro não, a carne dura  
Dinheiro não

Moça Preta do Curuzu, Beleza Pura  
Federação, Beleza Pura  
Boca do Rio, Beleza Pura  
Dinheiro não

Quando essa preta começa a tratar do cabelo, é  
de se olhar  
Toda a trama da trança transa no cabelo, conchas  
do mar  
Ela manda buscar prá botar no cabelo

---

<sup>8</sup> A composição foi gravada no meio do ano pela banda A Cor do Som, disco *Frutificar*, Atlantic, 1979, e em dezembro foi lançada pelo próprio autor, no disco *Cinema Transcendental*, Polygram, 1979.

Toda minúcia, toda delícia

Não me amarra dinheiro não, mas elegância

Não me amarra dinheiro não, mas a cultura

Dinheiro não, a pele escura

Dinheiro não, a carne dura

Dinheiro não

Moço lindo do Badauê, Beleza Pura

Do Ilê Aiê, Beleza Pura

Dinheiro iê, Beleza Pura

Dinheiro não

Dentro daquele turbante do Filho de Gandhi, é  
o que há

Tudo é chique demais, tudo é muito elegante

Manda botar

Fina palha da costa e que tudo se trance

Todos os búzios, todos os ócios

Não me amarra dinheiro não

Mas os mistérios

A experiência do Olodum é diferenciada. A busca de conexões com outros mundos se configurou de forma especialmente visível na presença de Paul Simon no Pelourinho, em 1988, e da banda Olodum no disco *Graceland*, faixa *Obvius Child*. Isto rendeu ao Olodum o primeiro convite para uma apresentação na Europa. Em 1997, a gravação de boa parte de um clipe de Michael Jackson no Pelourinho, com a exposição generosa da logomarca do Olodum, como que selou a internacionalidade do bloco do antigo Centro Histórico,

sendo que boa parte desta área já foi recuperada no sentido de se converter em atração turística em termos industriais e de larga escala.

Para compreender a relação entre a produção do sucesso midiático e a afirmação do *afro*, é preciso enfocar um movimento que passou a dominar a cena musical, em Salvador, a partir de 1985. Trata-se da interface de repertório a que a imprensa chamou, desde o início, de *axé music*. A própria denominação composta – um termo inglês e um iorubá – já sugere seu caráter de coleção, de diversidade. O repertório da *axé music* foi inicialmente nuclearizado em torno das figuras de Luís Caldas, que vinha de guitarrista e vocal da banda Acordes Verdes e agora destacava-se como carreira solo; Sarajane, cantora de estilo próximo ao de Baby Consuelo; e Gerônimo, que promovia a aproximação entre a tradição do samba e do Carnaval de Salvador com os ritmos caribenhos.

Seja através da menção direta aos ícones do *afro*, como os nomes dos blocos, dos orixás e de referências africanas, seja pela própria participação de compositores, instrumentistas e intérpretes oriundos dos ambientes dos blocos afro nas bandas caracterizadas como *axé music*, travou-se desde aquele período uma intensa colaboração entre a vertente do trio elétrico e a vertente do bloco afro na música de extração baiana<sup>9</sup>. Esta interface, que tanto setores da imprensa como da academia preferem ver como síntese ou simbiose, não tardou a render generosos dividendos a partir das

---

<sup>9</sup> Goli Guerreiro (2000) e Paulo Miguez (1998) estudaram este processo, detendo-se sobretudo na dinâmica de construção do sucesso e dos mecanismos de legitimação diante das agências da indústria cultural.

vendas de discos no centro-sul do país. A exportação da música diretamente referida ao Carnaval da Bahia – que passou a se chamar, simplesmente, *música baiana* –, por sua vez, constituiu-se como fator de atração turística, estabelecendo-se, assim, um círculo de realimentação.

A regra geral a partir do final dos anos 80 é que os principais veiculadores do *afro* são as bandas e intérpretes de carreira solo da axé music, que, em conexão com empresários e patrocinadores poderosos e muito bem articulados, veiculavam seus hits. Neste processo, teve importância central a adoção do repertório *afro* pelos novos blocos de trio que vinham surgindo, desde 1978, sendo o primeiro deles o Camaleão. Em termos musicais, o mais destacado destes blocos é o Cheiro de Amor, com a Banda Pimenta de Cheiro e a cantora Márcia Freire, a intérprete mais brilhante do Carnaval de Salvador na virada dos anos 90. Em seguida vem a Banda Mel, que veiculou inúmeros sucessos originários do ambiente dos blocos afro. Outras bandas e intérpretes, de diversas magnitudes em termos de visibilidade midiática, participaram desta hibridação institucional e musical: Banda Reflexu's da Mãe África, Djalma Oliveira, Netinho, Banda Eva, Bragadá, Terra Samba, Novos Bárbaros, Jorge Záráth, Carlos Pita etc.

Em alguns momentos, Margareth Menezes se configurou como uma representante destacada deste processo. Isto se desencadeou com a gravação do hino *Faraó*, composição que consagrou o Olodum no cenário musical brasileiro, em 1987. Entretanto, a qualidade do seu desempenho, atestada por muitos artistas de fama nacional e internacional, não a dispensou de disputar lugares ao sol nos esquemas da teia do sucesso

correspondente ao pop. Pois que, já então, o Carnaval de Salvador havia se inserido na teia do pop. Sumariamente, tentemos compreender o *pop* como adjetivo que pode suprasumir e relativizar o próprio substantivo associado. O sucesso, no universo pop, convive de perto com o risco permanente de obsolescer. Envolve tudo que se dá como pop numa espiral não apenas marcada pela rapidez, como pela aceleração. E aponta na direção da relativa atenuação dos contornos específicos, aos quais costumam estar associados os critérios convencionais de autenticidade, sobretudo nos ambientes de militância identitária. Pois bem, o pop arrebenta as seguranças associadas às identidades tomadas como configurações estáveis de sentido. Vejamos a composição *Alegria Geral*<sup>10</sup>, de Ytthamar Tropicália, Alberto Pita e Moço, que fez grande sucesso no verão 1993/94, inclusive na interpretação de Caetano Veloso:

Olodum tá hippie  
Olodum tá pop  
Olodum tá reggae  
Olodum tá rock  
Olodum pirou de vez

Canta, canta, Salvador  
Canta, canta, canta, meu amor  
Canta, canta, Olodum do Pelô

Todos os domingos e terças feiras  
Tem samba-de-roda e capoeira  
Domingo tem Olodum no Pelô

---

<sup>10</sup> Disco e CD *O Movimento*, Continental, 1993. Interpretação de Germano Meneghel.

Na terça tem a bênção do Senhor  
Olodum se transforma em Carnaval  
Nesse momento, alegria é geral  
No samba de roda eu toco agogô  
Junto com Tomzé, Capinam e Canô

O Olodum vem mantendo, desde 1987, uma linha contínua de edição fonográfica, assegurando a interface entre a referência à africanidade e o aceno na direção de uma Negritude atlântica e global<sup>11</sup>. Entretanto, chama frequentemente a atenção da crítica a abertura do grupo aos recursos da música pop. É possível que esta abertura, ao lado do apelo étnico associado à própria tradição da brasilidade musical, tenha sido um ingrediente importante para o sucesso do Olodum em diversas excursões internacionais. O lançamento de *A Música do Olodum – 20 anos*<sup>12</sup> é o registro da maturidade nesta relação. Em meio a diversas parcerias com artistas famosos como Jimmy Cliff, Caetano Veloso, Ivete Sangalo e Toni Garrido, apresenta-se com desenvoltura a talentosa interpretação de Lazinho do Olodum.

O itinerário de alguns outros blocos afro também pode ser interpretado a partir deste esquema facilitador de compreensão. O Araketu, de organização do subúrbio ferroviário, passa a entidade de motivos híbridos em termos musicais e coreográficos, procurando combinar o apelo ao étnico e ao popular com os anseios da classe média local e dos turistas no sentido de participar das emoções oportunizadas pelo *afro*. Seu diretor artístico,

---

<sup>11</sup> Esta perspectiva coincide em diversos pontos com a orientação teórica de Paul Gilroy (2001).

<sup>12</sup> Sony Music, 1999.

o babalorixá Augusto César, de família religiosa do Gantois, promove uma entrada decisiva do Araketu no mundo pop, inicialmente via artes plásticas. Na virada dos anos 90, seu cortejo se realiza com duas alas: uma *esportiva*, com abadás iguais aos dos blocos de trio, e outra *tradicional*, com túnicas lembrando alegoricamente os trajes convencionais dos blocos afro. Caminho semelhante é percorrido pelo Malê de Balê, bloco de Itapuã que se especializa na apresentação de um balé que combina o aeróbico e o artístico como forma de conjugar etnicidade, competência e profissionalidade moderna. São dois processos diferenciados. O Araketu elide a temática étnica ao passo que se firma no circuito pop o seu maior intérprete, Tatau. Por sua vez, o Malê permanece ligado ao projeto de associar etnicidade negra e experiência comunitária local – no caso, o bairro de Itapuã, compreendido como uma comunidade negra.

A ostentação exitosa do *afro* no Carnaval de Salvador e para além do verão poderia ser objeto de diversos tipos de consideração. Fiquemos aqui com uma constatação: para uma quantidade considerável de jovens e adolescentes afrodescendentes, foi a ocasião e oportunidade de um notável crescimento do ego e da autoestima. E isto é indissociável do reconhecimento do valor estético dos ícones da Negritude pelos setores da classe média que passa a se deleitar com o *afro*. O mesmo se pode afirmar em relação aos turistas que passam a afluir em maior número para experimentar as delícias tropicais do verão de Salvador, do qual o Carnaval é a culminância.

Por outro lado, a transformação de organizações originadas em bairros populares, com forte influxo religioso e familiar, não deixou de sofrer impactos e

experimentar impasses com a mudança de escala não somente de suas apresentações e presença na mídia, como de sua própria montagem interna como organização. Dá-se então, com os blocos afro, o mesmo que se verifica no âmbito de comunidades de candomblé e organizações comunitárias de outras origens: a clientelização com relação a agências governamentais e não governamentais. Este processo ainda não foi bem estudado e dificilmente poderia ser reportado em poucas linhas, dada a sua natureza e complexidade; a própria novidade de sua irrupção como tema no meio acadêmico aconselha cautela nas categorizações. Pode-se, contudo, afirmar que as vibrações internas destas organizações carnavalescas e religiosas passam a acontecer na frequência dos projetos apresentados às agências financiadoras, com a introdução de novas categorias de linguagem, configurando outros padrões de compreensão e representação das próprias atividades e posturas. Já na virada do milênio, a proliferação, diversificação e legitimação política das ONGs vem interagir com os ímpetus de centenas de organizações de negros ávidas por ocupar um espaço na chamada sociedade civil, oportunizando-se então um processo acelerado de mercantilização organizacional, financeira e política dessas referências da Negritude. Isto se completa na esfera governamental: um número significativo de participantes seja de organizações ligadas ao Carnaval, seja de ONGs passa a ocupar cargos de terceiro, segundo e, eventualmente, primeiro escalão no âmbito que, a partir dos anos 80, passa a se chamar “cultural”.

Em contrapartida, pode-se observar, em virtude da inserção do repertório afro no circuito pop e da intensificação de sua participação na indústria do

turismo, uma atenuação de suas arestas diacríticas, ao tempo em que os ícones da Negritude se inserem no panteão imagético dos governos estadual e municipal e passam a constituir o que se passou a chamar correntemente de *cultura afropop* nos meios jornalísticos e intelectuais. O repertório originado nos ambientes dos blocos afro passa a fazer interface com outros estilos, como o samba e o rock, mantendo interseções com o que se denomina, genericamente, *MPB*.

Este movimento teve início nos anos 80, com dois compositores e intérpretes emergentes dos ambientes de bloco afro – Lazzo Matumbi e Tonho Matéria – que emprestaram uma dimensão lírica à música afro. O primeiro vinha dos círculos do Ilê; o segundo, do Olodum e do Araketu. Ambos gravaram diversos discos e se firmaram também como compositores de axé music. Na década seguinte, na mesma esteira, viriam a tomar fôlego as carreiras de Jauperi e Pierre Onassis, ambos ligados ao Olodum. Já em 2001, é significativo que *Mimar Você*<sup>13</sup>, composição de Alain Tavares e Gilson Babilônia gravada inicialmente pela Timbalada, integre o DVD *Noites do Norte ao Vivo*<sup>14</sup>, de Caetano Veloso, correspondente ao show com que o consagrado artista percorreu o país com muito sucesso:

Eu te quero só prá mim  
Você mora em meu coração  
Não me deixe só aqui  
Esperando mais um verão  
Espero meu bem pra gente se amar de novo

---

<sup>13</sup> Disco *Andei Road*, Polygram, 1995.

<sup>14</sup> DVD *Noites do Norte ao Vivo*, Universal, 2001.

Mimar você nas quatro estações  
Relembrar, relembrar  
O tempo que passamos juntos  
Que bom viver  
Andar de mãos dadas na beira da praia  
Por esse momento eu sempre esperei

Na cena carnavalesca dos nossos dias, os grupos que se emblematizam como *afro* e sua respectiva iconografia alcançam considerável visibilidade na mídia e povoam, frequentemente, o universo cada vez mais vigoroso e legitimado das ONGs. Sua aparição está crescentemente vinculada à de artistas já consagrados, com produção profissional muito mais poderosa e eficiente. Boa parte das peças de sucesso entoadas por intérpretes consagradas como Daniela Mercury e Ivete Sangalo se inscrevem no universo afropop, sendo que sua forma se aproxima muito mais da música do trio elétrico que do samba-reggae originário. Enfim, é a realização da axé music como interface que tudo suprassume como um turbilhão comunicacional.

Os ícones do candomblé continuam sendo reeditados a cada ano, mediante composições assinadas por autores oriundos do mundo dos blocos afro. Estas canções acontecem, por vezes, como carros-chefe dos discos de Daniela Mercury, Ivete Sangalo e Margareth Menezes. O caso de Daniela Mercury pode ser tomado, neste momento da reflexão, como emblemático deste processo.

A partir do sucesso *Canto da Cidade*<sup>15</sup>, esta cantora de pele clara, de classe média, cuja formação inclui o balé clássico, assume a dicção de uma etnicidade que, se por

---

<sup>15</sup> Disco e CD *Canto da Cidade*, Columbia, 1992.

um lado se remete à Negritude como traço diacrítico, como diferencial, por outro lado, alcança públicos em larga escala para além da diferença, justamente quando a etnicidade se coloca, na cultura do Carnaval, como o campo em que tudo parece poder se equacionar. Vejamos:

A cor dessa cidade sou eu  
O canto dessa cidade é meu  
O gueto, a rua, a fé  
Eu vou andando a pé  
Pela cidade bonita  
E a força, de onde vem?  
Ninguém explica  
Ela é bonita

Uô ô  
Verdadeiro amor  
Uô ô  
Você vai onde eu vou  
Não diga que não me quer  
Não diga que não quer mais  
Eu sou o silêncio da noite  
O sol da manhã

Mil voltas o mundo tem  
Mas tem um ponto final  
Eu sou o primeiro que canta  
Eu sou o Carnaval

A cor dessa cidade sou eu  
O canto dessa cidade sou eu

A mesma artista ensaia a introdução da batida

eletrônica no trio elétrico, constrói conexões com o bloco afro – sobretudo o mais arquetípico, o Ilê Aiyê – e realiza um trabalho que a própria crítica, quase sempre muito restritiva com relação aos compositores e intérpretes da axé music, inclui no repertório da MPB. Parece ser justamente a interface estabelecida por Daniela entre o pop, o étnico e a MPB, com um peso relativamente maior do Carnaval de Salvador no início dos anos 90 e abrindo-se progressivamente a outras dimensões da carreira estelar, que lhe permite reeditar, a cada ano, sucessos que mantêm a chama do *afro* enquanto motivo musical. Neste sentido, pode-se destacar o sucesso de Margareth Menezes com a composição *Dandalunda*<sup>16</sup>, de Carlinhos Brown, no Carnaval de 2003, e de *Maimbê*<sup>17</sup>, de Brown e Mateus<sup>18</sup>, no Carnaval de 2004. Neste mesmo Carnaval, Margareth Menezes estoura com o sucesso *Toté de Maianga*<sup>19</sup>, de Saul Barbosa e Gerônimo. São as primeiras vezes que as entidades do Candomblé de Angola comparecem ao Carnaval, ampliando o panteão dos orixás no repertório da grande festa para além da referência Jeje-Iorubá.

A probabilidade maior de alcançar o sucesso através da voz das intérpretes consagradas mantém uma quantidade considerável de compositores, de Salvador e outros centros, do ambiente dos blocos afro ou não, tensionada no sentido de oferecer, a cada ano, o melhor

---

<sup>16</sup> CD *Afropop Brasileiro*, Universal, 2001. *Dandalunda*, no Candomblé de Angola, equivale a Oxum no Candomblé Jeje-Nagô.

<sup>17</sup> CD *Carnaval Eletrônico*, BMG, 2004. *Maimbê* é o nome de um erê de Oxum, ou seja, uma realização infantil do orixá. Esta entidade integra o panteão do candomblé da Nação Angola.

<sup>18</sup> Ex-integrante do grupo Os Tincões.

<sup>19</sup> CD *Afropopbrasileiro*, 2004. *Toté de Maianga* é uma variação de Oxossi no Candomblé da Nação Angola.

de si aos agentes de produção ligados a estas intérpretes. O mundo dos blocos afro e os circuitos altamente espiralizados da axé music, desta forma, encontram-se íntima e dramaticamente ligados.

## Considerações finais

As entidades que se proclamam e são reconhecidas como negras, em Salvador, não fazem mais grande sucesso como vendedoras de discos. E mesmo seu cortejo, nos dias de Carnaval, não atrai tanto a atenção dos foliões circunstantes como atraía no século passado. As multidões de jovens e adolescentes que frequentavam freneticamente seus ensaios semanais, encontram-se hoje polarizadas também por centenas e centenas de festas de pagode, *reggae* e arrocha. Em contrapartida, as arestas da enunciação do *afro* no cenário político se tornam cada vez mais polidas e atenuadas, o que lubrifica a incorporação de atores vinculados às entidades negras, por sua vez configurados como uma pequena elite estética que se define como portadora de novidades na área artística e política, a uma amplo setor de sustentação do modelo político que vem se consolidando nos últimos anos, no que diz respeito à dimensão informacional e organizacional. Esta configuração do campo político-institucional não chega a sofrer mudanças significativas com a tomada do governo estadual pelo PT, em 2007.

Uma interpretação possível, aqui, é que os blocos afro, dentre os quais o Ilê Aiyê, se configuram como os mais duradouros e emblemático, perfazem um itinerário semelhante ao do candomblé. Estes grupos musicais e

carnavalescos a que chamamos *afro* lograram superar a condição de marginais, pobres e distantes. De forma análoga ao que se passa com o *candomblé* no campo religioso, os blocos afro participam da cena do sucesso musical, sem contudo ocupar o centro ou o proscênio. Como o *candomblé*, elevado à condição de segunda religião oficial do Estado, o bloco afro é uma referência conhecida e respeitada, sendo seu repertório veiculado em poderosos trios elétricos de artistas quase sempre de pele clara e origem de classe média, empresários exitosos e poderosos gestores da imagem da Bahia em termos turísticos.

Seriam novas texturas e tecimentos da Negritude no mundo do Carnaval de Salvador? De que forma e em que sentido podemos tratar desta temática como uma construção de poderes? O bloco afro, enquanto instituição, parece haver perdido os contornos associados à novidade, ao ineditismo. Entretanto, novidades inspiradas pelo e no mundo do *afro* continuam se insinuando na cena do sucesso musical. Para responder à pergunta colocada no início deste artigo, parece necessário colocar uma outra, de formato mais categorial: uma instituição é forte quando se faz visível ou quando os conteúdos de seu anúncio se fazem ouvir? Não se trata de escolher entre uma e outra afirmação. A trajetória complexa do *afro* na cena sociocultural de Salvador aponta tanto a relativização de contornos institucionais quanto a fecundidade de um núcleo vigoroso de afirmação identitária.

## Referências

GIDDENS, Anthony. As conseqüências da modernidade. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Tradução por Cid Knipel Moreira. São Paulo/Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes/Ed. 34, 2001.

GUERREIRO, Goli. A trama dos tambores. A música afro-pop em Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000, 320 p. Prefácio de José Carlos Capinam. Coleção Todos os Cantos.

LIMA, Ari. O Fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça. In: SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles. Ritmos em trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana. São Paulo: Dynamis, 1997. p. 161-180.

MIGUEZ, Paulo César. A contemporaneidade cultural na cidade da Bahia. Bahia Análise & Dados, Salvador, jun. 1998, v. 8. n. 1. p. 50-53.

RISÉRIO, Antônio. Carnaval Ijexá. Salvador: Corrupio, 1981. 156p. Coleção Baianada, 2.

RODRIGUES, Nina. Os Africanos no Brasil. 5. ed. Revisão e Prefácio de Homero Pires. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

