



A História dos Blocos Afros no Carnaval de Salvador

Enock Sousa



2021

Apoio financeiro



SECRETARIA DE CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA

MINISTÉRIO DO TURISMO



Ficha Técnica

Enock Sousa. *A história dos Blocos Afros no carnaval de Salvador*
 43p. 2021. Salvador. ©memoriaearte
 Foto capa: Edgar Souza

Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem a autorização do Memória e Arte
 Todos os direitos desta edição reservados pelo Memória e Arte
 Revisão de Texto: Vanilda Salignac Mazzoni

Sumário

Apresentação	3
O Começo	5
Os Clubes	7
Os Ensaios dos Blocos Afros	9
A Música Negra	12
Os Desfiles dos Blocos Afros	15
A Festa de Carnaval	20
Ylê Aiyê, “o mais belo dos belos”	22
Badauê	27
Malê de Balê	30
Ara Ketu	31
Muzenza	32
Olodum	33
Concluindo...	41
Referências	42

Apresentação

A ideia de escrever sobre os blocos afros de Salvador nasceu há mais de 10 anos, vinda da necessidade de contar um pouco dessa história que revolucionou, modificou e redirecionou os caminhos da cultura da Bahia. Ainda na direção do professor Ubiratan Castro, ex-presidente da Fundação Cultural Pedro Calmon, enviei um projeto sobre este livro, que foi previamente aprovado, mas não foi contemplado com apoio financeiro. Agora, com a Lei de Aldir Blanc Bahia, mais uma vez na Fundação Pedro Calmon, sob administração de Zulu Araújo, consegui auxílio para que pudesse ser publicado em formato *e-book*, de *open access*.

A ideia original deste livro era escrever e relatar a história individual de cada bloco, com os fundadores, data de criação, desde o início da década de 70 até os dias atuais. Com o passar dos anos, o assunto foi tema de inúmeras teses, mas, basicamente, sobre as mesmas perspectivas, apresentando ora um grande catálogo sobre a história dos blocos afros ora uma visão sociológica, antropológica ou política sobre esse movimento.

Comecei a fazer a pesquisa e me deparei com inúmeros estudos de mestrado, doutorado e artigos, até mesmo alguns livros sobre o assunto, entretanto, em nenhum lugar encontrei uma visão a partir do relato, da visão pessoal e intimista de quem viveu freneticamente esse momento, uma visão de quem foi tocado e modificado pelos blocos afros. Não reconheci em nenhuma dessas publicações alguém que já tivesse visto e visitado os milhares de ensaios de blocos afros que eu frequentei, seja na Liberdade, no Tororó, na Cidade Baixa ou na orla de Salvador. Com todo respeito ao conteúdo da narrativa, não é a questão de concordar ou discordar do que está escrito, mas senti falta da emoção.

Achei o meu caminho e o porto seguro para falar sobre não apenas do que eu entendo, mas do que eu vivi. Ao tomar a decisão de escrever sob a minha perspectiva, corro risco de impregnações pessoais, das minhas preferências, das minhas vontades, levadas e conduzidas pelos meus sentimentos, e, mesmo correndo esse risco, achei que esse é o meu caminho para fazer um relato justo e real, senão para todos, com

certeza, para mim. As críticas sobre ausências e as distorções é claro que virão, já que é um relato a partir de um olhar individual, todavia, não deixa de me contemplar e a muitos que viveram aquele momento e ainda vivem.

Não há neste livro a menor pretensão de servir de guia, de “Bíblia” para história dos blocos afros do carnaval de Salvador, ao contrário, vai aqui a narrativa de um jovem que, aos 15 anos, teve o seu primeiro contato com esse universo e que ao longo dos anos foi sendo impregnado e modificado. Essa convivência me proporcionou um cenário de angústias e de alegrias, ao qual tentei o máximo de fidelidade ao que vi e vivi sobre as verdades dessa história, e não foram poucas vezes em que fui tendencioso, parcial, como é comum em toda história de amor, e é isso que esta narrativa é: uma história de amor entre mim e os blocos afros da cidade do Salvador.

Está presentes neste livro a valorosa colaboração de vários notáveis, como Vovô, do Ilê Aiyê; João Jorge, do Olodum; Jocélio, Geraldão_e Barabadá. Porém, a grande vedete foi o exército dos ilustres desconhecidos, a verdadeira alma dos blocos afros de Salvador.



O começo

Antes da década de 70, o carnaval de Salvador era quase inexistente a presença de blocos afros, não vou falar de *Cavaleiros de Bagdá* nem de *Mercadores de Bagdá*, ou de algumas patuscadas e afoxés da década de 60, já que não vivi esse período. O carnaval de Salvador limitava-se aos blocos de charangas e sopros, que saíam de domingo a terça-feira, sempre durante o dia, já que às 18 horas o carnaval praticamente se encerrava dando espaço para o carnaval dos Clubes Sociais.

A juventude negra da cidade do Salvador praticamente não participava do carnaval, mesmo que nos bairros houvesse comemoração, não era algo onde a sua identidade pudesse ser alcançada, pois os blocos de grande sucesso dos meados da década de 70 eram direcionados à comunidade branca e de classe média: *Os Internacionais*, *Corujas*, *Jacu* e *Amigos do Barão*. Todos atuavam como se fossem clubes desfilando com seus associados dentro, com muito conforto à disposição. O rigor no acesso a esses blocos serviu de espelho para os blocos atuais, como *Cheiro de Amor*, *Eva* e *Camaleão*. Como dito, havia uma regra comum a todos: homens e mulheres brancos, de classe média, mesmo no *Jacu*, o bloco da mortalha azul, sem cordas, seguiu esses princípios. Atrás do *Jacu* vieram os blocos vindos de faculdades, e tantos outros segmentos, onde a presença dos negros limitava-se à bateria e à segurança.

Algumas poucas agremiações nasceram nos bairros pobres e periféricos. Do centro da cidade, nasceu *Barroquinha Zero Hora*, o primeiro bloco a desfilarem no sábado de

carnaval a partir de meia-noite, mas todos sempre como reunião de amigos fantasiados de mortalhas que saíam para brincar, nada muito amplo, nada que absorvesse todo esse contingente de jovens negros da cidade.

Trios elétricos contratados pela prefeitura eram basicamente o nosso carnaval: *Tapajós*, *Marajós*, *Saborosa* e, é claro, *Dodô e Osmar*, todos faziam nossa alegria e era onde podíamos extravasar na folia momesca.

As amizades dos jovens negros de Salvador limitavam-se ao próprio bairro, a sua própria rua, escola e ao trabalho, não havia uma integração entre bairros, entre tendências e variantes, eram pequeníssimos os núcleos vindos de fora desses locais. As turmas de amigos eram quase sempre vindas dos bairros em que se agregavam, e, muitas vezes, pelo calor da música do trio, saíam brigas, voavam bancos, garrafas e troca de socos e pontapés.

No carnaval, tudo é mega, tudo é maximizado e os abismos das cidades também eram. Nos quatro dias de carnaval sentimos com mais força essas diferenças, éramos a parte praticamente excluída da festa, a Praça Castro Alves nunca foi do povo, pertencia a intelectuais artistas das classes mais abastadas. Ali era o clube privado dessas pessoas, não existiam na Castro Alves os jovens do bairro de São Caetano, da Liberdade, de Itapuã, da Ribeira, o que havia eram artistas plásticos, poetas, intelectuais, estudantes universitários, que formavam seu território privado para se esbanjarem na festa.

O espaço mais democrático para a juventude negra de Salvador eram as barracas, estruturas de madeira, cobertas com lona, bancos e mesas, e ali fazíamos nosso carnaval. Um timbal, às vezes, era o suficiente para contagiar centenas de pessoas que se aglomeravam embaixo das lonas das barracas, em sua volta podíamos ali nos ver um pouco livres do repertório entediado e excludente dos blocos de marchinha. Martinho da Vila, Roberto Ribeiro e outros sambistas estavam na *playlist* do nosso Clube Social: as barracas de carnaval. Mesmo quem não tinha dinheiro para beber podia ficar por ali agrupado, cantando, sambando, e, é claro, paquerando. Quando passava um trio elétrico tocando músicas instrumentais (ainda não havia o cantor de trio), íamos todos atrás, a dança era pular e pular, às vezes, em fila indiana e, às vezes, abraçados. Era uma farra, até os primeiros acordes do *Corre Corre*

lambretinha, uma música de alto impacto que produzia a maioria das brigas que ocorria. Outro momento importantíssimo era quando se tocava o hino do Bahia, o time das multidões, até quem era torcedor do Vitória, Ipiranga ou Galícia não aguentava o refrão hipnotizante de *Bahia Bahia Bahia*. Era uma festa.

Andávamos em bandos do Campo Grande até a Sé, meio que perdidos atrás de algo que realmente tocasse nosso coração, nossa alma... Não achávamos, era um carnaval morno, sem grandes emoções e principalmente sem confraternização e identificação.

A classe média tinha seus pontos de encontro fixos e imutáveis, onde exercia uma fronteira inexpugnável, como a porta do Clube de Engenharia, Praça Castro Alves, parte baixa da Praça Castro Alves, locais onde galera abastada, geralmente de esquerda, se esbaldava de cerveja, uísque e calor entre os seus iguais. Quando se aproximava às 6 horas da tarde, o isolamento se evidenciava com força total, aquela multidão começava a voltar para casa, se arrumar e se preparar para o carnaval dos clubes da cidade.

Os clubes

Anoitecia e a galera do meu conjunto habitacional se reunia para contar fatos e mentiras que ocorreram e que presenciaram durante o carnaval, o resultado das brigas (por mais que o olho estivesse inchado, era sempre favorável “o cara me deu o primeiro murro, mas depois arrebentei ele todo”), a cumplicidade de quem também tinha apanhado era óbvia, todos apoiavam, concordavam e avalizavam: “rapaz... e o pontapé que eu dei nele antes dele cair no chão?”. Enquanto uma parte da galera delirava os mais velhos, uma pequena parte, claro, começava a arrumar-se para os bailes dos clubes. O incrível é que na sua totalidade eram todos brancos, mesmo sendo moradores de conjunto habitacional. Baiano de Tênis, Clube Atlético, Clube Português, Espanhol, todos esses clubes tinham seus ingressos disputados e vendidos em câmbios a preço de ouro. Não invejávamos aquelas fantasias, o uso de bermuda ou calças brancas, mas as camisas ornadas com colares havaianos, ridículos, muitos de nós sonhávamos em poder vesti-las. Quem ia para os bailes comportava-se da mesma forma de quem saía no *Os Internacionais*, *Corujas* ou outro bloco de elite, passava um período nos seus bairros desfilando, mostrando e ostentando a sua inserção no ambiente de brancos da classe média.

Os clubes de Salvador eram dos privilegiados da capital baiana e lá se repetia o que se via nas revistas *Manchete*, *Cruzeiro*, consideradas o guia de como se comportar nos bailes de carnaval, um espaço reduzido a um quadrado onde todos circulavam incansavelmente ao som de *Máscara Negra*, aguardando o verso “vou beijar-te agora”, o ápice da música.

E nós, jovens negros da cidade do Salvador, para não dizer que não existia clube social que nos recebesse, havia os combalidos Fantoques da Euterpe e o Cruz Vermelha, com seus bailes populares. Esses clubes outrora pertenciam à grande elite de Salvador, somente depois de decaídos passaram a ser ocupados por negros pobres, pedreiros, domésticas, que tinham o seu espaço reservado e garantido. Existiam outros clubes populares com seus bailes carnavalescos, como Império, na Ribeira, Inocente do Progresso, Amazonas e Palmeiras (ambos no bairro da Barra) e o Clube Comercial, mas nenhum que fosse significativo para o imenso contingente da nossa juventude. Nas ruas da cidade ou nos clubes, o carnaval da cidade do Salvador, até o início da década de 70, era uma grande reserva para a classe média.

O carnaval maximiza o perfil segregador de Salvador, a participação do jovem negro no lazer, na arte e na cultura sempre foi mínima, se não tínhamos blocos e clubes também não tínhamos espaços onde pudéssemos nos socializar. Enquanto a classe média frequentava as boates da moda e as casas noturnas, vivíamos confinados aos bairros, feiras e mercados. Houve um movimento que conseguiu nos atrair e promover alguns eventos, o *Black Power*, onde, embalados pela música de James Brown, realizávamos nossas festas, trajando calças *bocas de sino*, sapatos *cavalo de aço*, camisas de látex, que vinham na altura acima do umbigo, e com esses trajes deslizávamos no chão de cimento vermelho da casa de algum amigo que nos acolhia. E lá, com os cabelos *black power* eriçados com garfos de ferro, fazíamos demonstrações do malabarismo dançante dos negros americanos. Durante os finais de semana as opções eram mais amplas e o samba *comia* no centro, o samba no Mercado Modelo, nos bares do Garcia e Tororó. A farra era empolgante.

Não posso falar do samba da cidade do Salvador sem falar de um espaço que, para mim, foi um dos mais importantes: O Bar Oxumaré, ao lado do Severino Vieira, a escola que mais agregou a juventude negra dessa cidade, oriunda do Colégio Duque

de Caxias, do Instituto Central de Educação Isaías Alves, Escola Técnica Federal da Bahia e do Colégio Central. Todos se reuniam no Bar Oxumaré para fazer samba e até os que lá não estudavam. Vadinho, o criador do bloco *Alvorada*; Branca de Neve, do *Gera Samba*; Chocolate (morto precocemente nas águas do Dique do Tororó); Preá, *caceteiro* do bairro da Saúde; meu compadre Tião, e tantos outros começaram a frequentar o Pelourinho, para onde eu fui desde os 11 anos de idade, levado pela mão de Tião, local onde fortaleceu a minha amizade com Vadinho, João Gomes, Alaíde e outros grandes parceiros e amigos. O samba do Bar Oxumaré, aos sábados pela manhã, foi o berço de muita coisa boa que aconteceu em Salvador.

Os ensaios dos blocos afros

Na década de 70 começou a surgir o fenômeno dos ensaios de bloco com cantores. O *Apache do Tororó* foi o primeiro dos ensaios no domingo. Na quadra do *Apache* concentrava-se uma multidão de jovens negros para um encontro nunca visto antes, pois conseguia reunir moradores de outros bairros no entorno do Dique do Tororó, para cantar na inusitada junção cultural – uma estilização de índio americano na fantasia associada aos versos musicais que traziam referências do candomblé. Começava às 18h00 e se estendia até o início da madrugada da segunda-feira. O encontro era *coqueluche* do momento, um evento que só se via na Bahia.

Os blocos de índios da cidade do Salvador merecem não um capítulo neste livro, mas um livro inteiro que possa e que consiga sintetizar o que foi essa explosão de arte de cultura genuinamente soteropolitana.

A partir do final da década de 70, os ensaios de bloco começam a ganhar volume e força na juventude negra, que antes não tinha espaços sociais para se confraternizar. Acontecia uma série de eventos de sexta a domingo: ensaios dos blocos *Ilê Aiyê*, na Liberdade, especificamente no Curuzu; *Olodum*, no Largo do Pelourinho; *Muzenza*, na ladeira do São Cristóvão, todos palcos de encontros de jovens negros dos mais de diferentes bairros, eram milhares reunidos em um espaço para beber, cantar e se confraternizar. Oriundos da Liberdade, Brotas, Fazenda Grande, Cidade Baixa, Subúrbio Ferroviário que nunca haviam se encontrado começaram a ter nesses espaços um centro de convivência. Os mais representativos, *Olodum*, *Araketu*, *Malê*

de Balê (Itapoan) e *Muzenza* tornaram-se espaços de confraternização e muitos de nós tornamo-nos amigos.

Não frequentávamos o Subúrbio Ferroviário de Salvador, todavia, a partir do ensaio do *Araketu* os nossos domingos tinham endereço certo: a sede em Periperi. Já em Itapuã, que era um lugar especificamente reservado para o banho de mar, nas margens da Lagoa do Abaeté nasceu o *Malê de Balê*, também com ensaio aos domingos, só que pela manhã. Tornou-se ponto certo para centenas de jovens. O mesmo acontecia no Curuzu (*Ilê Ayê*) e Pelourinho (*Olodum*), destinos certos de todos nós. Começava, assim, através dos ensaios, o grande fenômeno de integração entre os jovens negros da cidade do Salvador.

A escola, o bairro e o trabalho eram os espaços em que a maioria de nós encontrava outros jovens de outros bairros. Com advento desses ensaios, a troca de conhecimentos e experiências transformou o cenário de Salvador, pois vínculos foram criados e duram até hoje. Nesses encontros não existia a ideia de uma revolução racial, conscientização da ocupação do espaço dos negros na Cidade, simplesmente víamos uma opção de lazer, encontros para beber, nos divertir e ouvir música nunca antes ouvida por nós.

A força desses encontros migrou dos ensaios para o resto da Cidade, agora, antes de irmos para a noite nos finais de semana, mesmo que não houvesse ensaios, tínhamos um novo círculo de amizade e novos espaços: morador do bairro da Liberdade passou a frequentar o Tororó; quem era do Tororó passou a frequentar o Garcia; quem era do Garcia começou a frequentar o Subúrbio Ferroviário, criando um circuito efervescente e viril de jovens negros. Antes do advento dos ensaios de bloco afro, esse fato ocorria apenas três vezes por semana – na benção do São Lázaro, às segundas-feiras; na benção do São Francisco, no Pelourinho; e a praia de Ondina. As bênçãos passaram a ganhar um público novo, mais jovem, mais diverso e aí a construção dos laços ficava cada vez mais forte e nessas bênçãos conheci (ainda muito jovem) homens negros, maduros, vindo das Docas, do circuito militar, da construção civil e mecânicos. Esses segmentos eram, de certa forma, elites dos negros de Salvador e que a mim se uniram de uma forma generosa e extremamente importante. Sempre me sentirei honrado em poder compartilhar amizades com Baraúna, Dió, Mariano, Jorge Santa Rosa, entre tantos outros. A sequência desses encontros começou a nos

proporcionar uma revolução interna que nunca tínhamos experimentado, a sensação de pertencimento, de fazer parte de algo que ainda não sabíamos o que era, mas que sabíamos não ser apenas lazer, que, aliás, nunca nos foi permitido. O samba ouvido nesses encontros invadia o corpo e a alma e nos unia.

Começamos a nos sentir parte dessa Cidade como um todo, não apenas na rua, não apenas uma escola, não apenas no ambiente de trabalho, mas uma cidade viva, que nos pertencia: ir ao Nordeste de Amaralina saborear o abará aos domingos; comer acarajé e tomar poronga (mistura de cachaça, mel, limão, jurubeba e água de flor de laranjeira) em Itapuã, ainda que não fôssemos ao ensaio do *Malê de Balê*. No centro da Cidade servia-se feijoada, assado de boi, mocotó, era para onde íamos durante a madrugada, locais que passamos ocupar dando continuidade aos encontros que ocorriam durante o dia.

Seria impossível que com tantos jovens reunidos nos ensaios, com bebida, paquera, não houvesse alguns distúrbios. Eram raros, mas existia troca de *sopapo*, cadeira voando, que logo era contida pela famosa turma do “deixa disso”, nada que viesse a empanar a nossa festa. Todavia, uma presença causava extremo desconforto a todos nós: a Polícia Militar da Bahia, não era raro que no meio dos ensaios uma patrulha com 6 e até 10 homens, fortemente armados, com metralhadoras e escopeta, desfilasse entre nós com olhar ameaçador, com presença agressiva e impositiva. Nesses momentos, a bateria e o cantor paravam de tocar (do alto do palco construído com andaime de madeira que, muitas vezes, balançava perigosamente). O silêncio era geral, nos sentíamos constrangidos, ameaçados, afinal, o que estávamos fazendo de errado para que aquela presença, por si só violenta, interferisse na nossa festa, no nosso divertimento? Isso foi muito marcante, pois nunca havíamos sofrido tamanha violência no momento em que estávamos, por direito, nos distraíndo, brincando, cantando. Eles estavam ali para nos reprimir, para dizer “não queremos vocês reunidos com tanta alegria, com tanta naturalidade”. Éramos conscientes de que não estavam ali à toa, que não estavam ali por denúncia nem para conter algum tipo de problema que estivéssemos causando.

Esses fatos fizeram com que prestássemos um pouco mais de atenção às músicas que eram cantadas nesses ensaios, pois eram de exaltação quase sempre com refrão de músicas de candomblé, letras que destacavam a nossa importância, o nosso valor e a

nossa beleza. Músicas que se transformavam em hinos pela nossa libertação, hinos pelo nosso direito de ser quem somos, hinos que falavam de pertencimento a algo e a um lugar; e esse lugar era toda a sociedade, era toda a cidade e isso o sistema não podia suportar. Começava aí, nesses ensaios, a irmandade entre o povo negro, a unidade e a parceria entre os antes desconhecidos.

Comemorar aniversários, batizados, com pessoas que eu nunca tinha visto era comum, fruto das amizades feitas durante os ensaios. A partir daí surgiam os convites para ir ao subúrbio ferroviário comer caranguejada com pirão e verduras. E lá estava eu – com dois caranguejos no prato, sem saber o que fazer! Mas, tudo bem, tudo era festa, tudo era farra, tudo era muito lindo.

Os ensaios de bloco romperam as fronteiras da cidade do Salvador e selaram a união entre os negros da capital. Um grupo de negros ficou afastado, o chamado “galera do polo”, jovens que conseguiram, mesmo apenas com curso médio, ingressar no Polo Petroquímico de Salvador, com salários astronômicos. Esses jovens não entraram nesse circuito, frequentavam barzinhos da classe média branca, praia durante toda a semana (já que o Polo Petroquímico trouxe o fenômeno do *folgão*, período no meio da semana quando tinham dois ou três dias de folga) e lá esbanjavam dinheiro e exibiam carros de rodas largas e toca fitas que eles impunham na mão como troféus. Olhávamos enviesados para essa turma e vice-versa, pois nos achavam soltos e desprendidos de qualquer símbolo que representasse continuidade da opressão. Seguíamos nos nossos ensaios e nos quilombos urbanos que essa cidade passou a ter.

A música negra

A música dos blocos afros representa o sangue desse fenômeno, é ela que corre pelas artérias e nutre o nosso coração de preto, é oxigênio do nosso cérebro e a nossa marcha para a batalha. Acompanhada pelos tambores quase marciais, essas músicas determinaram a veia principal dos blocos afros, sempre ligadas à exaltação da entidade, da mulher e do povo negro, quase sempre com refrões de cânticos do candomblé. Nessas músicas recheadas de palavras de ordem para a elevação da

autoestima marcaram profundamente cada um daqueles que participou da alegria dos blocos afros, tornou-se a grande atração deles.

Com avanço dos blocos, chegaram a ser divididas como música tema e música exaltação. As músicas temas eram quase sempre sobre um país africano e daí se construía a narrativa de sua história, alargando o conhecimento sobre esse continente do qual viemos. Angola, Guiné, Mali, foram desbravados através das músicas do bloco afro. Outras músicas faziam analogias à participação do negro na história, do cotidiano do povo brasileiro, Lampião e o seu Nordeste. O ensaio do *Olodum* é uma prova sólida dessa construção: um espaço de lazer que através da música foi transformado em construção política e do que era ser negro, do que passamos, de como estávamos e o que poderíamos ser. A força dessa música era tão grande que emocionava os participantes, transformando em frenesi quando algumas delas eram entoadas. Iniciaram-se os festivais internos para escolha dessas músicas e a partir do mês de setembro a Cidade se movimentava com aquelas apresentadas semanalmente nos ensaios dos blocos.

Toda a década de 80 foi considerada o momento do grande sucesso do bloco afro e os seus ensaios deram vida a Salvador, inclusive sendo introduzidos na classe média branca, como o da famosa banda Chiclete com Banana e o bloco Camaleão. Esse e tantos outros foram influenciados pelos ensaios dos blocos afros.

O conteúdo das músicas era a grande força das canções, trazia a história da cultura, da raça e da gente negra. O mercado fonográfico não passou despercebido e viu a força dessa música e dos seus compositores. Consequentemente, o setor político começou a perceber a magnitude dessas reuniões utilizando-se do público e das canções em suas manifestações, com os mesmos gritos e palavras de ordem usadas no espaço negro. A ideia central era mostrar que Salvador era uma cidade negra, que era nossa, mesmo quando não utilizadas por blocos afros. Ensaio de blocos como *Apache do Tororó*, *Cacique de Ramos*, *Comanches*, todos de referência ameríndia eram transformados em aldeias nagôs, africanas, e nelas eram cantadas as músicas de refrão retirados do candomblé.

Havia ainda o movimento do *axé music*, e os artistas envolvidos sabiam que aquela música que eles cantavam fazia sucesso nacional. Embora consciente de que eram

oriundas dos blocos afros, produto dos nossos compositores, eles ganharam milhões, fizeram milhares de shows pelo Brasil, sem que ninguém se percebesse da apropriação velada que estava sendo feita, do assalto à cultura negra. A música negra estava sendo perpetrada pelos barões do mercado musical baiano e isso continua ocorrendo até hoje, ainda que de forma menos abusiva porque o público atual consome músicas que movimentam o corpo a despeito daquelas que levavam à conscientização da sociedade. Isso é interessante para o sistema de opressão, pois não se canta mais versos como “população magoada, nossa honra tem que ser lavrada”. As letras das músicas de hoje têm linguagem mais chula e descompromissada.

Os blocos afros que sobreviveram, independentemente da sua participação carnavalesca, têm projeto sociais com escolas, e, embora com muita dificuldade, ainda resistem e as mantêm; outros, abandonaram no meio do caminho por total falta de apoio. Entretanto, a marca do bloco afro continua presente em tudo que se vê nessa cidade, a força desses blocos é imbatível. No carnaval que ocorre nos camarotes, onde o som do trio abafa qualquer tipo de manifestação, o bloco afro ainda resiste levando a nossa cultura, a força de nossa gente, e não são poucas as tentativas de exterminar de uma vez com essas entidades, refletidas na falta de apoio público.

A música do tema dos blocos afros era escolhida pela diretoria dos blocos, que produzia um caderno explicando a razão daquele tema e o conteúdo do tema escolhido. No *Ilê Ayê*, o responsável era Jonatas Conceição; e no *Olodum* era João Jorge, Zulu Araújo e Marcelo Gentil, que produziam os conteúdos e as músicas eram embasadas nesses estudos, uma verdadeira aula sobre países africanos e sobre as questões raciais.

Dessas homenagens, surgiu no *Olodum* o Egito, e costumo brincar com João Jorge dizendo que se nada tivesse sido feito, ao menos o *Olodum* ensinou muita gente de que o Egito é na África. Logo, toda grandeza do império egípcio é africana. Já no *Ilê Ayê*, a formação de povos africanos era lembrada passo a passo; no *Araketu*, a história das batalhas desses povos africanos, a riqueza e herança eram traduzidas com magnificência pelos seus compositores. Não posso deixar de repetir que Tonho Matéria talvez tenha sido o grande representante dessa música de conteúdo que foi absorvida pelo mercado, ele, junto a Sérgio Participação, Itamar Tropicália, Eron e

Nego Suka foram os gênios desse movimento, chegando a serem ou autores de mais de 80% das músicas que eram cantadas durante o carnaval pelos blocos de trio, sem nunca ao menos terem sido citados. Fato esse que causa dor e revolta, pois é uma apropriação da cultura negra, da arte promovida por esses compositores, e fui testemunha disso, pois acompanhei não apenas como participante de bloco afro, mas como radialista e vi dentro da minha sala como esse *assalto* ocorria, sem que ninguém pudesse levantar sua voz.

O desfile dos blocos afros

Pouco comento sobre desfile dos blocos, pois já disse que a grande revolução ocorria nos ensaios, o desfile na avenida era a tradução a síntese dessa força e beleza, quase sempre nos inconvenientes horários da madrugada, quando já não havia mais televisões transmitindo, os blocos contavam apenas com o amor e a fidelidade dos seus integrantes e, principalmente, do povo que vinha do lado de fora da corda, emocionado e abraçado com os amigos que estavam fantasiados dentro do bloco.

Às 4 horas da manhã de domingo, depois de ter desfilado no Curuzu às 7 horas da noite de sábado, voltava “o mais belo dos belos”, o *Ilê Aiyê*. Já o *Olodum* saía na sexta-feira, meia-noite, no seu primeiro desfile, e levava uma multidão no Pelourinho. O sucesso do *Olodum* foi tamanho que passou a fazer dois ensaios: um na terça-feira, cobrando ingresso nos fundos do Teatro Miguel Santana; e aos domingos, gratuito, no Largo do Pelourinho. Esses ensaios logo depois passaram ao formato de ensaios fechados e cobrados, não apenas pela dificuldade em remunerar os percussionistas, mas para fugir da violência das brigas e da Polícia.

O *Ilê Aiyê* foi para o Forte do Santo Antônio, permanecendo aos sábados. Não era mais possível aguentar a violência policial durante o sábado no Curuzu e aos domingos no Pelourinho. No *Olodum*, os domingos na Praça do Pelourinho passaram a ser uma praça de guerra onde o nosso povo, nossa gente, era contido com a brutalidade policial, nunca o poder público dessa Cidade, desse Estado, tomou para si a responsabilidade de proteger para que não sumisse aquele lazer gratuito dos ensaios do bloco. Lá, nos deixaram à nossa própria sorte, enfrentando o avanço da

violência da cidade do Salvador. É imperdoável aqueles que sempre se disseram nossos amigos, nossos parceiros, não tomarem partido para que não caíssemos nessa armadilha da violência e isso perdura até hoje.

Os blocos afros não eram diferentes da estrutura machista das cidades, do país e da nossa sociedade, contudo, a presença feminina nos blocos era de alta relevância, em certa parte foi muito em razão das tradições do candomblé. As músicas enalteciam a beleza, a sensualidade das mulheres e a sua relevância no matriarcado, imposto pelas Mães de Santos, sua força de trabalho e sustento da família, quer seja como quituteiras ou prestadoras de serviço nas “Casas de Família”.

Logo vieram os concursos de rainhas do bloco, além das alas de danças, onde a presença feminina também era muito marcante. Destaca-se isoladamente como rainha eterna a nossa querida Aydil, a Nega Ginga, rainha do Ilê Aiyê. Musa negra dos blocos afros, Ginga impôs com sua forte personalidade e a sua dança exuberante um modelo de dança e de comportamento das rainhas de blocos afros, criou a dança com o forte movimento dos braços, inspirados nas danças do candomblé, das danças dos orixás, o modelo de todas as danças de rainhas dançarinas dos blocos.

As alas de danças eram exuberantes, dirigidas por bailarinos profissionais como Negri Zu, Augusto Conceição e Ninho, eram um show à parte durante o desfile. Todos aguardavam até altas horas da madrugada para ver esses blocos passarem, era um deleite para nós.

A figura das quituteiras no cenário da Cidade foi importantíssima. O destaque vai para Alaíde do Feijão, que na parte baixa do Elevador Lacerda, com seu tabuleiro, servia uma maravilhosa feijoada nas madrugadas para um bando de negros vindos dos ensaios e das farras. Junto a ela, Dadá da Feira, Dona Paula do Mocotó; Maria Putaria, que vendia churrasco, arroz com feijão e assado de boi, servindo comida com alegria, simpatia e muita putaria.

Na Cidade que cresceu com a presença dos blocos afros e afoxés, os reflexos não aparecem apenas na música e na dança, também a estética afro foi para rua. Enquanto nos Estados Unidos o movimento *black power* foi a força, aqui foi o cabelo trançado e o rastafari ao lado das mais variadas composições da indumentária

cotidiana do negro imperaram. Salvador ficou mais colorida, mais vibrante, os panos desses blocos, dessas entidades, passaram a fazer parte do dia-a-dia, assim como as sapatilhas com a marca do bloco, camisa, calça, short, boné, tudo que se podia imaginar, que pudesse ser feito com aqueles tecidos era exposto como verdadeiros troféus do negro, que se reconhecia nas cores, na origem, não mais necessitando se ocultar. Aquele famoso ditado de que negro gostava de aparecer, foi cacifado: nós realmente gostamos de aparecer, por mais que tentem nos ocultar.

O efeito dos blocos afros e a sua importância quebraram as barreiras dos ensaios e do desfile, eles agora faziam parte do cotidiano, nos reconhecemos como pertencentes a um segmento que dominava a capital baiana. Começaram a surgir as preferências mais acirradas, principalmente entre *Ilê Aiyê* e *Olodum*, como se fôssemos torcedores do Bahia e Vitória. Nós sabíamos quem éramos, a quem pertencia nossos corações.

O ambiente artístico servia-se das músicas do bloco afro e da estética com a gula dos usurpadores. As cantoras e os cantores copiavam nossas danças, cantavam as nossas músicas, o único artista que reconhecia a nossa propriedade era o cantor Gerônimo, que com a música “Eu Sou Negão” atribuía toda essa revolução ao bloco afro, onde bradava aos quatro ventos que “eu sou negão, meu coração é a liberdade”, fazendo uma referência ao bairro da Liberdade, berço do *Ilê Aiyê*.

O *Olodum*, através de músicas como “Protesto Olodum”, trazia para dentro do nosso continente os problemas vividos pela África, mais especificamente da África do Sul. A figura de Nelson Mandela passou a ser tratada como um parceiro comum entre nós, a luta contra o *apartheid* era também a nossa luta, ali encontramos a semelhança entre a sociedade baiana e o que vivia o país irmão com seu *apartheid*, a identificação foi enorme, estávamos todos unidos na luta mundial contra a segregação e avisando: Ei, aqui também é assim, aqui também somos segregados, não de uma forma explícita como na África do Sul, mas da forma mais cruel possível, que é nos afastando dos direitos que seriam comum a todos numa cidade mestiça, que insiste em dizer que não tem diferença racial.

Através do *Olodum*, a classe média branca invadiu o ensaio do bloco, os ingressos foram para preços astronômicos e mauricinhos e patricinhas da Barra, Pituba, Graça, Canela, exibiam a sua tez branca, queimada de sol nos ensaios do bloco. Tinham que

ser orientadas por tutores de danças na pegada afro, apareceram coreógrafos para isso, o mais famoso deles era Cabeção, que regia os passos daquela multidão branca e rica que achava o máximo estar participando da farra dos *nequinhos* da Bahia.

Como era de se esperar, tornou-se muito comum os namoros e as parcerias entre mulheres brancas e jovens negros, acrescido das turistas estrangeiras e nacionais que também adoravam desfilarem com o negão rastafari suado debaixo do braço, um verdadeiro pandemônio entre os mais tradicionalistas, entre as negritudes fundamentalistas.

Enquanto isso, no *Muzenza*, na Liberdade, a máquina estrutural do *Reggae* baiano, como se autodenominava, fazia na Avenida Kingston o seu quartel. Produziam músicas, danças e comportamento diferenciado. O *muzenzeiro* era orgulhoso, temido e respeitado no desfile do carnaval de Salvador, era o guerrilheiro da Jamaica comandado pelo meu querido amigo e irmão Barabadá e o seu parceiro Geraldão, que, juntos, construíram o que podemos chamar da terceira força nos blocos afros do carnaval da Bahia: o *Muzenza* do reggae, um dos blocos afros mais queridos dessa cidade. Itapuã vivia também seus momentos de glória com o bloco da Pinaúna, como nós os chamávamos para tirar sarro, tinham seu perfil próprio, perfil característico da galera de Itapuã, que com sua simplicidade luxuosa encantava todos durante o seu desfile.

Junto com movimento dos blocos afros vinha também o movimento negro brasileiro da Bahia, movimento já politizado que construiria as pautas das demandas raciais dessa cidade, muitos integrantes de blocos afros que paralelamente desenvolviam trabalho social e político, além de organizar as nossas agendas. Esses movimentos também foram cooptados por políticos partidários que passaram de certa forma a suprir as demandas dessas entidades, e muita gente boa do movimento passou a representar muito mais as agendas desses partidos que as demandas do negro.

Os cantores e compositores dos blocos afros que tanta alegria deram a toda uma população, que tanta riqueza gerou para tantos artistas, hoje famosos e empresários que se estabeleceram a partir da produção dessa música de extrema importância, não tiveram a mesma sorte que aqueles que aproveitaram do seu talento. Muitos deles morreram à míngua de doenças facilmente controladas ou evitadas, sem assistência

médica, às vezes, até sem alimento na sua residência. Foi muito triste ver o fim de um por um desses que não conseguiram sobreviver. Não vou nomeá-los em respeito a sua história e para respeitar a sua memória, mas quem viveu de perto essa revolução conhece o nome de todos eles, sabe de quem estou falando.

A falta de estrutura e capacidade dos blocos para fazerem a gestão do seu entorno gerou e vêm gerando uma série de problemas com esses artistas que hoje vivem sem o menor amparo, o poder público nunca abraçou esses artistas nem para criar uma forma de apoio através da previdência social, o mesmo vai ocorrer com os instrumentistas, o chamados batuqueiros, praticamente anônimos, dependem única e exclusivamente do cachê mínimo dos blocos afros. A cegueira e a ganância do poder público aliado à ganância do mercado da música fazem com que esses artistas tenham uma perspectiva muito ruim ou quase nenhuma para suas vidas.

É muito bonito ver as entrevistas onde se jogam flores e confete em artistas e nos próprios blocos afros, porém ninguém tem uma atitude proativa para acolher e socorrer esses gênios da arte. A chuva de medalhas que políticos propiciam para essas pessoas não remedia a condição quase que abaixo do nível de pobreza que elas vivem. Não me refiro a artistas passageiros, de uma música só, estou falando de pessoas com legado artístico imenso. São muitos, senão todos os artistas desse período na Bahia, que se nutriram da música dos blocos afros, muitas vezes dá impressão de que é um plano de que há uma premeditação nesse esquecimento, pois é difícil acreditar que aquilo que é valorizado por todo o mundo seja tratado dessa forma na sua própria terra.

A música, os símbolos e a estética do bloco afro são utilizados em todos os setores da mídia e da publicidade, contudo a sua realidade é totalmente diferente. Tentei evitar ao máximo citar essa questão, mas se tornou impossível, pois seria negar a proposta dessa escrita quando disse que não falaria de uma visão academicista, citando blocos, datas, efeitos sociais ou uma visão sócio-política desse fenômeno que foram os blocos afros. Para essa missão, convoquei o meu amigo Marcelo Gentil¹, a quem eu chamo de coautor dessas minhas memórias, que são de amor e de saudade, vai aqui a minha própria história, a de um jovem que foi tocado, modificado e moldado na vivência nos blocos afros da Bahia. A partir daqui a história será contada por Gentil.

¹ Historiador e diretor do Olodum.

Festa de carnaval

Não é errôneo afirmar que a história do carnaval de Salvador é a história das agremiações negras. Ainda que o carnaval tenha chegado por essas bandas trazido pelas mãos dos colonizadores portugueses, no século XVI, na forma de entrudo, que ocorria dentro dos salões, onde os brincantes da elite jogavam água perfumada uns nos outros, rapidamente o negro se apossou da brincadeira, criando o entrudo de rua, igualmente atirando objetos entre eles.

Do lado de dentro dos salões, o entrudo evoluiu para os bailes de máscaras e do lado de fora as sociedades carnavalescas não negras e as negras deram a sua contribuição para tornar a festa algo popular, com a participação do “povão”. Entre os séculos XVIII e XIX, as festas carnavalescas passaram a ocorrer no centro de Salvador, mais precisamente na Rua Chile, com a presença marcante de negros escravizados e libertos.

O Clube Embaixada Africana, fundado em 1885, portanto no século XIX, desfilou protestando e exigindo indenização pelo massacre, castigos e mortes contra os que lutaram na Revolta dos Malês. Segundo informações do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (IPAC), o Clube Os Pândegos da África “foi criado um ano depois, desfilando com alegorias e carros, com negros nas ruas vestidos de reis, gurus e feiticeiros africanos, cantando em iorubá”. 17 anos depois (1902), a presença maciça de negros na rua durante o carnaval causou um misto de medo, apreensão e desconforto aos ricos da Bahia e, segundo o estudioso, jornalista, escritor e pesquisador Nelson Cadena, “a imprensa baiana da época passou a fazer campanha contra o desfile das agremiações negras e, em 1905, um decreto proibiu o desfile desses grupos”. Os grupos apenas saíram do circuito principal e passaram a desfilarem em outras ruas.

Nessa época, as músicas cantadas nos desfiles eram, no geral, cantadas em iorubá e originárias dos terreiros de candomblé. Essas primeiras organizações carnavalescas negras contribuíram diretamente para o surgimento de outras ao longo das décadas,

a exemplo de *Os Nagôs em Folia*, *Lembranças da África*, *Mercadores de Bagdá*, *Cavalheiros de Bagdá*, entre outros.

Em fevereiro de 1949, um grupo de estivadores do porto de Salvador criou a mais tradicional e longeva entidade carnavalesca da Bahia, o *Afoxé Filhos de Gandhi*. O grupo foi criado como um misto de pregação de mensagem de paz, inspirado nos ensinamentos de Mahatma Gandhi e de resistência política. Foi uma forma não convencional que os trabalhadores ligados ao Sindicato dos Estivadores encontraram para protestar, por meio da cultura, contra a falta de trabalho nos portos e contra o arrocho salarial, provocado pelo pós-guerra.

Importante destacar que no estado da Bahia, durante a Segunda Guerra Mundial (1939/1945), os estivadores que vieram depois a fundar o *Afoxé Filhos de Gandhi* foram os primeiros a protestar de maneira concreta contra o nazismo e o fascismo, abrindo mão de trabalhar nos navios de bandeira espanhola, país governado pelo militar e ditador Francisco Franco, aliado de Hitler e Mussolini. Por essas e outras, o Governo Dutra (1946/1951) reagiu e determinou a intervenção nos sindicatos dos estivadores e perseguiu os seus líderes.

O *Afoxé Filhos de Gandhi* desde a sua fundação proibiu a participação de mulheres e o uso de bebidas alcoólicas. Em relação à participação de mulheres dava-se pelo fato de que não era incomum que os estivadores, além das esposas, tivessem diversas namoradas e se uma saísse e a outra não, geraria confusão. Se as duas saíssem, o “gandeiro” ficaria em uma saia justa, sem poder dar atenção às duas. Então, como o lema da agremiação era passar uma mensagem de paz, isso foi garantido simplesmente vetando a presença de mulheres, o que permitiu aos membros do *Afoxé*, namorar ou apenas beijar muitas outras mulheres, como é tradição até hoje.

No primeiro desfile estiveram presentes apenas 36 integrantes. Eram homens vestidos de branco e com turbantes, tocando seus instrumentos de sopro, acompanhados pela percussão. Nesse período, as músicas executadas eram, geralmente, marchinhas, que eram muito populares nos carnavais Brasil afora. Só depois é que o *Afoxé Filhos de Gandhi* definiu uma identidade musical peculiar, centrada no ijexá, que veio algumas décadas depois mudar a linguagem musical do

carnaval de rua de Salvador, com as composições de Moraes Moreira para o trio elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar.

A composição “Pombo Correio”, do carnaval de 1976, marca a primeira música cantada em trio elétrico no carnaval de Salvador, originalmente composta pela dupla Dodô e Osmar, recebendo, depois, letra de Moraes Moreira.

*Pombo correio voa depressa
E esta carta leva para o meu amor
Leva no bico que eu aqui fico esperando
Pela resposta
Que é pra saber se ela ainda gosta de mim*

“Pombo Correio” não é exatamente um ijexá, porém, muitas composições carnavalescas de Moraes Moreira eram músicas com pegada de afoxé, as quais começaram a dar uma nova cara ao carnaval da Cidade, juntamente com as músicas do *Ilê Aiyê*, fundado em 1974, e que fez o seu primeiro desfile em 1975, no mesmo ano em que o primeiro cantor de trio elétrico decidiu sair dos Novos Baianos e se dedicar à carreira solo e, evidentemente, ao carnaval.

Ilê Aiyê “o mais belo dos belos”

Em 1974, surgiu na rua do Curuzu, bairro da Liberdade, o primeiro dos blocos afros brasileiros, o *Ilê Aiyê*, desfilando pela primeira vez em 1975, com aproximadamente 100 foliões, tendo como principal música a composição “Que bloco é esse”, de autoria de Paulinho Camafeu, interpretada por Gilberto Gil. A percussão, segundo consta na Enciclopédia Itaú Cultural, era formada por apenas 15 instrumentos e, reza a lenda, que Vovô, seu presidente, foi um dos músicos, tocando o seu timbau.

Importante ressaltar que apesar do enorme sucesso da música de Paulinho Camafeu, o campeão do primeiro festival do *Ilê Aiyê* foi um ainda não famoso compositor, de nome Moa do Katendê, que venceu com a música “Bloco Beleza”, cuja palavra *Badauê* foi proferida pela primeira vez.

*Badauê! Bada bá/ Auê, auê/ Bada BA.
Fale o que for mas não esqueça
Que o Ilê é uma beleza
Podes crê*

A fundação do *Ilê Aiyê* como um bloco eminentemente negro, segundo os seus idealizadores, Vovô e Apolônio de Jesus, contou com a participação de muitos outros jovens, homens e mulheres negros do bairro da Liberdade, que passaram a fazer parte da primeira diretoria do bloco. A criação teve como fonte inspiradora as lutas dos Panteras Negras e pelos direitos civis nos Estados Unidos e também pelas lutas de libertação das colônias africanas. A fundação do grupo foi uma forma de colocar o negro como protagonista do carnaval, fazer o enfrentamento ao racismo, valorizar a cultura negra e contribuir para elevar a autoestima do negro baiano, ao invés dele aparecer no lugar comum de “segurar cordas e alegorias apenas”. Por tudo isso, o *Ilê Aiyê* é o responsável por “reafricanizar o carnaval da Bahia”, segundo os escritos de Antônio Risério.

O *Ilê Aiyê*, querendo ou não, ao *reafricanizar* o carnaval influenciou a criação de vários outros blocos afros, principalmente na Bahia, mas também em outras unidades da federação e ao mesmo tempo criou as condições políticas, culturais, ideológicas e identitárias para o fim dos blocos de índio. Isto porque os blocos de índio representavam os grandes blocos populares e congregavam os jovens negros antenados com a música *black* e com o que estava acontecendo naquele momento nos Estados Unidos e no continente africano no que diz respeito às lutas de libertação. Apesar disso, nesse tipo de organização carnavalesca não havia espaço para se discutir os novos ventos que sopravam. Apolônio de Jesus e Jailson dos Santos, fundadores do *Ilê Aiyê*, e João Jorge Rodrigues, que passou pelo *Ilê Aiyê* e hoje é presidente do *Olodum*, além de outros que migraram depois para os blocos afros, eram foliões literalmente de carteirinha dos blocos de índio.

Assim como ocorreu em 1902, quando a imprensa baiana da época fez campanha contra os desfiles das organizações negras, em 1905 elas foram proibidas de ocupar os espaços nobres do carnaval. Em 12 de fevereiro de 1975, o principal jornal baiano à época, o *Jornal A Tarde*, publicou contra o *Ilê Aiyê* a matéria “Bloco racista, nota destoante”, na qual acusava o afro do Curuzu de fazer racismo às avessas. O bloco não foi proibido de desfilar, mas, em seu primeiro ano, foi acompanhado de perto pela polícia. Pessoas que presenciaram o primeiro desfile arriscam dizer que havia mais

policiais acompanhando o *Ilê Aiyê* do que associados desfilando. No segundo e terceiro carnaval, igualmente, a polícia estava lá vigiando. Todavia, em entrevista concedida por Vovô ao *Jornal Correio Brasiliense*, em 2012, ele nega que em algum momento tivesse mais policiais que foliões.

Além do esplendor das fantasias e dos turbantes elegantemente produzidos pelas negras do *Ilê Aiyê*, muito provavelmente a principal marca identitária do bloco seja a sua música, que representa o elemento central de propagação do nome do grupo, tendo sido gravada por nomes como Caetano Veloso (“Ilê de Luz” e “Depois que o Ilê passar”), Seu Jorge e Virgínia Rodrigues também regravaram esse grande sucesso da Banda Aiyê. O Rappa regravou “Que bloco é esse?”, Daúde gravou junto com a Banda Aiyê a composição “Adeus bye bye”, Martinho da Vila também gravou a composição “Canto da cor” (Ilê Aiyê é a nossa cor). Isso sem falar na hoje extinta Banda Laranja Mecânica, que gravou vários sucessos que Bobôco, percussionista da banda, compôs para o *Ilê Aiyê*, além de Daniela Mercury, que se tornou uma espécie de madrinha do bloco.

Porém, o que podemos chamar de “pontapé” inicial para que as músicas dos blocos afros viessem a partir do final dos anos 80 a se tornar sinônimo de sucesso foi a semente plantada por Paulinho Camafeu, à época com 27 anos, quando compôs em forma de provocação a composição que ficou em segundo lugar (a campeã foi a música “Olodum Bafafé”, de autoria de Jorjão Bafafé, defendida por sua irmã, Jacira Bafafé, que também venceu o concurso da “Deusa do Ébano”) no festival de música do *Ilê Aiyê*, intitulada “Que bloco é esse”, gravado por Gilberto Gil em seu LP “Refavela” e depois regravada pelo próprio no primeiro LP do *Ilê Aiyê*, gravado em 1984, em homenagem aos 10 anos do bloco, com apoio da Construtora Odebrecht.

*Que bloco é esse? Eu quero saber/
É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você)*

A composição, ainda não tocasse nas emissoras de rádio de Salvador, foi bastante cantada no carnaval, muito em função de sua execução em fitas K7 e pelos grupos de sambão (termo da época) nas barracas de festas de largo da cidade. Assim, embalado por “Que bloco é esse?”, o nome do *Ilê Aiyê* passou a circular na cidade e a influenciar negros e negras para desfilarem no bloco nos anos subsequentes, e também a

criarem, em diferentes partes da capital baiana, blocos similares. Ou seja, outros blocos afros.

O *Ilê Aiyê*, como pioneiro entre os afros, foi também o primeiro a registrar fonograficamente a música ao gravar em 1984, ao vivo, o LP *Canto Negro*, em comemoração aos seus 10 anos de fundação. O disco foi produzido por Gilberto Gil e Liminha, lançado com 11 músicas, sendo 5 do lado “A” e 6 do lado “B”. Na primeira faixa está a música de Paulinho Camafeu, “Que bloco é esse”, carro chefe da obra, gravada com a participação especial de Gilberto Gil.

As demais faixas estão assim distribuídas: A2 – *Negrice cristal (Viva o rei)*, de César Maravilha; A3 – *Havemos de voltar*, de Xuxu Belas Coxas e Cuiuba Garganta de Ferro; *Instrumento da raça*, de Aroldo Medeiros; *Depois que o Ilê passar (Não me pegue, não me toque)*, de Miltão; *Caminho*, de Buziga; *Mãe preta*, dos diretores Apolônio de Jesus e Jailson Santos; *Ilê se eu não gostasse de você*, de Nego Tica; *Keto de Angola*, de Heron; *Canto de fé*, de Wilson Colombiano e *Sonho dos Palmares*, de Ari e Evilásio.

A interpretação das demais faixas ficou por conta da ala de canto do bloco, super qualificada e experiente, formada por Lazzo Matumbi, que depois investiu em sua carreira solo; Osvaldo Bailado Show; Heron de Angola, saído da ala de canto do *Olodum*; Buziga, Miltão e César Maravilha, sob a regência de Mestre Valter e os *backing vocals*, que o Ilê costumava chamar de “maior coral do mundo”.

Com relação à ala de canto dessa fase do bloco, quero destacar um bate-papo que tive com o ex-cantor do bloco *Melô do Banzo* e do *Ilê Aiyê*, Paulinho Feijão, que se tronou Ganahê, depois ter sido campeão do festival de música do grupo, com uma composição em parceria com Lima do Axé, sobre o tema Gana Ashante, que dizia:

*Ê Gana ê/ Ê Gana Ilê Aiyê
Quem for surdo vai me ouvir
Quem for cego vai me ver
Conquistei o universo
Sou o poderoso Ilê Aiyê*

Essa música, juntamente com a composição de Moacir Bobôco, segunda colocada no mesmo festival, foi cantada em toda a cidade (sem estar nas emissoras de rádio), nas praias, nas festas de largo, nos passeios com sambões, nos fundos dos ônibus coletivo

e, evidentemente, no carnaval. São duas músicas que ainda hoje, quando interpretada publicamente pelos cantores do *Ilê Aiyê*, são respondidas em uníssono pelo grande público, seja nos ensaios do bloco, seja no carnaval. A composição de Bobôco dizia:

*O meu povo emanado avança o universo
Num canto eficaz que ultrapassa a barreira do som
Que quando ecoado esse canto faz ebulição*

.....
*Ê Yorka
Ilê Aiyê
Fante Ashante
Gana Nação*

Sobre a história de Paulinho Ganahê, relacionada à música afro baiana, incluindo a sua passagem pelo Ilê, tivemos o seguinte papo:

MG – Antes de você ser cantor do Ilê, cantava no *Melô do Banzo*. Quando você entrou e quando saiu de lá?

PG – O *Melô do Banzo* eu fui fundador junto com os amigos do bairro do Engenho Velho da Federação. Tínhamos um grupo junino e transformamos em bloco para carnaval, o *Melô* nasceu em 1975 e acabou em 1979.

MG – Em que ano você chegou ao Ilê e de que maneira?

PG – “Eu cheguei ao Ilê em janeiro de 1980, em uma quinta-feira, dia da lavagem do Bonfim. Eu estava ao lado do carro de som do Ilê, guardando a saída pra acompanhar o cortejo. Como as horas foram se passando e os cantores não chegavam, Vovô me chamou pra cantar. Eu já conhecia o repertório porque costumava frequentar os ensaios aos sábados, assim como César Maravilha costumava frequentar aos ensaios do *Melô* aos domingos. Depois que chegamos à Colina Sagrada, Vovô me perguntou se eu tinha interesse em compor a ala de canto do Ilê. Então, no sábado seguinte, eu estava lá, na Senzala do Barro Preto. Já cheguei com uma pérola, chamada “Negrume da noite”, composição de Paulinho do Reco, que tinha me dado a letra em um ensaio do Gandy. Assim, me tornei cantor da banda que tinha a melhor ala de canto entre os blocos afros.

Naquela quinta-feira da Lavagem do Bonfim, a primeira música entoada por Paulinho, ainda “Feijão”, dizia em seus versos:

*Aquela moça que tá na praça
Tá esperando é o bloco da raça
Quem é ele? Eu vou dizer
Ele é o bloco negro
Esse é o Ilê Aiyê.*

MG – Você participou do primeiro LP do Ilê? Quais músicas gravou?

PG – No primeiro disco do Ilê, eu cantei duas músicas, “Havemos de voltar” e “Canto de Fé”.

MG – Por quanto tempo você compôs a ala de canto do Ilê?

PG – Cantei no Ilê de 1980 a 1992. Foram 12 aninhos, cantando no *mais belo dos belos*.

Com base no relato de Paulinho Ganahê, o *Melô do Banzo* é, então, o segundo dos blocos afros baianos, sendo criado apenas um ano após a fundação do *Ilê Aiyê*. Infelizmente, teve vida curta, acabando um depois da fundação do *Afoxé Badauê*.

Badauê

*Toda a cidade vai navegar no mar azul Badauê
Fazer tempero, se namorar na massa, no massapê*

Em 1978, foi criado no Engenho Velho de Brotas o *Afoxé Badauê*, fazendo um sucesso estrondoso no plano da estética visual, da plasticidade, da dança e, principalmente, da musicalidade, propondo uma transgressão entre a ancestralidade tradicional do *Afoxé Filhos de Gandhi* (1949) e a jovialidade e modernidade do *Ilê Aiyê* (1974). A cidade do Salvador, de repente, sem o auxílio das emissoras de rádio e dos programas de televisão entoou no carnaval:

*Misteriosamente, o Badauê surgiu
Com sua expressão cultural
O povo aplaudiu*

Antônio Risério, em sua obra *Carnaval Ijexá*, descreveu: “A criação do Badauê, depois do nascimento do Ilê, do renascimento dos Filhos de Gandhi, tornou irreversível o processo de reafrikanização do carnaval da Bahia. O Badauê, como dizia aquela canção infantojuvenil da Jovem-guarda, era o tijolinho que faltava na construção e Môa sabe disse muito bem:

Eu acho que o Badauê surgiu na hora H mesmo. E nós devemos a iniciativa ao Ilê Aiyê, que foi o primeiro bloco afro a pintar. Quando o Ilê pintou, a gente começou a ver os crioulos se assumindo, a coisa black, as trancinhas, o torço e as roupas... essas coisas. Então, nós devemos isso ao Ilê Aiyê. O Badauê surgiu para apoiar, para reforçar mais esse lance.

No que pese todas essas novidades e inovações, os “jovens loucos”, como eles mesmos se intitulavam pelo fato de morarem próximo ao Asilo Juliano Moreira, foram criticados tanto por moradores do próprio bairro, quanto por carnavalescos e sambistas mais antigos que diziam: “O Badauê não é um afoxé autêntico”. Uma palavra de elogio à loucura partiu do velho Mestre Pastinha, sambista da velha-guarda do samba baiano, que disse mais ou menos o seguinte “estou feliz com o que

“você estão fazendo pelo ressurgimento do afoxé. Teve uma época em que os afoxés desapareceram!”.

Anos depois, em 1979, Caetano Veloso compôs “Beleza Pura” (Moço lindo do Badauê/ Beleza pura!), na qual ele homenageia o “moço lindo do Badauê”, o dançarino, professor e coreógrafo Negrizu, o que contribuiu para imortalizar definitivamente o nome da hoje extinta agremiação. A música foi até mesmo tema de novela da TV Globo e muitas pessoas ainda hoje cantam e falam no “moço lindo” e no seu afoxé, sem nem mesmo conhecê-lo. Na mesma composição, Caetano faz referência à “moça preta do Curuzu” e também ao *Ilê Aiyê*, posteriormente também compôs para o afro do Curuzu a música “Um canto de Afoxé para o Bloco Ilê Aiyê” (Ilê Aiye/Como você é bonito de se ver). Esses fatos, ao lado do registro de “Que bloco é esse?”, no disco “Refavela”, demonstram que muito antes do surgimento do *samba-reggae* e do movimento intitulado *Axé music*, os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil já haviam entendido a importância da música das entidades negras carnavalescas.

O *Badauê* procurou se diferenciar musicalmente dos afoxés tradicionais, pois, tanto os afoxés de séculos passados descritos por Nina Rodrigues, quanto os mais contemporâneos como *Filhos de Gandhi*, desfilavam, normalmente, cantando em iorubá, músicas tomadas emprestadas dos cultos dos orixás. Ao inovar, a agremiação do Engenho Velho de Brotas compunha suas próprias músicas com uma linguagem muito próxima da linguagem do bloco afro, falando da negritude, de suas lutas, seus amores, cultura e influências.

Para Môa, ao invés de eles cantarem as músicas do canto do candomblé, era muito melhor que eles criassem as próprias músicas, com muito *swing* e antenadas com as realidades do cotidiano e cantassem no carnaval e em seus eventos.

BROWNMACHI (Composição de Môa do Katendê)

Brown fez esta canção Só pra te lembrar/ Hoje é nossa inspiraçã/o Foi Mateus Aleluia quem Pediu a Chicco Assis/ Acordar o Badauê /Acordar o Badauê Êêêêê/ Evartenegra Explosão Cultural Êêê/ Raiz Afro -Mãe Festa de Magia Êêê/ Deuses Africanos Mito Sagrado Êêê.

O saudoso Môa do Katendê (1954/2018), que já era um compositor de sucesso no circuito afro carnavalesco, foi um dos fundadores do *Afoxé Badauê* e o seu principal compositor. Foi responsável pelo desenvolvimento da linguagem e da inovação musical, da estética e pela criação dos enredos dos carnavais.

BLOCO BELEZA (BADAUÊ) (Composição de Môa do Katendê)

*Fale o que for/ Mas não esqueça/ Que o ilê é uma beleza/ Podes crê
 Óóóóó/ Podes crê/ Óóóóó/ Podes crê
 De longe se nota/ A sua riqueza/ Esmagando sua tristeza/ E o povo co, certeza/ Vai aplaudir
 Óóóóó/ Na liberdade
 Óóóóó/ E na cidade
 Sua criolada engalanada/ Cem por cento emocionada/ Delirando toda massa/ Cantando assim:
 Badauê badaba auê auê/ Badaba auê auê/ Badaba auê auê/ Badaba*

Mesmo não desfilando há décadas no carnaval de Salvador, o *Afoxé Badauê* continua sendo lembrado e respeitado entre os que têm mais de 40 anos e sendo descoberto pelos mais novos por meio de suas próprias músicas ou pelas compostas em sua homenagem. É isso que fala José Francisco de Assis Santos, em sua dissertação para obtenção do grau de mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia. Na seção “Badauê – Para Além do Nome de um Afoxé”, Santos (2017, p. 144-145) descreve:

Mesmo não mais desfilando há mais de 20 anos, ele conseguiu romper os limites do tempo, do espaço e da sua própria existência, permanecendo latente nas lembranças de quem o alcançou, ou mesmo tendo seu nome evocado repetidas vezes seja pelas canções que àquela época serviram para imortalizá-lo, seja por canções compostas mais recentemente que lembram dele. Das gravações feitas por artistas consagrados a que tivemos acesso, podemos destacar:

- Caetano Veloso gravou no álbum *Cinema Transcendental* (1979) as canções *Badauê*, de Moa do Katendê, e sua composição *Beleza Pura*, já no *Outras Palavras* (1981), Caetano gravou *Sim/Não*, que divide a composição com Edu Gonçalves (Bolão);
- em *Lá Vem o Brasil Descendo a Ladeira* (1979), Moraes Moreira gravou *Eu sou o carnaval*, dele e de Antônio Risério;
- Jorge Alfredo, no disco que leva o seu nome (1979), gravou sua canção com Sylvia Patrícia, *Esperando Badauê*;
- já Baby do Brasil, no LP *Cósmica* (1980), gravou *Aganju*, de Charles Negrita e Pepeu Gomes;
- Jorge Bem Jor, gravou a canção *Cae, Cae Caetano*, no disco *Alô, Alô, como vai?* (1980);
- Edil Pacheco compôs uma das mais lembradas canções que traz o nome do Badauê, chamada *Ijexá*, tendo sido gravada pela sambista mineira Clara Nunes, no álbum *Nação* (1982), essa canção foi ainda regravada no álbum *Afros e Afoxés da Bahia* (1988), que Edil Pacheco gravou em parceria com Paulo Cesar Pinheiro, com quem compôs a canção *Badauê*, gravada por Luis Caldas nesse mesmo disco”.
- Das canções mais recentes, para além da já mencionada *Muito Obrigado Axé*, de Carlinhos Brown, gravada por Ivete Sangalo e Maria Bethânia no DVD *Pode Entrar* (2009). Temos ainda a canção *Batuque Badauê*, uma composição coletiva de Saulo Fernandes, Mikael Mutti, Paulo Nascimento, Fernanda Farani e Dom Chiela, gravada pela Banda Eva, no disco *CNRT – Conexão Nagô Rede Tambor* (2012); e a canção *Systema Fobica* (Umbaranamaralina), gravada pelo grupo Baiana System, no disco homônimo (2010). Em 2014, na cerimônia do Troféu Dodô e Osmar, que

premia os melhores do carnaval, a cantora Márcia Short entoou a canção “Mundo Negro”, de Jarbas Bitencourt, que inicia fazendo uma declaração de amor ao afoxé:

*Meu coração tambor/
Bateu de amor do Badauê/
Meu coração tambor Jeje/
Nagô, Nagô de Ilê...*

Embalados pelo *Ilê Aiyê* e pela estética do *Badauê*, vários blocos afros foram criados em Salvador e, cada um, ao seu modo, deu a sua contribuição para a criação de uma nova estética musical que “viralizou” no carnaval de Salvador no finalzinho dos anos 80, “contagiando” todo o Brasil e, em alguns casos, ganhou o mundo.

Apenas para citar aqueles que juntamente com o *Ilê Aiyê* são considerados os cinco principais blocos afros de Salvador por ordem alfabética: *Ara Ketu*, *Malê Debalê*, *Muzenza* e *Olodum*.

Malê Debalê

É no som do male/ É no Malê Debalê

O *Malê Debalê* foi fundado em março de 1979 por moradores do bairro de Itapuã, como forma de proporcionar aos moradores da localidade o direito de brincar o carnaval em um bloco de carnaval. Aos moradores locais se associaram na empreitada, jovens de outros bairros de Salvador e com experiência adquirida em outros grupos carnavalescos, a exemplo do *Melô do Banzo*, *Apaches do Tororó*, *Badauê* e *Diplomatas de Amaralina*, entre outros.

De acordo com os fundadores (e sobre isto não resta dúvida), o bloco foi batizado com esse nome como forma de homenagear os heróis da Revolta dos Malês, ocorrida em 1835 na cidade do Salvador. Um dos grandes orgulhos do grupo, que se intitula “maior balé afro do mundo”, é ter sido ele o primeiro campeão do carnaval na categoria Bloco Afro, quando essa foi criada em 1980.

De acordo com atual presidente do bloco, Cláudio Araújo, o primeiro disco do bloco foi gravado entre o final dos anos 1987 e início de 1988, intitulado “Negros

sudaneses”, porém, não informou a forma (lado) do disco em que cada obra foi inserida e nem os intérpretes à época, indicando apenas que foi um total de 14 faixas, assim distribuídas: 1 – Abaeté em evidência, autores – Marcos Alafin e Ray Rastafari; 2 – Chuva de jasmim, de Jocilee e Lazinho Malê; 3 – Negros sudaneses, de Lazinho Boquinha; 4 – Negra melodia, de Zeca Araujo e Genivaldo Evangelista; 5 – Dança negra Bahia, de Sivú Resistência; 6 – Pedra que ronca, de Carlos Escorpião; 7 – Estupendo Zumbi, de Marcos Alafin; 8 – Malê de luz, de Sivú Resistência; 9 – Eu quero amor, de Tenga Meneses; 10 – Coração rastafári, de Djalma Luz; 11 – Briga de Ginga, de Tenga Meneses; 12 – Jazz, de Sivú Resistência; 13 – Pedra do amor, de Tenga Meneses, e 14 – Vênus, de Valmir Brito.

Posteriormente, o *Malê* gravou mais três CDs. Foram eles: “Malê Fantástico”, em 2002; “Malê Afro Beat” 2203/4 e, “Quilombos Urbanos” entre os nos 2005/6.

Ara Ketu

*Não dá pra esconder/
O que eu sinto por você, Ara/
Não dá/ não dá, não dá, não dá*

Baseado no povo de Ketu, Ara Ketu em iorubá, nasceu como bloco afro carnavalesco em Periperi, Subúrbio Ferroviário de Salvador, em 1980, também influenciado pelo *Ilê Aiyê*. Além de visualmente belo e com uma estética dançante encantadora, o *Ara*, como é carinhosamente chamado por muitos, já nasceu musicalmente forte. As músicas cantadas pelos cantores Rebouças e Dado Brazaville encantavam os eventos populares da cidade (festas de largo e sambões) e, evidentemente, os fundos de ônibus, além dos trens da Viação Férrea Federal Leste Brasileiro.

No primeiro desfile do Bloco (1981) e nos seguintes, 1982 e 1983, se consagrou campeão do carnaval de Salvador, e em 1985 a sua música “Araketu é Bom Demais” foi escolhida como melhor música do carnaval de Salvador. Antes que o *Ara Ketu* gravasse o seu primeiro disco, músicas dedicadas ao afro do Subúrbio foram gravadas por grandes estrelas da música brasileira. Em 1985, Alcione gravou a música “Ara Ketu”, de Edil Pacheco, cujos versos iniciais afirmam:

*Ara-keto é meu
 É seu, é de nós
 É de Deus
 É de lá sua voz
 Ara-keto vai dar para este povo sofredor
 O mesmo alento que dá as forças aos fiéis*

O *Ara Ketu* também gravou o seu primeiro disco em 1987, pela Gravadora Continental, a primeira a se interessar pela musicalidade percussiva dos blocos afros. Esse LP, composto por 10 faixas, foi quase que totalmente interpretado por Dado Brazaville, uma das mais aclamadas vozes de blocos afros. Coube a Tonho Matéria interpretar as faixas 2 e 7 e a Paulinho interpretar a faixa 8. As faixas do disco foram assim distribuídas: A1–Uma História de Ifá, de Ythamar Tropicália e Rey Zulu; A2 – Magia, de Tonho Matéria e Ademário; A3 – Fogo, Justiça e Amor, de Vadu da Ribeira e Bacalhau; A4 – Encontro dos Orixás, de Tonho Matéria; A5 – Deus do Fogo e da Justiça, de Brown; B1 – Ara Ketu Semente da Memória, de Tonho Matéria; B2 – Majestade Real, de Tonho Matéria; B3 – Chamas Ardentes, de Ademário; B4 – Águas Mãe, de Bibiu e Gilson Silva; B5 – Fogo da Justiça, de Celso e Arnaldo. O disco transformou rapidamente o *Ara Ketu* em mais uma das estrelas da música baiana e brasileira, com o grupo realizando shows pelo Brasil. Coube ao *Ara Ketu* o pioneirismo na fusão de ritmos, misturando a percussão afro baiana com os instrumentos de harmonia e metais, influenciado que foi pela *pop music* africana.

O compositor Tatau, que passou a integrar a Banda depois de vencer um festival de música no *Olodum* com a composição “Protesto Olodum”, na qual Vera Lacerda, fundadora e presidente do *Ara Ketu*, estava compondo a comissão julgadora, depois do resultado do concurso o convidou a compor a ala de canto da banda, onde ele terminou se destacando nacionalmente, substituindo Dado Brazaville, que saiu do grupo para integrar a banda de reggae Terceiro Mundo, de propriedade do mesmo empresário das Bandas Reflexu’s e Raízes do Pelô. A Banda *Ara Ketu* gravou um total de 20 discos em formato tradicional (em estúdio e ao vivo), duas compilações e 27 singles.

Muzenza

*Vai pomba branca vai e leva a mensagem ao meu amor/
 e diga pra ela que o muzenza é o mensageiro/
 e vem mergulhar no ego deixando o orgulho lá em cima*

O *Muzenza* do reggae, como é chamado por muitos por ter a sua percussão e os seus temas carnavalescos marcados pelo *reggae* e por elementos ligados à Jamaica, foi fundado em 5 de maio de 1981, no bairro da Liberdade, por Geraldão, fundador e ex-dirigente do *Olodum*, e Barabadá, que foi um dos mais destacados cantores do grupo, que ainda contou com a presença de Beto Jamaica, que depois de participar do festival de música do *Ilê Aiyê*, em 1984, interpretando uma música em homenagem a Angola, tema do bloco, foi convidado pela direção do afro do Curuzu, de onde, anos depois, desligou-se, primeiramente, para integrar a *Banda Raízes do Pelô*, a primeira de *samba-reggae* não vinculada a um bloco afro e, depois, para a o grupo Gerasamba, hoje, grupo É o Tchan. O grupo teve ainda como alguns de seus cantores, Tatau, Luciano Gomes e Ytthamar Tropicália.

O *Muzenza* teve algumas de suas músicas gravadas por artistas como Daniela Mercury, que gravou “Swing da cor”, acompanhada pela percussão da Banda Olodum; Gal Costa, que gravou “Brilho e Beleza”, fazendo duo com Gilberto Gil; Carlinhos Brown, que gravou “Rumpilé”; e Margareth Menezes, que gravou “Povo, vem ver”.

O *Muzenza* foi mais uma das bandas de blocos afros que em 1987 gravou o seu primeiro LP pela gravadora Continental, composto por 10 faixas, na seguinte ordem: A1 – Guerrilheiros da Jamaica, de Roque Carvalho e Ytthamar Tropicália; A2 – Mensageiro do amor, de Barabadá; A3 – Sexta-feira, de Tatau; A4 – Infinita negra cor, de Mundão; A5 – América Central de Nego Tenga; B1 – Brilho e beleza, de Sérgio Participação; B2 – Libertem Mandela, de Ytthamar Tropicália; B3 – A terra tremeu, de Sacramento; A4 – S.O.S Moçambique, de Tatau; e A5 – Rituais de negros, de Mundão. Os intérpretes na primeira obra foram Ytthamar Tropicália, Barabadá, Tatau e Sérgio Participação.

Olodum

*Pelourinho uma pequena comunidade/
Que, porém, o Olodum unira em laços de confraternidade*

No final dos anos 70, os blocos afros eram uma espécie de “patinho feio” dos blocos de carnaval de Salvador, mesmo entre os afros. Se o *Ilê Aiyê* passou a ser cantado em prosa e verso como “o mais belo dos belos”, o *Olodum* representava o mais pobre

entre os primos pobres. Por um lado, pela escassez de recursos financeiros e por outro, por estar localizado no Maciel (de baixo), Pelourinho. Mesmo estando no coração da Cidade era uma área totalmente desassistida e abandonada pelos poderes públicos e dentro de um local tido como um antro de prostituição, venda e consumo de diferentes tipos de drogas, de roubos a transeuntes, de corrupção de menores, enfim, de tudo tido como ruim.

Como a maioria dos cidadãos de Salvador, os moradores do Pelourinho também adoravam brincar o carnaval, porém, para terem o direito a adquirir o carnê (comprar a fantasia) da maioria dos blocos tradicionais tinham que esconder a sua denominação de origem, negando serem residentes dessa localidade do Centro Histórico de Salvador.

Assim, um grupo formado por sete amigos da comunidade (Carlos Alberto Conceição Nascimento – Carlinhos, o primeiro presidente do grupo; Geraldo Miranda – Geraldão; José Luiz Souza Máximo; José Carlos Conceição Nascimento – Nego; Antônio Jorge Souza Almeida; Edson Santos da Cruz; Francisco Carlos Souza Almeida) uniu-se para fundar um bloco mais ou menos semelhante ao *Ilê Aiyê*, ou seja, um bloco afro, capaz de permitir aos moradores da comunidade o direito de brincar o carnaval de forma organizada: nasceu o *Bloco Afro Olodum*, que, ao contrário do *Ilê Aiyê*, não tinha discurso antirracista e não se preocupava com a questão da valorização da estética negra. A única preocupação era garantir aos moradores da comunidade o direito de brincar o carnaval. Essa falta de comprometimento político e a preocupação com o lúdico refletiram-se em sua primeira música para o carnaval de 1980, composta por Eron, que fazia parte da ala de canto do Bloco Olodum e terminou indo para o *Ilê Aiyê*: “Olodum na sexta-feira”, muito cantada apesar de não tocar nas emissoras de rádio. A música, de melodia contagiante e letra leve, empolgou o público na avenida, entoando o prazer dos moradores do Pelourinho por estarem curtindo o carnaval em um bloco na noite de sexta feira:

OLODUM NA SEXTA-FEIRA (Composição de Eron Angola)

Quando eu estiver passando

Eu quero amor e alegria

Pegue sua fantasia

E venha conosco brincar....

Olodum na sexta-feira

Olodum na sexta-feira

Olodum na sexta-feira

De carnaval

O retumbante sucesso do Bloco que desfilou com um pequeno número de foliões, embalado pela música de Eron Zuile, fez com que no carnaval do ano seguinte o *Olodum* desfilasse com mais de 2 mil associados. Algo inacreditável, até mesmo para os dirigentes do grupo.

Em 1983, divergências internas e uma profunda crise financeira fizeram com que o bloco não desfilasse no carnaval. Geraldão, Barabadá e José Luiz se desligaram do *Olodum* e criaram o *Bloco Afro Muzenza*. De tudo isso restou ao *Olodum* um amplificador de som de 100 watts e oito instrumentos de percussão. Como o *Olodum* era exclusivamente uma agremiação carnavalesca, não desfilar no carnaval fez com que, além dos três integrantes citados, a maioria dos dirigentes também “abandonou o barco”, por não acreditar que o bloco pudesse sobreviver. Da antiga direção, apenas José Carlos – Nego – permaneceu na instituição na tentativa de “juntar os cacos”.

Cacos ajuntados ainda em 1983, novas pessoas são convidadas e aceitam se reunir em torno do renascimento do *Olodum*. Cristina Rodrigues foi eleita presidente da organização que, a partir daí, passou a ter personalidade jurídica, com estatuto social e CGC (hoje CNPJ). Naquela mesma época, João Jorge, Kátia Melo e o mestre Neguinho do Samba deixaram o *Ilê Aiyê* e se integraram ao *Olodum*, criando de imediato o projeto Rufar dos Tambores e forma-se a Banda Mirim Olodum, objetivando, entre outras coisas, formar os novos percussionistas para o Bloco *Olodum*. Detalhe importante é que, ao adquirir personalidade jurídica, o carnaval se tornou apenas uma das atividades do grupo, que passou a se envolver com o desenvolvimento de projetos de educação, realização de seminários e a participar dos fóruns de discussão promovidos pelo movimento negro.

No carnaval de 1984, já reestruturado administrativamente, o *Olodum* voltou a desfilar. Porém, pagando um preço altíssimo por não ter desfilado no anterior. O bloco desfilou com aproximadamente 100 componentes, tendo como tema “Tanzânia as Aldeias Ujaamas”. Ainda assim, uma das músicas do bloco, “Ujaama”, composta por Luciano Gomes, tomou conta de Salvador, cantada nos fundos de ônibus, nos ensaios de outros blocos de carnaval e nas festas de Largo e, com isso, se tornou uma das músicas mais cantadas no carnaval entre os blocos afros. A composição mostrou, a partir daquele ano, a vocação do *Olodum* para emplacar grandes sucessos populares

e para fazer grandes carnavais. A música de Luciano, o mesmo autor de “Faraó”, dizia por que e para que o bloco do Pelourinho tinha voltado a desfilar:

ALDEIAS UJAMAS (Luciano Gomes)

*Olodum está de volta
Esta é a volta triunfal
Com seu tema de comunidade
Pra mostrar o seu ideal.*

...
Ujaama, Ê, Ê, Ê!

No carnaval de 1986, ao inovar em termos de tema para o carnaval, o *Olodum* aparentemente esquece o Continente Africano e define como enredo do seu desfile um país afro-latino americano, Cuba, de orientação socialista, o que causou grande apreensão em Salvador, com críticas de uns e elogios de outros pela ousadia e inovação. Com essa temática, o *Olodum* consagrou-se como vice-campeão do carnaval, causando um verdadeiro rebuliço dentro da comunidade do Maciel-Pelourinho, que passou a atrair a atenção e os olhos curiosos da Academia, de intelectuais, de organizações dos movimentos negros, principalmente de fora do estado da Bahia e de muitos políticos. Ainda nesse ano, o Bloco *Olodum* emplacou duas músicas na cabeça dos frequentadores de ensaios de blocos afros, das festas de largo e, evidentemente, nos fundos dos ônibus. Foram elas: “Sueños lejos” (Sonhos longínquos), de Tosta Passarinho, e “Um povo comum pensar”, de Suka, gravada mais tarde no primeiro LP do *Olodum*.

UM POVO COMUM PENSAR (Suka)

*Olha este som latino é de lá de Cuba
Onde pra ter direitos nada nos custa não
Latinamente um negro a pensar
Bate em minha mente um povo em comum pensar.*

Se em 1986 o fato de ter cantado Cuba como um país afro-latino e caribenho foi polêmico, o tema de 1987 foi ainda mais polêmico e inaceitável e, para muitos até, uma heresia. “Com base em que o *Olodum* inventou que o Egito é um país negro?”. Afinal, ao estudarmos história no ginásio, no segundo grau, nos cursinhos pré-vestibulares, jamais encontramos qualquer referência ao Egito como tal. Logo, aquilo era uma história fantasiosa. Isso era o que muito se escutava em Salvador, principalmente nas universidades. Mais uma vez, o jovem da comunidade do Pelourinho, Luciano Gomes, compõe outra pérola, que marcou definitivamente não apenas a musicalidade do *Olodum*, mas um novo formato de se fazer músicas para o

carnaval de Salvador, onde o foco passou a ser a percussão. “Faraó, divindade egípcia” seguindo o mesmo exemplo das demais músicas do *Olodum* e demais blocos afros se tornou “arroz de festa” em Salvador, por meio das mesmas “mídias”: fundo dos ônibus, passeios com sambão, ensaios de blocos afros e festas de Largo. Porém, ao contrário de outros sucessos, essa terminou indo para as emissoras de radio FMs e foi gravada por Djalma Oliveira, que convidou Margareth Menezes para em duo, e também pela Banda Mel, tornando-se o primeiro samba-reggae a ser registrado em disco.

“Faraó” foi a música mais executada pela maioria dos cantores, cantoras e bandas durante a folia momesca, levando o Bloco *Olodum* a ser consagrado pela crítica, como tendo a melhor música do carnaval e, em 2017, os leitores do jornal *Correio da Bahia* escolheu *Faraó* como a terceira melhor música de carnaval dos últimos 30 anos.

Em fevereiro de 2015, Margareth Menezes, em entrevista para o GShow, falou o seguinte com relação à música:

Recebi o convite de Djalma Oliveira para gravar “Faraó”. Eu não conhecia ele e nem a música. Quando a composição me foi apresentada, apenas o refrão, eu fiquei cismada porque repetia o tempo inteiro ‘Faraó ó ó ó ó’. Achei muito estranho e disse que não tinha interesse em gravar, pois eu cantava MPB. Depois, me deram a letra completa e eu comecei a ler: ‘Deuses! Divindade infinita do universo/ Predominante esquema mitológico/ A ênfase do espírito original/ Shu!/ Formará no Éden um novo cósmico. Naquela época, eu estudava mapa astral e a letra foi entrando em mim, mesmo sem conhecer a música.

Certamente, a fórmula para o sucesso meteórico da composição está no fato da mesma ter se juntado em dueto com o ritmo do *samba-reggae*, recém-criado pelo saudoso mestre Neguinho do Samba. Aquela letra diferente e empolgante, acompanhada por uma percussão em que os repiques, ao contrário do que acontecia tradicionalmente, eram tocados com duas baquetas de vime simulando uma guitarra, acompanhadas por grandes instrumentos de surdo que simulavam a timbragem de um contrabaixo, e os taróis, fazendo a “cama”, ocupando o lugar dos teclados, era a novidade que só mesmo os moradores do gueto do centro da cidade e os iniciados nos ensaios de domingos conheciam.

É importante ressaltar que uma das emissoras de FM, líder de audiência em Salvador, ao ser procurada pelo *Olodum*, portando uma fita K7 com a música “Faraó”, gravada apenas com voz e percussão, recusou-se a tocá-la em sua programação. O radialista,

ao ouvir a música, disse que até havia gostado, mas que não tocaria porque não tinha qualidade musical para entrar na programação. “Eu vou dar um conselho: Vocês voltem para o estúdio, ponham os instrumentos de harmonia e traz que aí nós tocamos”. Ao invés disso, o *Olodum* procurou Marcos Xarope, que aceitou tocar a música na Radio Bandeirantes FM (inicialmente durante as transmissões de futebol), e à medida que executava ia subindo os degraus de audiência.

No mesmo carnaval de 1987, o *Olodum* também emplacou outro grande sucesso, a música “Ladeira do Pelô”, de Moacir Bobôco, que fez parte da primeira ala de canto do Bloco Olodum e Beto Jamaica, que foi cantor do *Muzenza*, do *Ilê Aiyê* e depois do *Gerasamba*, que se transformou no *É o Tchan*:

*Salvador negra elite é negritude
Deslumbrante por ter magnitude
Ele integra em seu canto toda a massa
Que veio para a praça se agitar
Salvador se mostrou mas alerta
Com o afro Olodum a cantar*

...
*Balançando a banda pra lá
Balançando a banda pra cá.*

Esse foi outro sucesso bastante regravado, tendo entre seus principais intérprete a cantora Gal Costa e mais uma vez com a Banda Mel.

O primeiro LP do *Olodum* foi lançado pela gravadora Continental, em 1987. O disco foi gravado em Salvador, nos Estúdios WR, e saiu com uma vendagem antecipada de 50 mil cópias. Uma enorme quantidade considerando ser o primeiro disco de uma banda ainda desconhecida para a população baiana. Foram 10 músicas que versavam sobre o Egito, tema do carnaval de 1987, trabalhado durante todo o ano de 1986 nos ensaios. Sobre Madagascar, tema do carnaval de 1988, e duas músicas sobre Cuba (carnaval 1986), interpretadas por Lazineho, Betão, Tonho Matéria, Suka e Bira Reis, nos metais, interpretando a única faixa que fugiu do dueto percussão e voz. As músicas dessa primeira obra foram assim divididas: A1 – Madagascar Olodum, de Rey Zulu; A2 – Salvador não inerte, de Moacir Bobôco e Beto Jamaica; A3 – Olodum florente na natureza, de Tonho Matéria; A4 – Raça Negra, de Walmir Brito e Gibi; A5 – Um povo comum pensar, de Suka; B1 – Arco-íris de Madagáscar, de Tonho Matéria; B2 – Reggae dos Faraós, de Valter Farias e Adailton Poesia; B3 – Faraó

(Divindade do Egito), de Luciano Gomes; B4 – Encantada Nação, de Betão; B5 – Vinheta Cuba-Brasil, de Bira Reis.

Em julho de 1987, a Banda Olodum realizou em Brasília o seu primeiro show fora da Bahia. Foi um show no I Festival Latino-americano de Arte e Cultura – FLAC, em homenagem aos 25 anos de fundação da Universidade de Brasília, UnB. Na sequência, ganhou a estrada, ou melhor, voou nas asas da imaginação e realizou uma série de shows entre o Rio de Janeiro e São Paulo, sempre com os espaços superlotados.

Após ser reconhecido e bem acolhido por brasilienses, cariocas e paulistas e de se apresentar em programas de televisão, os baianos finalmente reconhecem a Banda Olodum como um artista de ponta da música da Bahia. Depois de fazer um grande carnaval no início de 1988, tornando a Ilha de Madagascar conhecida de baianos e brasileiros, em função dos shows realizados pela Banda, o bloco define mais um tema inusitado (Núbia, Axum e Etiópia) para o carnaval de 1989. O tema do carnaval emprestou o nome para intitular o novo LP, que teve como principal música “Protesto Olodum” (E lá vou eu), de Tatau, que, mais uma vez, foi uma das mais executadas no carnaval.

O sucesso e a força da percussão do *Olodum* não demoraram de serem percebidos e passaram a atrair artistas do Brasil que queriam inserir em seu trabalho o *samba-reggae* do mestre Neguinho do Samba. A cantora Simone, em 1988, foi a primeira artista a gravar com a Banda Olodum. A composição de Martinho da Vila “Me ama mô”, foi gravação ao vivo no Pelourinho. Dos artistas locais, mas, com sucesso nacional, a Banda Reflexu’s foi a pioneira em 87 a gravar músicas do *Olodum* e com a percussão do grupo.

Em 1990, a Banda Olodum foi à Europa para mostrar a força e o suingue dos seus tambores, o comprometimento sócio-político e o gingado da sua dança. Nesse mesmo ano, Paul Simon, depois de ter gravado em 1987 na África do Sul o álbum *Graceland*, com o qual ele ganhou o Grammy de melhor álbum em 1980, deu visibilidade mundial a *world music* quando chegou ao Brasil a fim de conhecer o trabalho percussivo de reconhecidos percussionistas e dos blocos afros. Assim, conheceu e se encantou com o *Olodum*. Em relação ao encontro de Paul Simon com o *Olodum*, é

importante recorrer à entrevista de Mestre Jackson, à época, segundo mestre da Banda Olodum, que participou do frutífero encontro, concedida ao jornalista James Martins, do *Bahia.ba*. Ele disse: “Nós descemos pra quadra, Paul Simon com uma parafernália de equipamentos para gravar as diversas levadas. Ele veio sem nenhuma música, só para gravar as levadas que Neguinho ia desenvolvendo. Depois dessa gravação ele voltou para os Estados Unidos, fez os cortes, inseriu violões e tal... Quando a música ficou pronta então ele volta pra fazer o clipe, nas escadarias do Passo”.

A gravação do clipe, que foi distribuído em 140 países, ampliou ainda mais a visibilidade do *Olodum* no Brasil e no exterior. Em 15 de agosto de 1991, a Banda Olodum foi convidada para se apresentar no Central Park, em New York, com Paul Simon, no lançamento do álbum gravado e que contou com a participação do *Olodum* na faixa *The Obvious Child*. Foram 750 mil pessoas para prestigiar o evento e conhecer, ao vivo, aquela batida e suingue inovadores, que eles tomaram conhecimento por discos e vídeos. Até aquele momento, o maior público a assistir a um concerto naquele parque. Na sequência da apresentação com Paul Simon, a Banda Olodum iniciou uma turnê solo, por outras 17 cidades nos Estados Unidos e 2 do Canadá.

À medida que os anos foram passando, novos discos lançados no Brasil e no exterior, uma extensa agenda de show pelo Brasil e pelo mundo afora, participação em programas de televisão e tendo duas músicas escolhidas como as melhores do carnaval: “Berimbau”, em 1993, de autoria de Pierre Onassis, Germano Meneguel e Marquinhos Marques e, em 1994, a música “Requebra”, de Pierre Onassis e Nêgo.

De 1987, quando lançou o primeiro LP, até agora (2021), o *Olodum* lançou um total de 38 obras, entre originais, relançamentos e releituras de antigos sucessos, em formato de LP, CD e DVD, oito desses em território estrangeiro: Itália, Estados Unidos, Alemanha, Japão, Inglaterra e um gravado ao vivo no Festival de Jazz de Montreux na Suíça.

Concluindo...

A música que simboliza o carnaval de Salvador não foi originalmente criada pelos blocos afros, até porque eles não possuem idade para isso. Mas foram eles, sem dúvida, a começar pelo *Ilê Aiyê*, passando pelo *Olodum*, *Araketu* e *Muzenza* que fizeram sua releitura, introduzindo novos elementos percussivos, rítmicos e letras com abordagens que não eram comuns ao carnaval. A cultura, a história e as tradições do Continente Africano, o orgulho de ser negro, a valorização da beleza *black* e o amor à mulher tão comum em composições como “Deusa do amor”, do *Olodum*, e “Negras perfumadas”, do *Ilê Aiyê*, são apenas dois exemplos da valorização da mulher, cantada pelos afros e repercutida em toda a Bahia e no Brasil em vozes de artistas com a Banda Reflexu’s, Banda Mel, Daniela Mercury, que, ao perceberem o potencial de tais composições, gravaram-nas e, assim, ajudaram a propalar o gênero musical que começava a surgir.

Os *Filhos de Gandhi* com o seu Ijexá; o *Ilê Aiyê* com o seu samba afro; o *Badauê*, com a sua mistura de ritmos; o *Olodum*, *Araketu* e *Muzenza*, todos eles contribuíram para transformar a musicalidade do carnaval baiano no que ela representa nos dias de hoje. Mas, sem dúvida, por uma série de fatores, como quantidade de obras gravadas, de shows realizados no Brasil, de participação em programas de televisão, participação em campanhas publicitárias e quantidade de países em que tocou, sendo que só na Alemanha percorreu 25 cidades, e por ter criado um ritmo, que definitivamente transformou musicalmente o carnaval, o *samba-reggae*, a Banda *Olodum* é, sem dúvida, entre os afros, a principal responsável por estabelecer os parâmetros de um movimento estético-musical que, em 1987, ano da música “Faraó”, foi batizado com o nome de *axé music*, fazendo com que bandas, cantores e cantoras baianos não precisassem fixar residência no eixo Rio-São Paulo para viverem do seu talento musical, como acontecia em um passado recente.

Por outro lado, a música dos blocos afros que passou a ser genericamente identificada com *axé music*, acrescida da contribuição de Luiz Caldas, Sarajane, Chiclete com Banana, Gerônimo e outros, consegue, literalmente, “roubar a cena” musical da Bahia, fazendo com que as principais emissoras de rádio fossem, paulatinamente,

reduzindo de sua programação musical diária a música estrangeira, substituindo-a pela música negra composta e produzida na Bahia por famosos e anônimos. Essas são algumas das principais contribuições dos blocos afros para a construção de uma identidade estético-musical, que marca de forma indelével uma música nascida na Bahia, que o Brasil respeita e que o mundo consagrou.

Referências

AFOXÉ FILHOS DE GANDHY - 70 anos de grandes histórias, música e significados. Disponível em: [https://www.salvordabahia.com/experiencias/afoxe-filhos-de-gandhy-](https://www.salvordabahia.com/experiencias/afoxe-filhos-de-gandhy-2/#:~:text=Foi%20em%2018%20de%20fevereiro,como%20cord%C3%A3o%20(agremia%C3%A7%C3%A3o%20recreativa).)

2/#:~:text=Foi%20em%2018%20de%20fevereiro,como%20cord%C3%A3o%20(agremia%C3%A7%C3%A3o%20recreativa).

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.

FELIX, Anísio: *Filhos de Gabdgi, a história de um afoxé*. Salvador: Gráfica Central, 1987.

MENEZES, Jamile. *Afoxés: por diferentes pontos de vista, os primeiros passos!* Disponível em: <http://portalsoteropreta.com.br/afoxes-por-diferentes-pontos-de-vista-os-primeiros-passos/>.

RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

SILVA, José Francisco de Assis Santos. *Pra te lembrar do Badauê: o mensageiro da alegria em uma viagem pelos lonãs iyê (caminhos da memória) do mar azul – espaço, tempo e ancestralidade*. 2017. f. Dissertação. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/29062/1/Pra%20te%20Lembrar%20do%20Badau%C3%AA%20-%20Disseta%C3%A7%C3%A3o%20Depositada.pdf>