



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

PAULO CESAR OLIVEIRA

A VOZ NEGRA DO CANTO:

Identidade e trajetórias de integrantes das alas de canto dos blocos afro de Salvador

Salvador – BA

2022

PAULO CESAR OLIVEIRA

A VOZ NEGRA DO CANTO:

Identidade e trajetórias de integrantes das alas de canto dos blocos afro de Salvador

Trabalho de conclusão do curso de graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, apresentado na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Maia.

Salvador – BA

2022

Dedico este trabalho aos moradores da Baixa dos Frades, na Boa Vista de São Caetano.

AGRADECIMENTOS

Em tudo que faço, conto com a ajuda de várias pessoas, e por isso, agradecer é uma pequena forma de expressar o quão importante é cada atitude de incentivo. Valeu, gente boa!

Primeiro e sempre, à minha mais velha, Enésia de Jesus Oliveira, minha mãe. A ela, tenho a alegria imensa de poder tomar a benção. Sempre encorajadora, incondicional incentivadora de tudo que faço, que inspira, vivencia e topa bancar minhas escolhas.

Aos moradores da Baixa dos Frades, na Boa Vista de São Caetano, onde, superando as desconfianças, uma gente preta ou quase preta – alguns mais, outros menos –, praticamente todos negros, ressignificam a cada dia os conceitos de resistência, vida, esperança e alegria. A Ligação viária Lobato-Pirajá, construída pelo governo do Estado, arrancou uma parte física de nosso bairro, de nossas casas e de nossas vidas. Ficamos com a memória do que vivemos ali, de nossas alegrias e dores. A lembrança de meus amigos que foram tragados pela violência cotidiana – Lula, Beto, Cirilo, Careca, Neto e tantos outros chegados, brutalmente impedidos de sonhar. É duro perceber que sou um sobrevivente tentando contar uma história que, antes de ser minha, foi nossa. Literalmente, pois fizemos tudo juntos: construímos patinetes, empinamos arraia, mariscamos no Lobato e Plataforma, vendemos bronzeador nas praias da Boa Viagem e Periperi, batucamos, cantamos e dançamos, aprendemos e sonhamos.

A meu orientador, Guilherme Maia, por seu apoio nesse complicado caminho que percorri para concluir o trabalho. Objetivo, sempre me alertou quanto aos prazos. Direto nas sugestões, sempre foi muito atento às minhas conclusões pouco fundamentadas e com pouca sustentação na bibliografia. Sugeriu muitos ajustes necessários à conclusão do projeto. Obrigado mesmo!

À professora Maria Carmen Jacob de Souza e à Mariela da Silva Santiago Laban. Além de aceitarem o convite para participar da banca, transformaram o exame de avaliação em um momento de diálogo de altíssimo nível sobre a importância dos blocos afro para a cultura brasileira.

Aos colegas de Graduação, em quem pude me ver em outros tempos: Luís Bonfim, Raquel Leal, Fábio. Às colegas Yasmin, Renata, Gleice e Marcelo. Valeu, moçada!

A todos que contribuíram com a pesquisa, especialmente ao Adailton Poesia, sempre disposto a colaborar. Te devo mais essa! Ao Moisés Silva, que, com suas sugestões e acuidade crítica, ofereceu uma ajuda indispensável ao trabalho (ainda temos tarefas importantes a fazer). Ao Felipe Gomes, o bom trabalho de edição. À moça dos contatos, Luciane Reis; Lazzo

Mattumbi; Will Carvalho; Edy Vox; Alberto Pitta; Elisio Pitta; Portela Açúcar; Veko Araújo; Aloisio Meneses; Jander Neves; Dado Brazzaville; Tonho Matéria; Jorjão Bafafé; Edivaldo Bolaji; Graça Onasilêe e Antônio Carlos Vovô pelos ensinamentos e entrevistas. Sigamos nessa levada!

Aos irmãos, Tana e Peu, que já se acostumaram com minhas ausências nos eventos cheios de calor, próprios de gente que se gosta muito. Aos sobrinhos e sobrinhas, que já deram o meu caso (as ausências) como perdido, e tiram de boa a minha falta de tempo para o lazer e a alegria junto de quem se gosta.

E finalmente, ao povo de dentro de casa: Marta, Zaila e Zende, a quem tenho que agradecer a compreensão, a amizade, o carinho, a paixão e as muitas alegrias, ingredientes fundamentais que me animaram a concluir mais um ciclo.

“[...] Canta raça negra
Canta raça negra com Ara Ketu singelo
Mostrando o brilho e a riqueza [...]” (ARA KETU, 1987).

RESUMO

Este memorial tem como objetivo apresentar a produção de uma série de *podcast*, intitulada *A voz negra do canto*, que apresenta integrantes das alas de canto dos blocos afro do carnaval de Salvador a partir de trajetórias artísticas marcadas por invisibilidade e afirmação de identidade. Para tanto, recuperaram-se aspectos do ambiente sociocultural da cidade de Salvador das décadas de 1970 e 1980 do século passado, em que essas agremiações foram criadas, e o papel da música na consolidação desses espaços, visando a problematizar a escassez de informação sobre essas pessoas. A metodologia utilizada tem por base a análise de conteúdo, a partir do cruzamento de informações contidas em registros radiofônicos e em entrevistas semiestruturadas com cantores e dirigentes de blocos afro de Salvador, tendo como mecanismo de checagem a pesquisa documental e a busca seletiva nominal feita na *web*, além de pesquisa na bibliografia sobre os blocos afro.

Palavras-chave: Ala de canto. Blocos afro. Carnaval. Intérpretes. Compositores. Música. *Podcast*.

ABSTRACT

This memorial aims at presenting a podcast series, entitled *A voz negra do canto*, which presents members of the singing wings of afro blocks of carnival in Salvador from artistic trajectories marked by invisibility and identity production. Thereunto, aspects of the sociocultural environment of Salvador in the 70s and 80s decades of the last century were recovered, in which the associations were created, and the role played by the music in the consolidation of these spaces, aiming at problematizing the lack of information about these people. Methodology used is based on the content analysis from cross-check information contained in radiophonic records and in semi-structured interviews with singers and directors of afro blocks of Salvador, and a nominal selective search carried out on the WEB, in addition to research in the bibliography on the afro blocks.

Keywords: Singing wings. Afro blocks. Carnival. Interpreters. Composers. Music. Podcast.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	UM ESFORÇO DE DIÁLOGO COM O QUE SE TEM DITO E ESCRITO SOBRE O CANTO NEGRO	14
3.	OS BLOCOS AFRO	17
4.	A BELEZA NEGRA DO CANTO	20
5.	PERFIL PARA UM <i>PODCAST</i> AZEVICHE	25
6.	O PERFIL BIOGRÁFICO NO <i>PODCAST</i>	29
7.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	30
	REFERÊNCIAS	31
	APÊNDICE A - ENTREVISTADOS	35
	ANEXO A - LETRAS	36
	ANEXO B - DISCOGRAFIA	49

1. INTRODUÇÃO

Sou cria da baixa dos frades, que fica no finzinho da rua Rodovia A, na Boa Vista de São Caetano, região periférica de Salvador localizada entre Boa Vista de São Caetano, Lobato, Marechal Rondon e Boa Vista do Lobato, fronteira com a avenida Suburbana (Afrânio Peixoto). Cresci cercado de muitas crianças negras iguais a mim, pretos ou quase pretos, que brincavam, estudavam e sonhavam juntos, alguns dos quais se tornaram vítimas de uma guerra civil que continua a sabotar o desenvolvimento do povo negro em Salvador. Foi com alguns deles que me encantei pela fantasia do Ilê Aiyê, Olodum e Araketu, e que também tive os primeiros contatos com a música produzida nessas entidades carnavalescas.¹

Ao contrário do que se pode imaginar, a aproximação dos blocos afro ocorreu não por atividade de lazer, mas pelo trabalho. Infantil, diga-se de passagem. Não foram poucos os anos que, entre os meses de dezembro e fevereiro, juntamente com outras crianças, ia aos domingos à praia de Periperi para vender óleos bronzadores, e assim ajudar na complementação da renda familiar. Portanto, foi na condição de aprendiz de vendedor ambulante, com minha *guia* composta por três cordas de bronzadores (beterraba, cenoura e óleo Jonhson's), cada uma com 12 unidades, e, escapando do controle de dona Edith (espécie de encarregada de tomar conta da molecada), aproveitava para dar uma espiadinha no ensaio do *Ara*. Naquela época, a festa começava por volta de 11 horas da manhã do domingo, e tudo acontecia em condições relativamente precárias, em uma pequena quadra situada ao lado do muro da rede ferroviária, com o palco coberto de palha de coqueiro. Após o início do ensaio, em questão de minutos, o local começava a ficar repleto de gente, entre adultos e crianças, majoritariamente jovem e negra, que se deslocava de várias localidades da cidade, principalmente do subúrbio, para dançar ao som dos tambores da bateria do bloco afro do subúrbio ferroviário.

Em geral, por volta das 14 horas, quando o ensaio ficava bastante movimentado e a quadra já repleta, dona Edith reunia todos os meninos que estavam sob sua responsabilidade para apurar o quanto cada um havia vendido. Era a senha de que tínhamos que tomar o trem em direção à Calçada, descer na estação do Lobato e seguir para casa. Mesmo sendo uma jornada de trabalho árdua, por ser desempenhada sob o sol, principalmente se considerarmos que era realizado por crianças que tinham entre 11 e 14 anos, também havia alegrias, dentre elas a de poder ouvir todas as músicas cantadas no bloco, e ficar batucando na lataria do vagão do trem em nosso retorno para casa ou no *sambão* que rolava no fundo dos *buzus* no caminho de ida e

¹ As informações básicas que constam nos capítulos 1, 2 e 3 têm como fonte entrevistas realizadas com os irmãos Alberto e Elísio Pitta, Antônio Carlos Vovô e Lazzo Matumbi entre novembro de 2020 e maio de 2022.

volta a escola. A memória afetiva que tenho de algumas canções data dessa época, como *Fogo, Justiça e amor* e *Águas mãe, fogo da justiça*, todas cantadas por Dado (ARA KETU, 1987). Ainda que à época muitas palavras não fizessem qualquer sentido, ou que eu desconhecesse seus significados, elas foram o combustível que garantiu a materialização do *podcast* que aqui apresento. Afinal, como diz a letra de *Crianças desabrigadas*, cantada por Tatau, “a esperança não pode morrer, não, não, com fé em Deus, a gente vai vencer, irmão, irmão...” (ARA KETU, 1988).

Saber o maior número possível de músicas era um importante marcador, espécie de indicativo de uma identidade, e no limite, uma de que não éramos mais crianças, que já poderíamos ser apadrinhados por algum jovem maior de idade. Ainda, quem sabe, com a permissão para ir ao ensaio do Olodum, no Pelourinho, do Ilê Aiyê e do Muzenza, na liberdade/Curuzu, e até mesmo do Malê de Balê, no distante bairro de Itapuã. Foi dessa forma, não sem uma intensa campanha de convencimento junto a meus pais, que acabei chegando à ladeira que dava acesso à quadra do teatro Miguel Santana, com apenas 14 anos de idade, para ver de perto o concorrido ensaio do Olodum, mesmo sem poder entrar no espaço, por conta da multidão. O momento mágico ficou gravado em minha memória, pois foi a primeira vez que ouvi a canção *Encantada Nação*, que narra a saga de um lugar, ou melhor, de “um reino diferente e sua cultura, é Madagascar” (OLODUM, 1987). Quando, em outra oportunidade, finalmente consegui entrar na quadra, acabei confirmando um sentimento de pertencimento àquele universo, porque, mesmo antes de estourar nas emissoras de rádio da cidade, eu já cantarolava a música *Divindade do Egito*, que ficaria conhecida como Faraó (OLODUM, 1987).

Considero que minha experiência de imersão pode ser entendida como a materialização do conceito de Movimento Negro Educador, que a pesquisadora Nilma Lino Gomes usa para qualificar “as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno na sociedade” (GOMES, 2017, p. 23). Trata-se de uma educação que não se limitava a conteúdos antirracistas, como pode ser percebido na *Canção do Livramento*, que tocava em temas da educação escolar formal: “no centro de nosso sistema se encontra o sol... São modestas suas dimensões diante das estrelas” (ARA KETU, 1988). Era conteúdo que eu frequentemente via nas aulas de Ciências da professora Nalva Ribeiro.⁸ Assim, há mais de 30 anos, o menino

⁸ Professora de Ciências, Química e Física no Centro Educacional Cenecista São Roque do Lobato, escola pertencente à Campanha Nacional de Escolas da Comunidade, conveniada à Secretaria de Educação do Estado da Bahia, onde estudei até o ano de 1988.

Paulinho, que vivia cantarolando canções dessas agremiações, passou a ser apelidado de *Nêgo Paulo*.⁹

Naquela época, não fazia ideia de que estava no meio de um amplo movimento de explosão cultural resultante de um momento de afirmação da identidade negra, pautada por musicalidade e estética marcadamente africanas (RISÉRIO, 1981). Na prática, eu vivenciava o êxito da militância do movimento social negro, que pregava a valorização da negritude, que ganhou corpo entre as décadas de 1960 e 1970, e que foi materializado, inicialmente, pela fundação do Ilê Aiyê e por outras entidades surgidas desde então. Isso é algo que ficou cristalizado em mim, penso hoje, pela letra de *O canto da Cor*:

A simbolização do negro africano
 Recorda o manto sagrado sofrido de dor
 Ilê Aiyê
 O negro batendo na palma da mão
 Este canto
 Este canto que é sua origem e cintila a cor
 Ilê Aiyê
 É a nossa cor
 É a nossa cor
 Negro a dizer a nossa cor [...] (ILE AIYÊ, 1989).

Ainda que meu pouco domínio sobre o tema não permita fazer reflexões mais profundas, é razoável afirmar que parte significativa das mensagens dos blocos afro foi traduzida pelos compositores das canções e transmitida por meio das vozes dos intérpretes, em sua maioria componentes das alas de cantos. Essas vozes, no entanto, por mais paradoxais que pareçam, são apresentadas ao grande público sem identificação. Exemplo disso é o programa *Ensaio*, da TV Cultura, do ano de 1993, que apresentou a banda Olodum, já bastante conhecida no cenário musical nacional, sem fazer qualquer referência aos nomes dos cantores (ENSAIO TV, 1983). Sempre muito atento à diferença de tratamento dada aos cantores de blocos afro, Tonho Matéria afirma que sempre buscou uma forma de apresentar as pessoas que cantavam: “sempre dava um jeito de, no meio do refrão, falar o nome da moçada”. Esse tipo de artifício pode ser observado durante a participação da banda Ara Ketu no programa *Radial Filó*, apresentado por Dom Filó (Asfilófilo de Oliveira Filho) na extinta TV Rio, no ano de 1988. Durante a apresentação da música *A voz da natureza*, ele cita nominalmente Tatau, Paulinho, Buzinga, integrantes da ala de canto ali presentes (RADIAL FILÓ, 1988).

⁹ O apelido foi atribuído por meu amigo Lula, assassinado por um grupo de extermínio que aterrorizou a Boa Vista de São Caetano em fins da década de 1980 e início da seguinte.

A constatação de que desconhecemos as pessoas que emprestam suas vozes às músicas dos blocos afro de Salvador é, dentre outros tantos exemplos, um indicativo de que ainda carecemos de ferramentas capazes de assegurar a visibilidade daqueles que materializam, por meio da música, a cultura negra baiana. Nesse sentido, o *podcast A voz do canto negro*, que aqui apresento como Trabalho de Conclusão de Curso, busca uma aproximação dos componentes das alas de canto que personificaram a musicalidade desses blocos a partir da década de 1980, quando os primeiros registros fonográficos foram feitos, chegando aos dias atuais, com destaque para um grupo de pessoas cujas canções fazem parte da memória afetiva e que compõem a primeira temporada desse projeto: Adailton Poesia, Dado Brazzaville, Graça Onasilê, Guiguiu, Lazinho e Jander.

2. UM ESFORÇO DE DIÁLOGO COM O QUE SE TEM DITO E ESCRITO SOBRE O CANTO NEGRO

[...]
 Fazendo seu deboche
 Transando o corpo
 Fazendo o seu fricote
 E o negão assume o microfone
 E na beirada da multidão em cima do caminhão ele fala

Alô rapaziada do bloco
 Esse é o nosso bloco afro
 Vamos curtir agora
 O nosso som
 A nossa levada
 Que é a nossa cultura
 E segura comigo!

Eu sou negão
 Eu sou negão
 Meu coração é a liberdade
 [...]
 Sou do Curuzu, Ilê
 Sou do Curuzu, Ilê
 Igualdade na cor, essa é a minha verdade
 [...]

E, de repente, aparece ao longe
 Um carro todo iluminado, é um trio elétrico!

Que é isso, meu irmão? Venha devagar!
 Calma! Que é isso, meu rei? Peraê, peraê, peraê, peraê!
 Colé, meu irmão? Segura essa aí

E o cara do trio lá de cima olha (grifo meu)
 Legal, massa!
 Pessoal do bloco afro é uma beleza estar aqui com vocês
 Vamos levar o som

E o negão lá de baixo falando
 Qual é, meu irmão?
 É nenhuma, rapaz!
 Aqui é boca de zero nove! E é o suingue da gente!
 Vá, pegue seu caminhão e siga seu caminho
 Que a gente vai seguindo o nosso, meu irmão!

E na levada!
 Eu sou negão
 [...] (GERÔNIMO, 1986).

O longo trecho que abre esta seção, selecionado da composição *Macuxi muita onda*, popularmente conhecida como *Eu sou negão*, do cantor e compositor Gerônimo, narra um suposto encontro de um bloco afro e um bloco de trio durante o carnaval de Salvador. Segundo Santos, o “tema da narrativa é a discussão da luta musical da estética afro-carnavalesca contra a potência acústica dos trios elétricos, corolário da posição periférica ocupada pelos negros em outras situações sociais” (SANTOS, 2006, p. 93). Mesmo concordando com a análise de Santos, quanto à “existência de um conflito étnico entre os blocos afro e os blocos de trio no período do Carnaval”, é importante destacar outro aspecto da questão: na letra, o cantor do bloco afro é denominado de negão, assim mesmo, sem nome, e muito menos reconhecido em sua função de cantor naquele momento, pois ele era apenas alguém que assumia o microfone (SANTOS, 2006, p. 94). Na análise de Santos, destaca-se o sentido positivo da *música*, que exalta o negão, ajudando no processo de positividade do termo. É razoável considerar, inclusive, que o autor da letra tenha atentado para o fato de que, no universo dos blocos afro, muitas palavras ganham conotação de afirmação e de suporte de resgate da autoestima, algo que pode ser identificado em inúmeras músicas, com destaque para a composição de Mário Pam e Sandro Teles, *Alienação*, do Ilê Aiê (2015):

Se você tá a fim de ofender
É só chamá-lo de moreno, pode crer
É desrespeito à raça, é alienação
Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamado de negão.

Contudo, buscando dialogar com o universo comercial da música do carnaval, é possível considerar que, por falta de informações, inclusive sobre o nome dos integrantes das alas de canto, se referisse a essas pessoas, constantemente e durante muito tempo, como *o negão* ou *a negona* que canta no carro de som do bloco afro. Antônio Carlos (vovô), em entrevista para este trabalho, informa que, por diversas vezes, nas apresentações do Ilê Aiyê, em espaços fora da comunidade do Curuzu, trocavam o nome dos integrantes das alas de canto, ou sequer se davam conta de perguntar o nome do cantor afro.¹⁸ Essa forma de tratamento, para além de todas as questões que pode suscitar, esconde o fato de que a maioria desses homens e mulheres, muitas vezes conhecidíssimos pelos frequentadores das agremiações, não passava de anônimos diante do grande público do carnaval de Salvador, com enorme colaboração das emissoras de rádio e TV que faziam a cobertura da denominada maior festa de rua do planeta.

¹⁸ Entrevista com Antônio Carlos (vovô), realizada em 23 de maio de 2022.

Mesmo considerando que a música em questão retratava uma realidade de 1986, é possível aceitar que, em alguma medida, ela espelhe o pouco espaço midiático oferecido a compositores e intérpretes das músicas dos blocos afro da Bahia nas últimas décadas do século passado. Essa realidade ainda não passou por grandes alterações nas duas primeiras décadas do século XXI. O desconhecimento de informações mínimas sobre componentes das alas de canto das referidas agremiações só é quebrado por um ou outro repórter, como Vanda Chase, que, demonstrando ter maior preocupação com os entrevistados, mencionava, além do nome artístico, dados sobre idade, formação e filiação de cantores e cantoras (TVE BAHIA, 2018). Em entrevista à TVE, a jornalista afirmou que sua postura partia do entendimento de que a cobertura sobre o carnaval também era a oportunidade de “educar as pessoas sobre a nossa história” (TVE BAHIA, 2018). Assim, ainda hoje se nota a ausência de informações biográficas mais completas, algo que contribuiria para oferecer maior visibilidade às pessoas que, por meio da música, levam, aos circuitos do carnaval de Salvador, além de todo um legado da cultura musical afro diaspórica, o debate sobre identidade negra.

Através da música é o negro que fala de si, e nesta fala revela suas insatisfações, as dificuldades que enfrenta, representa a si mesmo como uma imagem de beleza, elegância e dignidade, assumindo suas características étnicas compartilhadas com outros negros, cujos principais liames são a cor da pele, e a conservação dos seus valores culturais em contraposição aos valores europeizantes (SANTOS, 2006, p. 97).

3. OS BLOCOS AFRO

Segundo Oliveira, “as associações culturais carnavalescas afrodescendentes, popularmente conhecidas como blocos afro, constituem uma das mais importantes expressões da cultura afro-brasileira presentes na Bahia” (OLIVEIRA, 2012, p. 105). Herdeiros de uma longa tradição organizativa dos afoxés e dos blocos de samba juninos, os blocos afro foram criados em Salvador por volta de meados da década de 1970 do século passado (MELO, 2017).²² Conforme Vergara (2017, p. 97), os blocos afro trazem, desde sua origem, “a firme decisão de mostrar os costumes ancestrais do mundo negro, aliás, da diáspora negra espalhada no mundo, especialmente pelo atlântico”. Esse momento, denominado reafricanização da Bahia, pode ser entendido como uma afirmação da matriz africana, que acabou pautando a criação dessas entidades, que optaram por se apresentar socialmente a partir de uma posição afirmativa em relação à africanidade há muito presente no ser negro baiano.²⁴

Mesmo sendo parte de um movimento mais amplo, que é a organização institucional do movimento social negro no Brasil, essas instituições compreenderam a importância da cultura como elemento central no combate ao racismo no país. Sobre o surgimento dos blocos afro, Miguez (2002, p. 274) afirma que “a cidade passa a experimentar uma grande vitalidade cultural que contribui decisivamente para sacudir o marasmo e o esvaziamento que deprimiam e apequenavam o campo cultural baiano desde o início da década anterior.” A partir de então, por meio do ritmo ditado pelos tambores, “milhares de pessoas, moradores dos bairros, foliões e turistas, cantam e dançam os seus protestos, suas alegrias, suas homenagens aos antepassados, aos seus heróis, sobretudo ao continente africano – terra mater – a casa de origem da diáspora, reatualizando e recriando a memória ancestral” (MIGUEZ, 2002, p. 274).

A emergência de uma identidade de matriz africana na Bahia está ligada diretamente a um maior acesso a informações sobre o que acontecia no resto do mundo, desde a década de 1960. Segundo Moura (2001, p. 207), aquele foi um período no qual “circulavam de forma vibrante informações sobre a cena política africana, grupos musicais e movimentos negros norte-americanos e a cultura rastafári”. A opção por reconhecer uma identidade cultural marcada por uma herança africana teve grande impacto no cotidiano dos segmentos sociais negro-mestiços. Dentre as principais marcas desse movimento, consta que ele passou a ditar

²² Segundo Gustavo Melo, o Samba Junino pode ser definido como uma forma das populações que residem em bairros populares da capital poderem participar do São João, com identidade étnica e muita criatividade, recodificando a tradição de origem europeia, com os signos da cultura afro-brasileira, tal qual o samba de roda (MELO, 2017).

²⁴ Para o debate sobre a reafricanização do carnaval da Bahia, ver: RISÉRIO (1981) e GUERREIRO (2000).

comportamentos para toda a cidade a partir desses espaços musicais. Por conta disso, muitas atitudes são coletivamente construídas e assumidas, como não alisar mais os cabelos, por parte das mulheres; e não mais cortar os cabelos, por parte dos homens. Tal postura está na origem de um processo de assumir um tipo de beleza e a religião de matriz africana, o candomblé, fatores importantíssimos para ressignificar a tradição rítmica (GUERREIRO, 2000).

É importante destacar que, nos anos 1970, estava em curso, na Bahia, um processo de incentivo, por parte do poder público, à valorização da herança africana, visando ao desenvolvimento da indústria do turismo no Estado. Parte dessa política foi aprofundada durante o governo Roberto Santos (1975-1979), período em que o executivo estadual implementou uma série de ações de valorização da cultura que expressava a baianidade, pautada em uma herança africana. O objetivo era contribuir para o aumento do fluxo turístico para o Estado, mais especificamente para a cidade de Salvador, e acabou consolidando um modelo de marketing turístico que conferia um lugar privilegiado à música produzida pelos baianos (GUERREIRO, 2005). Além disso, houve a implementação de uma série de políticas públicas que buscavam fomentar a organização institucionalizada de grupos e companhias que tivessem como objetivo a valorização da cultura material e imaterial baiana. É justamente nesse contexto que se nota a ampliação dos grupos de dança, à época chamados de folclóricos, a exemplo do curso que existiu no Senac, e que teve como professor Raimundo Bispo dos Santos (mestre King), que se notabilizou por ter coreografado momentos dos rituais de candomblé e da capoeira.²⁹ Segundo Ferraz (2012, p. 189), King iniciou um trabalho de pesquisa baseado na análise da forma de movimentação, que “tinha como campo de estudo a simbologia litúrgica do candomblé e os movimentos dos orixás, o que modifica a presença dos temas de trabalho na Escola de Dança, onde apenas se trabalhavam movimentos da escola europeia, fossem eles da dança clássica ou moderna”.

No curso de todo esse movimento de valorização da herança africana, o carnaval da cidade de Salvador, sobretudo aquele realizado nos clubes privados, continuava a caracterizar-se por uma extrema discriminação dos negros. Trata-se de uma reminiscência do período de negação explícita da participação da população negra, conforme registrado por Gilberto Gil em *Tradição*, quando entoou: “No tempo que preto não entrava no Bahiano. Nem pela porta da cozinha” (GIL. 1979). Como resposta, a população negro-mestiça foi, aos poucos, se

²⁹ Informações levantadas a partir de entrevistas realizadas com Alberto Pitta e Elísio Pitta, em novembro e dezembro de 2020, respectivamente, no Instituto Oyá, Pirajá, Salvador, Bahia. Mestre King King foi o primeiro homem na América Latina a fazer vestibular de dança em uma universidade, ingressando na Escola de Dança da UFBA no ano de 1972. Sobre o mestre King, ver Conrado (1996).

apropriando da festa momesca, em sua dimensão de realização no espaço público, sobretudo nas ruas do centro da cidade de Salvador. A referida festa foi transformada em palco principal de suas manifestações:

Assim, a juventude negro-mestiça de Salvador assenhora-se da festa e, através dos seus blocos afro e afoxés, suas danças, canções e vestimentas, vai ocupar o espaço do carnaval ancorada nas tradições culturais afro-baianas mas com o claro objetivo de enfrentar politicamente a questão das relações raciais, enfrentamento este até então ausente do cenário em que se moviam as anteriores agremiações afro-carnavalescas baianas (MIGUEZ, 2020, p. 141).

4. A BELEZA NEGRA DO CANTO

A associação dessas questões ao descontentamento com o *apartheid* foi o grande combustível para que um grupo de jovens negros decidisse fundar um bloco, e assim, poder participar da festa de Momo.

Ilê, se eu não gostasse de você
 Como poderia ser
 Não haveria carnaval pra mim
 Ilê, sem você na avenida
 Não haveria mais razão a vida
 Eu preferia até morrer (ILÊ AIYÊ, 2003).

O trecho da música *Ilê, se eu não gostasse de você*, composição de Nilton Fernandes da Silva, apresenta indícios da importância que uma agremiação, criada no bairro da Liberdade, passou a ter para uma parcela da população negra da periferia de Salvador que queria participar do carnaval. Fundada no ano de 1974, no bairro da Liberdade, na localidade do Curuzu, por Antônio Carlos (vovô), Apolônio Souza de Jesus Filho (Popó) e Macalé dos Santos, a agremiação carnavalesca visava à participação dos negros no carnaval de Salvador como protagonistas de sua própria festa: nascia, assim, *O mais belo dos Belos*. Oliveira e Campos (2016, p. 77) afirmam que o bloco é “referencial de uma manifestação pioneira de consciência de negritude dos negros do bairro da Liberdade, por meio de roupas, cabelos, linguagens, musicalidade e organização com a proibição da participação de brancos”.

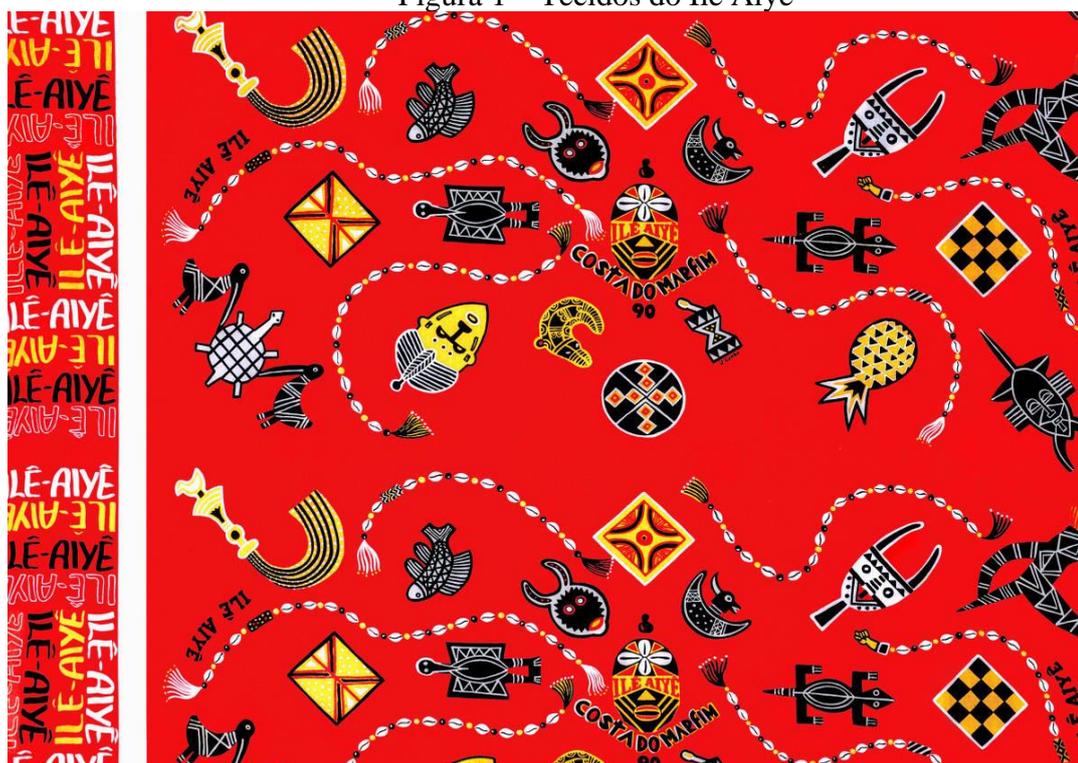
A criação do Ilê Aiyê não apenas permitiu aos afrodescendentes da Liberdade participarem da festa: também foi o estopim para a criação de várias outras agremiações culturais por toda a cidade. Entre meados da década de 1970 e da seguinte, foram fundados muitos outros blocos. Segundo Moura (2001), ao longo da referida década surgiram várias agremiações: o Malê de Balê, em Itapuã (1978); o Olodum, no Maciel-Pelourinho (1979); o Araketu, em Periperi (1980); o Muzenza, na Liberdade (1981); o Tenda de Olorum, na Massaranduba (1982); e o Afrequetê, na Liberdade (1986). A maioria dessas agremiações teve uma existência efêmera, não resistindo a alguns poucos anos. Limitações financeiras, falta de patrocínio privado e de incentivo do poder público, situação que até hoje caracteriza a existência das que resistiram, contribuíram para isso.

Desde seu surgimento, há mais de quatro décadas, os blocos afro levam à avenida uma estética identitária que demarca o espaço do negro no carnaval da cidade. Mesmo a precariedade de seus espaços físicos e o pouco auxílio do poder público não impediram que essas entidades obtivessem projeção internacional, tendo como carro chefe a estamparia, as coreografias e as

músicas que apresentam, ao mundo, uma África herdada e reinventada cotidianamente na Bahia. Para Oliveira (2020, p. 34), a estética do bloco afro apresenta a herança africana por meio “dos coloridos das suas fantasias ou figurinos, nos trançados dos cabelos, nos ritmos musicais do samba Ijexá e do samba-reggae, nas suas coreografias, nos seus colares de miçangas, de sementes e de búzios, nos adereços de mãos e de cabeças e nas maquiagens em tons dourados e marrom”.

Dentre os inúmeros elementos estéticos que compõem os blocos afro, a indumentária tem lugar de destaque, sobretudo a estamparia das fantasias e dos adereços. Em geral, há uma ligação direta entre o tema escolhido e os símbolos que caracterizam a agremiação, a exemplo do uso das cores, que sofrem poucas variações, dependendo do tema escolhido para o desfile. As estampas são associadas diretamente a uma ideia de africanidade, e alguns elementos são muito presentes, como palhas da costa, búzios e símbolos de entidades do candomblé.

Figura 1 – Tecidos do Ilê Aiye



Fonte: Folha de São Paulo (2018).

Historicamente, a música teve uma importância muito forte na preservação do legado da cultura de matriz africana na Bahia, e com o surgimento dos blocos afro, desempenhou papel de destaque no processo de reafirmação da cidade de Salvador. É possível afirmar que, dentre todas as linguagens e ações, a música foi uma das responsáveis por traduzir, para um

público mais amplo, a mensagem dos blocos afro sobre identidade e autoestima para os negros. O próprio reconhecimento desfrutado pelos blocos afro pode ser creditado ao alcance de suas músicas, muitas delas cantadas por todo o mundo.

Ao discutir o lugar ocupado pela música nos blocos afro, Sigilião (2009, p. 209), em sua tese de doutorado, intitulada *Duas tendências de re-africanização: Rio de Janeiro e Salvador*, afirma:

A base da musicalidade dos blocos é a percussão, percussão essa executada pelos negros nos atabaques dentro dos terreiros com vista à preservação desta. Além dos ritmos, são utilizados recursos vocais nos responsórios utilizados pelo coro e/ou atabaques quando da resposta a uma pergunta puxada pelo solista. Na base da percussão são usados repiques, taróis e surdos que ajudam a manter o padrão rítmico em sua pulsação correta ou, como usado na linguagem mais popular, ajudam a puxar a bateria, para que esta não se atrase e nem adiante.

Oriunda de uma série de fusões de ritmos, essa música ganharia forma com o samba-reggae, criação baiana que afirma a importância da herança africana a partir da divulgação de mensagens, e até de palavras oriundas dos rituais das religiões recriadas no Brasil pelos escravizados. Em outras palavras, é uma música cuja sonoridade resultou da fusão de um sem-número de elementos da diáspora dos povos oriundos da África. Para Vergara (2007, p. 93), o samba-reggae e seu surgimento constituem um momento importante daquilo que a autora intitula “africana soteropolitana”, por possibilitar uma série de transformações no interior das comunidades negras, mas sobretudo pelo processo de valorização de sua própria cultura.

Nesse sentido, se entendemos os blocos afro como responsáveis pela reafirmação da cultura baiana, e que o Estado brasileiro, desde a fundação da República em 1889, pautou sua ação pela tentativa de excluir qualquer herança de origem africana, por meio da aplicação do Artigo 157º do Código Penal de 1890, que “condenava a prática do espiritismo, da feitiçaria, magia, curandeirismo, este último considerado prática ilegal de medicina, bem como a adivinhação”, é possível afirmar que o samba-reggae foi importante instrumento de resgate da autoestima da população negra baiana (DIAS, 2019, p. 43).³⁸ Foi por meio desse ritmo que a população negra ocupou e demarcou, com danças, tranças, letras e músicas, seu espaço no Carnaval de Salvador. Segundo Guerreiro (2000), esse estilo musical é fruto das sonoridades percussivas e harmônicas resultantes da união entre o samba duro, de tradições do recôncavo

³⁸ No caso da Bahia, a perseguição formal aos candomblés só foi extinta por meio do decreto nº 25.095, de 15 de janeiro de 1976. Só então a perseguição policial contra essa prática religiosa, institucionalizada nas ações da Delegacia de Jogos e Costumes, deixou de existir.

da Bahia, e o *reggae* jamaicano. Esse novo ritmo musical, que caracteriza as canções dos blocos afro a partir da década de 1980, canções essas carregadas de conteúdo antirracista, foi a marca da ebulção musical em Salvador naquele período. Ele foi, segundo Guerreiro (2000, p. 21), “transformando a música em bandeira política com força suficiente para barganhar cidadania para o negro baiano, chamando a atenção para a vitalidade da cultura negra na Bahia”.

Em geral, as músicas dos blocos afro resultam da criação de compositores, homens e mulheres, em sua maioria pessoas que gostam do ambiente dos blocos e vivenciam seu cotidiano. Segundo Adailton Poesia, há canções feitas por letristas que se especializaram em concorrer nos festivais promovidos por tais entidades, “mas raramente pessoas que não vivem os blocos, pois as letras geralmente são construídas a partir de informações fornecidas pelo próprio bloco”.⁴⁰ Fundador do Cortejo Afro, Alberto Pitta afirma que as letras surgem após a definição do tema escolhido para o carnaval, acrescidas por pesquisas realizadas pelos compositores. A escolha das canções para compor o repertório do carnaval resulta de processos seletivos, alguns restritos à própria diretoria, outros abertos ao público, a exemplo do Festival de Música do Olodum (FEMADUM) e do Festival de Música Negra do Ilê Aiyê. Em geral, o critério de seleção considera a capacidade que letra e música têm de melhor representar o tema do desfile, bem como de expressar a proposta sociopolítica da agremiação.⁴¹

Dessa forma, inicialmente, os compositores e intérpretes são conhecidos pela comunidade que frequenta os ensaios do bloco. Exemplo disso foi o que ocorreu com o *pot-pourri* chamado *O Mais Belo dos Belos*, junção da música *O charme da Liberdade*, de Adailton Poesia e Valter Farias, com *A verdade do Ilê*, de Agnaldo Pereira da Silva (Guiguio). Tal música, que veio a ser conhecida pelos frequentadores do Ilê na voz do próprio Guiguio, em certo trecho, entoa:

Quem é que sobe a ladeira do Curuzu?
É a coisa mais linda de se ver
É o Ilê Ayê
O mais belo dos belos
Sou eu, sou eu
Bata no peito mais forte
E diga: Eu sou Ilê
Não me pegue não, não, não
Me deixe à vontade
Não me pegue não, não, não
Me deixe à vontade

⁴⁰ Entrevista com Adailton Poesia, realizada para este estudo em 25 de setembro de 2021.

⁴¹ Entrevista com Alberto Pitta, realizada para este estudo em 8 de outubro de 2021. FEMADUM (Festival de Música e Artes Olodum) é um concurso artístico-cultural realizado anualmente pelo Bloco Olodum para a escolha de composições que fazem alusão ao tema escolhido pelo bloco para seu desfile no carnaval de cada ano. Além da música, o festival reúne outras expressões e linguagens culturais, como teatro, dança e literatura.

Deixe eu curtir o Ilê
O charme da liberdade
[...] (MERCURY, 1992).

No entanto, quando a música extrapolou os limites da comunidade e foi gravada por Daniela Mercury, em seu LP *O Canto da cidade*, e se tornou sucesso, cantado mundo afora, tanto os compositores quanto o cantor da versão original permaneceram praticamente desconhecidos do grande público.⁴³

⁴³ Sobre a relação da artista com as músicas dos blocos afro, ver Pereira (2009).

5. PERFIL PARA UM *PODCAST* AZEVICHE

Componentes das alas de cantos dos blocos afro são, em geral, pessoas pouco conhecidas, a despeito de suas vozes embalarem corações e mentes pelo mundo. O desconhecimento parcial ou total de aspectos das vidas dessas pessoas está relacionado ao tratamento seletivo dispensado pela mídia que faz a cobertura do carnaval de Salvador, momento de maior visibilidade das manifestações culturais de matrizes africanas.

É preciso compreender esse silenciamento das *vozes dos negões*, no contexto mais amplo de inserção da própria música feita na Bahia nos anos 1980 do século passado, intitulada de *axé music*, que priorizou a visibilidade de bandas e músicas, relega os blocos afro e artistas negros ao segundo plano. Nesse sentido, é importante dialogar com as formulações de Miguez (2002), para quem o *axé music* teria sido uma criação híbrida do Carnaval afroelétrico-baiano, cuja formatação mercantil, em termos de uma lógica de indústria cultural, tem origem na configuração tecnoempresarial. Totalmente voltado para o mercado, esse formato de produção da indústria da música optou por se apresentar ao mercado, inicialmente, com as músicas oriundas dos blocos afro, mas tendo majoritariamente pessoas brancas como protagonistas.

A emergência da música baiana no cenário cultural brasileiro, que se desenhou a partir dos anos 1980 e na década seguinte, configurou um modelo que Miguez (2002, p. 30) chamou de “afro-elétrico-empresarial do Carnaval baiano”. Em outras palavras, a partir de então, o carnaval, entendido como palco do trio elétrico, passou a ser vendido como grande produto, formatado para um modelo de mídia, sobretudo a televisiva, marcadamente espetacularizado e voltado para o turismo e sua indústria, relegando os cantores e cantoras negras a um segundo plano, principalmente aqueles integrantes dos blocos afro. “O modelo organizativo-empresarial inaugurado pelos blocos de trio se expande, tornando-se hegemônico tanto do ponto de vista da organização da festa, com a ocupação dos seus melhores espaços e horários, quanto na apropriação do mercado carnavalesco” (MIGUEZ, 2002, p. 302).

Romper com esse isolamento não é tarefa simples: requer, dentre outras coisas, disposição dos controladores dos meios de comunicação para superar o modelo criado por eles mesmos. Ações combinadas podem contribuir para desqualificar o uso de argumentos que apontam a falta de material de divulgação e o difícil acesso a essas outras pessoas, que em geral não vivem exclusivamente da música. Nesse sentido, a construção de textos do gênero jornalístico *Perfil* pode significar uma contribuição importante para apresentar, ao público mais amplo, integrantes das alas de canto dos blocos afro.

Por ser um gênero jornalístico que tem por base informações de cunho pessoal, a partir das quais se constrói uma narrativa, uma história que em geral trata de uma pessoa viva, seja ela famosa ou não, o perfil cumprirá o papel de apresentar o perfilado sem necessariamente apresentar a noção temporal que envolve a produção de uma biografia: “Mesmo que meses ou anos depois da publicação o protagonista tenha mudado suas opiniões, conceitos, atitudes e estilo de vida, o texto pode continuar despertando interesses” (VILAS-BOAS, 2014, p. 14).

Muito associado à Literatura em sua dimensão estilística, o perfil, em geral, busca uma aproximação do objeto perfilado, da pessoa, tendo em vista apresentar situações que permitam uma ambientação no tempo e no espaço: seus hábitos, anseios, e no limite, sentimentos. Para Abreu, Araújo e Silva (2016), por conta de sua força enquanto gênero, o perfil acabou por assumir um protagonismo no cenário da atividade jornalística nas últimas décadas do século XX.

Além disso, o perfil tem a vantagem de dar àquele que o redige a possibilidade de fazer um texto mais trabalhado sobre a história de um personagem, mas geralmente há dois tipos de comportamento: o redator mantém-se distante, deixando que o focalizado se pronuncie, ou compartilha com ele um determinado momento e passa essa experiência ao leitor (SODRÉ; FERRARI, 1986). Alguns conceitos são próprios do perfil, como “Centralidade, protagonismo do personagem retratado, descrição minuciosa, complexidade, humanização, temporalidade, captação do instante” (AMATE, 2013, p. 44). Em outras palavras, é possível, por meio do perfil, mostrar os cantores de blocos afro para além daquele espaço socialmente construído, identificando, quando possível, suas angústias, anseios e alegrias. Tudo que dá sentido à sua vida precisa ser considerado.

É fundamental destacar que esse gênero jornalístico tem como objetivo fundamental informar sobre uma pessoa, de modo que possibilite certa empatia por parte do leitor em relação à pessoa perfilada. Desta forma, a escolha do perfil, como produto, parte da compreensão de que ele cumpre, a uma só tempo, a função de registro de caráter biográfico e de texto de apresentação curta, que não necessariamente apresenta uma linearidade direta, mas organiza informações sobre fatos em uma sequência de acontecimentos, certamente identificados e selecionados pelo perfilador, como as passagens mais importantes da vida do perfilado. Tendo como objetivo produzir um material de fácil acesso e de possível circulação em várias plataformas, dialoga-se diretamente com Vilas-Boas (2003, p. 14), que, em seu livro *Perfis – e como escrevê-los*, afirma: “Os perfis podem focalizar apenas alguns momentos da vida da pessoa”.

Com a construção de perfis, busca-se contribuir para maior visibilidade dos componentes das alas de canto dos blocos afro da cidade de Salvador. Essas pessoas foram excluídas do modelo de carnaval baseado nos blocos de trio, que dominam a cena do carnaval da referida cidade. Por isso, ficaram de fora daquilo que Miguez (2002, p. 302) chama de mercado carnavalesco, no qual “se desdobra uma cadeia de negócios englobando, além do Carnaval propriamente dito, uma multiplicidade de eventos e shows pré e pós-carnavalescos na cidade”. Esse mercado se notabilizou por escolher e amparar determinados artistas (Daniela Mercury, Bell Marques e o Chiclete com Banana, Durval Lelys e o Asa de Águia, Ricardo Chaves, Márcia Freire) em detrimento de outros (Lazinho, Tonho Matéria, Tatau). Portanto, nesse contexto, o mercado fonográfico foi completamente dominado por pessoas ou grupos que não abrem espaços aos integrantes das alas de canto dos blocos afro.

Inicialmente, o projeto centra-se na construção de uma série de pequenas biografias ou de perfis sobre cantores de blocos afro da década de 1980 até os dias atuais. Na prática, é uma tentativa de discutir a participação de compositores e intérpretes pouco valorizados pela indústria do carnaval da Bahia, pessoas que não tiveram sua presença negada nos espaços de visibilidade da festa. Algumas delas ainda desfilam nos horários que, em geral, as TVs aberta e fechada já encerraram as transmissões, ou em dias que sequer tem cobertura midiática. Além disso, não contam com qualquer suporte estatal no sentido de promoção, enquanto uma marca /produto do carnaval de Salvador. Algumas exceções são feitas aos blocos mais tradicionais, como os Filhos de Gandhi, Ilê Ayiê e Olodum, que desfrutam de alguma deferência como uma peça importante do carnaval da Bahia, mas tudo no plural da visualidade histórico/estética como entidades afro. Pouco ou quase nada é dito sobre seus componentes, dentre eles cantores e cantoras, referidos, na maioria das vezes, no coletivo, e raramente de forma individual: um plural que tem função de silenciamento.

É importante romper com esse plural no sentido de recuperar o conteúdo das mensagens dos blocos afro a partir dos compositores e componentes das alas de canto. O objetivo é resgatar os donos das vozes, não apenas no sentido histórico, mas mostrar seu valor no processo de afirmação da identidade negra, em uma perspectiva de demarcar a importância desses artistas para o desenvolvimento e manutenção de todo o processo criativo em torno dos blocos afro. A aproximação mais direta com os donos das vozes que fizeram os primeiros registros de canções tão importantes para o movimento de afirmação dos afrodescendentes na Bahia, como Graça e Guiguiu, Paulo Feijão, Adailton Poesia, Lazinho, Tonho Matéria, Beto Jamaica, dentre outros, possibilita compreender melhor a relação entre música e identidade negra no carnaval da Bahia.

A música dos blocos afro é profunda, emocionante e tem conteúdo! Afirmações como essa são corriqueiras para quem dialoga com o universo dos blocos afro de Salvador. Contudo, pouco se sabe sobre aspectos mínimos das biografias dos artistas donos das vozes que propagam esse canto negro do carnaval de Salvador. Nesse sentido, a produção de perfis de cantores de blocos afro visa, dentre outras possibilidades, a contribuir para a disseminação de informações sobre esses artistas, e de suas experiências individuais e coletivas. Tais experiências podem servir como diálogo sobre a importância de combater a cultura do esquecimento, praticada pelos dirigentes da chamada indústria do entretenimento, em Salvador, com a ajuda dos veículos que fazem a cobertura do carnaval da Bahia.

A construção de perfis de integrantes das alas de canto de blocos afro, que são intérpretes e autores e autoras de músicas dos blocos afro que fizeram registros fonográficos entre os anos de 1980 e 2010 e gravaram LPs, subsidia a construção de uma série de *podcasts*. Ao optar por um produto marcado pela linguagem radiofônica, em que a voz tem a centralidade da atenção, busca-se dialogar com aquilo que caracteriza esse segmento artístico: a voz. Essa escolha permitiu apresentar uma narrativa que associa o autor ou intérprete de uma canção diretamente a uma pessoa e, por conseguinte, à sua história. Desse modo, além de buscar superar o discurso da pouca disponibilidade de material consultivo com dados biográficos que proporcionem maior visibilidade, apresenta-se um produto voltado para maior valorização de personagens fundamentais do universo criativo do carnaval afro-baiano contemporâneo.

6. O PERFIL BIOGRÁFICO NO *PODCAST*

A escolha do *podcast* como produto de apresentação dos perfis dos integrantes das alas de cantos dos blocos afro parte do entendimento de que esse é um tipo de produto que pode ser acessado a qualquer hora e por meio de diversas plataformas. Os *podcasts* têm a facilidade de funcionar como uma espécie de arquivo virtual, e no caso aqui proposto, abordarão uma temática bastante específica, a partir daquilo que mais rapidamente apresenta as personagens em questão: a marca de suas letras ou o som da sua voz. Logo, todo aquele que acessar o *podcast* terá acesso não apenas à letra de determinada música ou à voz, mas também a informações que lhe permitam contato com um pouco da história dessas pessoas.

A forma escolhida para a apresentação de cada episódio, desde a abertura, priorizou a mescla de trechos de falas obtidas por meio das entrevistas com fragmentos de canções mais conhecidas. Para tanto, a escuta exaustiva das falas dos entrevistados foi fundamental, no sentido de definir o formato de apresentação dos episódios. Dessa maneira, os episódios, ainda que tratando de pessoas distintas, abordam, na forma, aspectos biográficos comuns.

Tendo em vista garantir que o material produzido apresentasse os aspectos biográficos com maior objetividade, mas com atenção para o fato de que narrativas muito longas correm o risco de perder em atratividade, o tempo médio de duração dos episódios foi definido entre 10 e 12 minutos. Essa escolha resulta, dentre outros aspectos, da ideia de que esse material seja de fácil circulação, bem como da pretensão de que ele possa ser utilizado em escolas públicas como conteúdo, e servir de subsídios tanto nas aulas de História quanto para a aplicação da lei nº 10.639, que incluiu a temática “História e Cultura Afro-Brasileira” no currículo (BRASIL, 2003). Além disso, a tentativa de não tornar o produto algo pouco atrativo aos interessados também norteou a escolha.

No amplo universo de blocos afro que participam do carnaval da Bahia, considerando a necessidade de definir um recorte específico de apresentação, definimos um grupo de pessoas que entendemos ser o que mais se aproxima do universo de integrantes das alas de canto dos blocos afro. Assim, chegamos um núcleo inicial composto por Adailton Poesia (compositor), Graça Onasilê (cantora) e Lazinho Olodum (cantor).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O produto aqui apresentado, o *podcast*, por ora de maneira fragmentado em três episódios, tem a primeira temporada composta por 10 episódios, que pretendem contribuir diretamente para a necessária e importante tarefa de romper com um longo silêncio sobre as pessoas que materializam o canto que ecoa nos espaços coletivos que denominamos blocos afro. Tal silenciamento impossibilitou que membros das alas de canto dessas entidades pudessem usufruir de maior visibilidade, como a música do carnaval baiano desfrutou no Brasil e no mundo entre as décadas finais do século passado e a primeira deste século.

A invisibilização e/ou silenciamento de personagens negros da história e da cultura do Brasil tem sido alvo de inúmeras iniciativas que visam a romper com tal processo. Um exemplo disso é o trabalho *Enciclopédia Negra*, de autoria de Gomes, Lauriano e Schwartz (2021). Trata-se de um trabalho destinado a apresentar a trajetória de mais de 500 personagens negros, a maioria dos quais relegados ao esquecimento na história do Brasil.

Ao construir perfis e *podcasts* sobre integrantes das alas de canto de blocos afro de Salvador e o papel deles na autoria e na divulgação de vários dos grandes sucessos da música feita na Bahia, pretende-se registrar aspectos da memória coletiva muito importantes para uma geração de pessoas que aprendeu conceitos fundamentais para sua vida por meio das músicas cantadas nos ensaios dos blocos.

REFERÊNCIAS

ABREU, L. F. S. de; ARAÚJO, A. C. da S. de; SILVA, A. R. da. Do perfil jornalístico à escrita biográfica: vida em detalhe. **Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura**, [s. l.], v. 14, n. 1, jan./abr. 2016, p. 55-71. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneapcom/article/view/13845>. Acesso em: 8 nov. 2022.

AMATE, T. **Perfilar coisas: o inumano no centro da narrativa jornalística**. Projeto Final (Departamento de Jornalismo) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ARA KETU. Águas mãe, fogo da justiça. **Ara ketu**. Continental, 1987.

ARA KETU. Canção do livramento. **Contos de Benin**. Continental, 1988.

ARA KETU. Crianças desabrigadas. **Contos de Benin**. Continental, 1988.

ARA KETU. Justiça e amor. **Ara ketu**. Continental, 1987.

ARA KETU. Majestade Real. **Ara Ketu**. Continental, 1987.

BRASIL. Lei n. 10.639/2003, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

CONRADO, A. V. de S. **Dança Étnica Afro-Baiana: uma educação movimento**. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

DIAS, J. F. “Chuta que é macumba”: o percurso histórico-legal da perseguição às religiões afro-brasileiras. **Sankofa**, São Paulo, v. 12, n. 22, p. 39-62, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/158257>. Acesso em: 3 nov. 2022.

ENSAIO TV. **Olodum**. 1993. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NHpHoCLUWZI>. Acesso em: 20 jul. de 2022.

ENSAIO – CULTNE. Bloco Afro Araketu. **Radial Filó**. TV Rio 1988. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZQwdusXQSK4>. Acesso em: 20 jul. de 2022.

FERRAZ, F. M. C. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

GERÔNIMO. Macuxi muita onda (Eu sou negão). **Eu sou negão**. Continental, 1986.

GIL, G. Tradição. **Realce**. WEA, 1979.

GOMES, F. dos S.; LAURIANO, J.; SCHWARCZ, L. M. **Enciclopédia negra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GOMES, N. L. **O movimento negro educador**. Saberes construídos na luta por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.

GUERREIRO, G. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Edições 34, 2000.

GUERREIRO, G. A Cidade imaginada: Salvador sob o olhar do turismo. **Revista Gestão e Planejamento**, Salvador, ano 6, n. 11, p. 6-22, jan./jun. 2005.

ILÊ AIYÊ. Alienação. **Bonito de se ver**. Universal Music, 2015.

ILE AIYÊ. Ilê, se eu não gostasse de você. **Canto Negro**. Warner Music, 2003.

ILE AIYÊ. O canto da cor. **Canto negro**. Eldorado, 1989.

MELO, G. J. J. de. **Samba Junino**: o samba duro e o São João de Salvador. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

MERCURY, D. O mais belo dos belos. **O canto da cidade**. Columbia, 1992.

MIGUEZ, P. **A organização da cultura na “cidade da Bahia”**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

MIGUEZ, P. Afrofolias: notas sobre a presença negra no carnaval de Salvador. **Revista Extraprensa**, [s. l.], v. 14, n. 1, p. 133-147, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/175297>. Acesso em: 3 nov. 2022.

MOURA, M. A. **Carnaval e baianidade**: arestas e curvas na coreografia de identidade no carnaval de Salvador. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

OLIVEIRA, M. C.; CAMPOS, M. F. H. Carnaval, identidade negra e axé-music em Salvador na segunda metade do século XX. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 70-84, nov. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/18981/22164>. Acesso em: 3 nov. 2022.

OLIVEIRA, N. N. Africanidades espetaculares dos blocos afros: ilê aiyê, olodum, malê debalê e bankoma para a cena contemporânea numa cidade transatlântica. **Repertório**, Salvador, n. 19, p. 103-113, 2012.2.

OLIVEIRA, N. N. Uma revisão da estética negra dos blocos afro de carnaval baiano Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma. **Rascunhos**, Uberlândia, MG., v. 7, n. 1, p. 30-43., jan./jun. 2020.

OLODUM. Divindade do Egito. **Egito Madagascar**. Warner Music, 1987.

OLODUM. Encantada nação. **Egito Madagascar**. Warner Music, 1987.

PEREIRA, I. S. “O canto da Rainha”: a Bahia cantada na voz de Daniela Mercury. **Revista África e Africanidades**, Ano 2, n. 7, nov. 2009. Disponível em:

https://africaeaffricanidades.online/documentos/O_canto_da_rainha.pdf. Acesso em 3 nov. 2022.

RISÉRIO, A. **Carnaval Ijexá**: notas sobre afoxés e blocos do carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio, 1981.

SANTOS, M. J. de M. **Estereótipos, preconceitos, axé-music e pagode**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SIGILIANO, C. C. **Dois tendências de re-africanização**: Rio de Janeiro e Salvador. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SODRÉ, M; FERRARI, M. H. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.

Tecidos do Ilê Aiyê. **Folha de São Paulo**, 2018. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1612955077755823-tecidos-do-ile-aiye>. Acesso em: 3 nov. 2022.

TVE BAHIA. Wanda Chase. **O canal do Carnaval**. 8 fev. 2018. Facebook TVE Bahia. Disponível em: https://m.facebook.com/watch/?v=1732124310178612&paipv=0&eav=AfbfW9yflP-RdZIZC8zJK1csGq0yl6CO9DD_Fh6GeVKxP10S0CnNg9ybAq6Gdnd67U&_rdr. Acesso em: 25 ago. 2022.

VERGARA, K. R. G. Que bloco é esse? Posicionamento do bloco afro Ilê Aiyê no carnaval de Salvador e o movimento do Samba Reggae. **Revista Brasileira do Caribe**, [s. l.], v. 18, n. 34, p. 91-106, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/7504>. Acesso em: 3 nov. 2022.

VILAS-BOAS, S. “Arte do perfil”. In: **Perfis**: o mundo dos outros /22 Personagens e 1 Ensaio. 3. ed. revista e ampliada, Manole, 2014, p. 271-287.

VILAS-BOAS, S. **Perfis e como escrevê-los**. São Paulo: Summus, 2003.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

GODI, A. J. V. Dos Santos. Reggae e Samba-Reggae in Bahia: A Case of Long- Distance Belonging. In. PERRONE, C. & DUNN, C. **Brazilian Popular Music and Globalization**. Gainesville. University Press of Florida, 2001, pp. 207-219.

GOMES, O. M. S. Impressões da festa: blocos afro sob o olhar da imprensa baiana. **Estudos Afro-Asiáticos**, n. 16, 1989, p. 171-187.

GUERREIRO, G. Resposta de GUERREIRO, Goli: um debate em torno da música baiana. **Afro-Ásia**. n. 24, 2000, p. 392-395.

MORALES, A. reelaboração cultural e símbolos de baianidade. **Caderno CRH**. Suplemento, p. 72-92, 1991. <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2331/1/CadCRH-2007-393%20CS.pdf>.

PINHO, O. S. A. **O mundo negro: hermenêutica crítica da reafrikanização em Salvador**. Curitiba: Editora Progressiva/Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2010.

RISÉRIO, A. **Uma história da cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

SCHMIDT, B. B. “Construindo Biografias... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos”. **Estudos históricos**, São Paulo, n. 19, 1997.

VILAS-BOAS, S. **Biografias & Biógrafos: jornalismo sobre personagens**. São Paulo: Summus, 2002.

APÊNDICE A - ENTREVISTADOS

POESIA, Adailton. Depoimento ao autor. Salvador, 30 mar. 2022.

PITTA, Alberto, Osmar. Depoimento ao autor. Salvador, 23 nov. 2020.

PITTA, Elisio. Depoimento ao autor. Salvador, 10 dez. 2022

ARAUJO, Veco. Depoimento ao autor. Salvador, 19 fev. 2022.

MENEZES, Aloisio. Depoimento ao autor. Salvador, 18 set. 2022.

NEVES, Jander. Depoimento ao autor. Salvador, 20 set. 2022.

ONASILÊ, Graça. Depoimento ao autor. Salvador, 27 out. 2022.

SILVA, Agnaldo Pereira da. (GUIGUIU) Depoimento ao autor. Salvador, 15 ago. 2022.

SANTOS, Lázaro Araújo Muniz dos. (LAZINHO) 10 out. 2021.

ANEXO A - LETRAS

Majestade Real

(Composição: Tonho Matéria, Araketu. **Araketu**. Continental, 1987)

Um momento de canto de glória e manifestação
 Traz o Ara Ketu rompendo um destino a imensidão
 Mostrando riqueza singela e perfeita com muito amor
 De uma cidade distinguidamente chamada Ejigbô
 A sua história, Ara Ketu destaca no carnaval
 É um pilão sagrado da majestade real
 Em transe de dança ostensivamente na mão representa
 Como alusão da sua preferência
 Canta raça negra
 Canta raça negra com Ara Ketu singelo
 Mostrando o brilho e a riqueza
 Ô ô ô eleejigbô

Certo dia um homem e amigo do rei lhe indicou
 Como deveria transformar a grande aldeia de Ejigbô
 Imediatamente partiu o mesmo pra outro lugar
 Com o passar do tempo a vasta cidade sentiu seu olhar
 Pelo adulator, aos guardas do posto pediu informação
 E a sua resposta foi ligeiramente uma forte agressão
 Ferido vingou-se usando a força de todos os poderes
 Infecunda as mulheres e sem pasto ficaram os cavalos do rei
 Sabedor da angústia do seu companheiro mandou libertá-lo
 E esquecer os maus tratos que sofreu no lugar
 Com uma concórdia ficou Ejigbô num momento sério
 Seu povo entre si com golpes de varas formaram um prélio
 E hoje o Ara Ketu traz pro carnaval uma conscientização
 Mostrando ao povo o brilho perfeito de uma região
 Canta raça negra
 Canta raça negra com Ara Ketu singelo

Mostrando o brilho e a riqueza
 Ô ô ô eleejigbô, ô ô ô eleejigbô.

Fogo, Justiça e Amor;
 Composição: (Bacalhau/Wadú da Ribeira)
 Araketu. **Araketu**. Continental, 1987.

Fazer o bem
 Sem olhar a quem
 É o nosso lema
 Embora, sempre houvesse alguém
 Pra garfar nosso tema (x2)
 Sou Ara Ketu e aqui estou
 Dando a volta por cima
 Elevando a bandeira
 Com muita fé
 Elevando bem alto
 A força e a benção de Xangô, Xangô
 Kaô, kaô kabecilè
 Kaô, kaô kabecilè (x2)
 Iluminado
 Pelos raios da estrela maior
 Conquistou a coroa de rei
 na cidade de Oyó
 Detentor do poder
 Do fogo, justiça e amor
 Em punir o infiel
 E julgar o infrator
 Nesse mundo, quem ama
 É porque tem amor para dar
 Entra no jogo da sorte
 Pra perder ou ganhar
 Justiceiro é Xangô

Nosso grande orixá
Kaô, kaô kabecilê (x5)

Água mães

Composição:(Bibiu/Gilson Silva)
Araketu. **Araketu**. Continental, 1987.

Águas Mães

Nuvens sombrias
Que bailam no firmamento
Como plumas no ar
Que embrenham no infinito
Vejam só como é bonito
Araketu navegar
Araketu é o rio, avenida é o mar
Desde o princípio do mundo
Que Deus nos enviou
Para molhar esta terra
Que uma estrela de quinta grandeza secou
Não tem aroma de cedro, nem cravo, nem rosa
Mas deixa na linda brancura sujeira qualquer
No horizonte forma lindo arco-íris
Na flor o orvalho cochila no alvorecer
Na cachoeira deita e rola
Aquece o some como mágica ê
Cai em forma de chuva alisando você
Eu falei pode crer
(repete toda x1)
No horizonte forma lindo arco-íris
Na flor o orvalho cochila no alvorecer
Na cachoeira deita e rola
Aquece o some como mágica ê
Cai em forma de chuva alisando você

Cai em forma de chuva alisando você (x5)

Fogo e justiça

(Composição Arnaldo/Celso)

Ara Ketu. **Ara Ketu**. Continental, 1987.

Eu sou luz

Sou Oju Obá

São os olhos de Xangô

Ara Ketu em forma de festa

Vem apresentar

Eu sou quem sou

Fogo da justiça que não me queimou

E nem vai queimar Ê, ê, fogo de Oyó

Vamos na linha direta

Cantar pra Xangô, Kaô

Kaô, kabiesi Agô Yá

Eu trago rosas, eu trago cravo

Aberto em flor

Plantei a paz

Colhi o amor

Ao divino eu vou pedir

Perdão geral

Por essa falta de crença do mundo atual

E numa prece infinita

Eu peço sim

Muita paz, nesta festa de rei

Pra meu pai Alafim

Ê, ê, fogo de Oyó

Crianças desabrigadas
 (Composição Paulo Moçambique)
 Ara Ketu. **Contos de Benin**. Continental, 1988.

Desabrigados, crianças por todo lado
 É questão, morrendo sem paz, sem compaixão (x2)

Morando debaixo de ponte
 Muitas dormindo no chão
 Seu amor, no coração
 Estão viciados em drogas e fusão
 Para poder se sustentar
 E o araketu vem trazendo essa mensagem para enviar ao povo a fraternidade
 E o araketu vem trazendo essa mensagem, para enviar ao povo a fraternidade.

Ai que dó me dá, ai que dó me dá
 ver as crianças sofrendo e não puder ajudar (x2)

A esperança não pode morrer, não não
 Com fé em Deus a gente vai vencer irmãos, irmãos
 A esperança não pode morrer, não , não
 Com fé em Deus a gente vai vencer
 Ai que dó me dá, Ai que dó me dá, ver as crianças sofrendo e não puder ajudar
 Ai que dó me dá, Ai que dó me dá, ver as crianças sofrendo e não puder ajudar

Desabrigados, criança por todo lado
 É questão morrendo sem paz, sem compaixão. (x2)

Morando debaixo de pontes, muitas dormindo no chão
 Tem o amor no coração
 São viciados em drogas e lutam para poder se sustentar
 E o Ara Ketu que vem trazendo essa mensagem
 Para enviar ao povo a fraternidade
 E o Ara Ketu que vem trazendo essa mensagem

Para enviar ao povo a fraternidade

Ai que dó me dá. Ai que dó me dá, ver as crianças sofrendo e não puder ajudar

Ai que dó me dá Ai que dó me dá, ver as crianças sofrendo e não puder ajudar

A esperança não pode morrer não, não.

Com fé em Deus a gente vai vencer irmãos, irmãos. (x5)

Ai que dó me dá. Ai que dó me dá, ver as crianças sofrendo e não puder ajudar

Ai que dó me dá Ai que dó me dá, ver as crianças sofrendo e não puder ajudar

Canto da Cor

Composição: Moisés/Simão.

Ilê Aiyê. **Canto Negro**. Studio Eldorado, 1989.

A simbolização do negro africano

Recorda o manto sagrado sofrido de dor

Ile Aiyê

O negro batendo na palma da mão

Este canto

Este canto que é sua origem e cintila a cor

Ile Aiyê é a nossa cor

Negro a dizer a nossa cor

O negro se farta do fruto da sua beleza

Atribui-se também a ele esta sua grandeza

Ile Aiyê

Sendo a própria razão

Que a razão não pode explicar

Eu juro que não

Ecoa-se até o firmamento

Este nosso cantar

Ile Aiyê a nossa cor
 Negro a dizer? Nossa cor

Divindade do Egito
 Composição: Luciano Gomes
 Olodum. **Egito Madagascar**. Warner Music, 1987

Deuses, divindade infinita do universo
 Predominante esquema mitológico
 A ênfase do espírito original, Shu
 Formará no Éden um ovo cósmico
 A Emersão
 Nem Osíris sabe como aconteceu
 E a galera diz
 Nem Osíris sabe como aconteceu
 Transformou-se na verdadeira humanidade
 Epopéia no código de Gerbi
 E eu disse Nut, e Nut gerou as estrelas
 Osíris proclamou matrimônio com Ísis
 E o mau Set, irado, o assassinou e o impera
 Hórus levando avante a vingança do pai
 Derrotando o império do mau Set
 É o grito da vitória que nos satisfaz
 Cadê?
 Tutancâmon
 Ei, Gizé
 Akhaenaton
 Tutancâmon
 Ei, Gizé
 Akhaenaton
 E eu falei Faraó
 Ê, Faraó

Clamo Olodum Pelourinho

Ê, Faraó

Pirâmide, a base do Egito

Ê, Faraó

Esse é o Olodum rebentão

Ê, Faraó

Que mara, mara, mara maravilha, ê

Egito, Egito, ê

Mara, mara, mara maravilha, ê

Egito, Egito, ê

Faraó, ó, ó, ó

Faraó, ó, ó, ó

Faraó, ó, ó, ó

Faraó, ó, ó, ó

Ara Ketu Voz da Natureza

(Composição: Tonho Matéria)

Ara Ketu. **Contos de Benin**. Continental, 1988.

As águas que rolam

Tem um grande mistério

Elas banham as partes

Desse nosso mundo ermo

Faz a esperança no Ara Ketu verdejar

E sob medidas todo povo a cantar

A natureza, todos sabem que ela é linda

A nossa vida simplesmente ela fascina

É demais o Ara Ketu

É demais o Ara Ketu

É muito lindo ver esse povo com certeza
Cantando com o Ara Ketu que é a voz da natureza

Eu sou negão
(Composição Gerônimo)

Gerônimo. **Eu sou negão**. Continental, 1986.

E aí chegaram os negros
Com toda a sua beleza
Com toda a sua cultura
Com toda a sua tradição
Com toda sua religião

E tentada, motivada
A ser mutilada
Pelos heróis anônimos da história
Estamos aqui e eles sobreviveram

E no bum bum bum bum bum bum
Bum bum bum bum bum bum
No seu tambor
O seu negão vai tocando assim

Pega a rua Chile
Desce a ladeira
Tá na praça Castro Alves
Ou praça da Sé

Fazendo seu deboche
Transando o corpo
Fazendo o seu fricote
E o negão assume o microfone

E na beirada da multidão em cima do caminhão ele fala

Alô rapaziada do bloco
Esse é o nosso bloco afro
Vamos curtir agora
O nosso som
A nossa levada
Que é a nossa cultura
E segura comigo!

Eu sou negão
Eu sou negão
Meu coração é a liberdade
É a liberdade

Eu sou negão
Eu sou negão
Meu coração é a liberdade
É a liberdade

Sou do Curuzu, Ilê
Sou do Curuzu, Ilê
Igualdade na cor, essa é a minha verdade
Igualdade na cor, essa é a nossa verdade

Eu sou negão
Eu sou negão
Meu coração é a liberdade
É a liberdade

Eu sou negão
Eu sou negão
Meu coração é a liberdade
É a liberdade

E de repente, aparece ao longe
Um carro todo iluminado, é um trio elétrico!

Que é isso, meu irmão? Venha devagar!
Calma! Que é isso, meu rei? Peraê, peraê, peraê, peraê, peraê!
Colé, meu irmão? Segura essa aí

E o cara do trio lá de cima olha
Legal massa!
Pessoal do bloco afro é uma beleza estar aqui com vocês
Vamos levar o som

E o negão lá de baixo falando
Qual é, meu irmão?
É nenhuma, rapaz!
Aqui é boca de zero nove! E é o suingue da gente!
Vá, pegue seu caminhão e siga seu caminho
Que a gente vai seguindo o nosso, meu irmão!

E na levada!

Eu sou negão
Eu sou negão
Meu coração é a liberdade
É a liberdade

Sou do Curuzu, Ilê
Sou do Curuzu, Ilê
Igualdade na cor, essa é a minha verdade
Igualdade na cor, essa é a nossa verdade

Eu sou negão
Eu sou negão

Imenoami, imenoami
Imenoami, imenoami
Orei ma, orei ma

Ê ikei, ikei
Muita onda
Ê ikei, ikei
É macuxi, muita onda

Imenoami
Arã, hey!
Eu sou negão
Macuxi, muita onda

Alienação

(Composição: Mário Pam / Sandro Teles)

Ilê Aiyê. **Bonito de se ver**. Universal Music, 2015.

Se você tá a fim de ofender
É só chamá-lo de moreno, pode crer
É desrespeito à raça, é alienação
Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamado de negão

Se você tá a fim de ofender
É só chamá-la de morena, pode crer
Você pode até achar que impressiona
Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamada de Negona

A consciência é o objetivo principal
Eu quero muito mais
Além de esporte e carnaval, natural
Chega de eleger aqueles que tem

Se o poder é muito bom
Eu quero poder também

Se você tá a fim de ofender
É só chamá-lo de moreno, pode crer
É desrespeito a raça é alienação
Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamado de negão

Se você tá a fim de ofender
É só chamá-la de morena, pode crer
Você pode até achar que impressiona
Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamada de Negona

O sistema tenta desconstruir
Lhe afastar de suas origens
Pra que você não possa interagir, construir
Já passou da hora de acordar
Assumir sua negritude é vital para prosperar

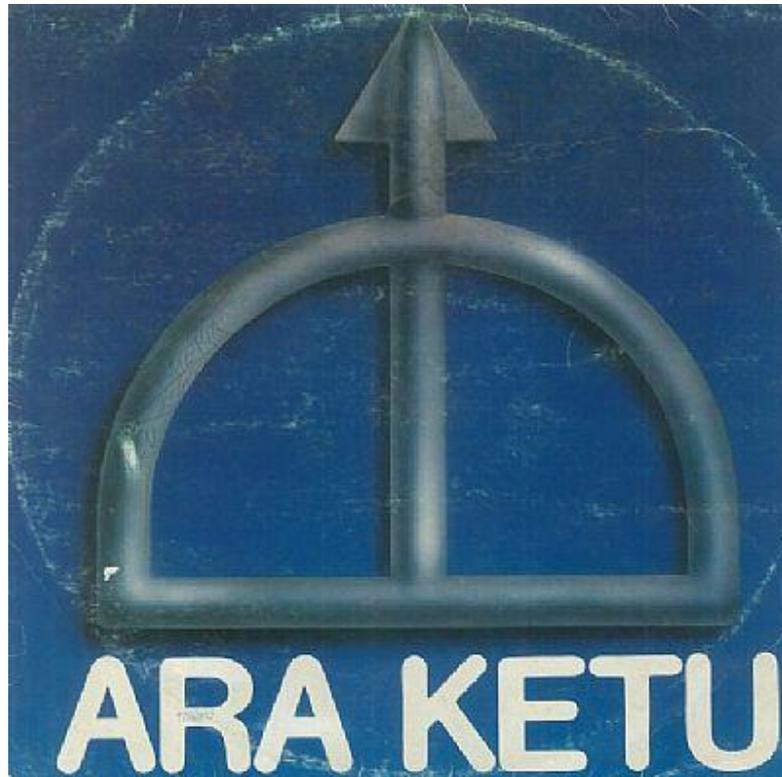
Ser negro não é questão de pigmentação
É resistência para ultrapassar a opressão, sem pressão
Lutar sempre igualdade e humildade
Vou subir de Ilê Aiyê
E mudar toda cidade

Se você tá a fim de ofender
É só chamá-lo de moreno, pode crer
É desrespeito à raça, é alienação
Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamado de negão

Se você tá a fim de ofender
É só chamá-la de morena, pode crer
Você pode até achar que impressiona
Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamada de negona

ANEXO B - DISCOGRAFIA

1987



LP-101-004 327
K-10-001-077
Construção

BrunoBlois
SÃO PAULO - F. 204.7611

ARA KETU

POVO DE KETU: Nação africana de onde vieram muitos escravos que deram sua força e seu sangue para formar desde um rio para uma nova nação - A Brasileira.

É um homenagem a esse povo e suas conquistas, na função à 10 de março de 1980 o teatro afro - ARA KETU.

As no cartão de arte seguiu temas de cantado no seu gênero, como o tema "NOME NAÇÃO AO RIO CAÇADOR" e, de um dia, foi um teatro comente, do cantado de carnaval (1980-82), (1983) e tema "FRANCISCO DO FRANCISCO" (1984) cantado de carnaval de 81 com o tema "MULAS MIA" e "NOS CONCORD" via câmeras seguras.

O ARA KETU é uma produção comemorativa original do subúrbio da Paraíba em Salvador Bahia, e particularmente de atividades comemorativas sem esquecer de um trabalho conjunto de tempo através social.

Com esta temática sempre voltada para a região, que continua uma forma de resistência de negro brasileiro através 100 anos de independência o ARA KETU como todos os BRUNO Blois, é também uma forma de resistência cultural, trabalhando pela preservação da história produzindo o DONS PIGRE que é a verdadeira expressão de nossa cultura brasileira. Que Deus atenda a todos que quiserem a fazer parte deste trabalho.

LADO A

VIVA HISTÓRIA DE IFA
AUTORES: YTHAMIR TROPICALM, REY DAVU
INTERPRETE: DAGO

MAGIA
AUTORES: ADEMARDO, TORNO MATÉRIA
INTERPRETE: DAGO

FOOD JUSTIÇA E AMOR
AUTORES: BACALHAU, MAU DA NEGRA
INTERPRETE: DAGO

ENCONTRO DOS ORIXÁS
AUTORES: TORNO MATÉRIA
INTERPRETE: DAGO

DEUS DO FOOD DA JUSTIÇA
AUTORA: BRUNO
INTERPRETE: DAGO

LADO B

ARA KETU SEMENTE DA MEMÓRIA
AUTOR: TORNO MATÉRIA
INTERPRETE: DAGO

MAESTRO REAL
AUTOR: TORNO MATÉRIA
INTERPRETE: TORNO MATÉRIA

CHAMAS ANCIENTES
AUTOR: ADEMARDO
INTERPRETE: PAULINHO

AGUAS MIA
AUTORES: BACALHAU E OSBORN SILVA
INTERPRETE: DAGO

FOOD DA JUSTIÇA
AUTORES: AMALDO, CILAU
INTERPRETE: DAGO

CEL

1988



Continental LP 1.01.404.343
EP 1.01.701.343

LADO A

1. CONTOS DE BENIN
Autor: Afilinho
Intérprete: Tostau
2. SENTIMENTO DE UM POVO
Autores: Nêgo Dô - Nêgo Góia
Intérprete: Paulinho
3. CRIANÇAS DESABRIDGADAS
Autor: Paulo Moçambique
Intérprete: Tostau
4. ARA KETU VOZ DA NATUREZA
Autor: Tonho Matéria
Intérprete: Tonho Matéria
5. CANÇÃO DO LIVRAMENTO
Autores: Buzigo e Caj Carlos
Intérprete: Buzigo

LADO B

1. REINO DE DAGONÊ
Autor: Tonho Matéria
Intérprete: Tonho Matéria
2. DESGOSTO DE MÃE
Autor: Tostau
Intérprete: Tostau
3. RAIZ
Autor: Tonho Matéria
Intérprete: Paulinho
4. MUSA DO ARA KETU
Autores: Dibu e Gilson Silva
Intérprete: Paulinho
5. POVOS DE DAGONÊ
Autores: Dendon e Jamalliva
Intérprete: Tonho Matéria

CONTOS DE BENIN

O QUE É O ARA KETU.

A partir de meados da década de 70, o chamado bábádo veio experimentando um processo de "indianização" evidenciado pelo surgimento de grupos de dança e de teatro afro-brasileiros, em seguida, fruto do desenvolvimento do movimento negro, que demonstrou um forte envolvimento através do teatro de abordagem do povo negro.

Hoje, a dança afrikan e bábádo são utilizadas principalmente em lugares de destaque no cenário brasileiro, esse evento tornou-se um momento privilegiado para a manifestação cultural das negras e para a imitação social e política dos afro-brasileiros.

O bábádo representa, hoje, na Bahia, a realidade cultural que experimenta este processo de renovação e que tem espaço no cenário nacional, pois o teatro e a performance do teatro cultural em

como pontos de referência para a vida da população, é isso que o bábádo representa.

A religião afrikan é a grande força que mantém unido o afrikanizado e resulta na permanência do tempo e da continuidade. Foi dentro desse contexto que nasceu o bábádo ARA KETU, criado à luz por inspiração do trabalho de Freyre em "Casa Grande e Senzala" de um grupo cultural afrikan.

A partir do ano de 1983, começou a surgir no Brasil uma evolução musical do bábádo, o bábádo, que, com seu ritmo cativante e letra que narra a história das negras e negros, foi reinventando-se a partir de novas experiências artísticas locais, que vêm no mesmo sentido do bábádo, porém, com uma abordagem e sentido.

O bábádo ARA KETU é um conjunto de músicas de gêneros populares brasileiros, gravadas

quinta com percussão e voz. As letras de um bábádo são cantadas com o bábádo e suas influências no teatro cultural.

O ARA KETU canta músicas que são de bábádo e principalmente para as formações que conseguem mostrar um bábádo em ritmo de bábádo.

O ARA KETU também é um grupo de liberdade do povo negro, através de um conjunto de suas músicas. "O bábádo ARA KETU" representa um bábádo negro, bábádo do qual o bábádo representa o bábádo que é bábádo.

ARA KETU
Realização de ARA KETU

Exercício Para o Bábádo de ARA KETU
Cópia: Paulo Sérgio
São Paulo - SP
Contato: Paulo Sérgio - (011) 240.17.94
011 011 240.17.94

GEL
Gravadora e Editora Discos S.A. - Rua Apollônio Torres, 50
São Paulo - SP - 01011-000 - Tel. 011 240.17.94
011 011 240.17.94 - 011 011 240.17.94 - Fax 011 011 240.17.94

Continental
Distribuidora

Olodum. Egito Madagascar.



Continental LP 1-61-404-325
K-7 1-61-704-325
© 1993 OLODUM

LADO A	LADO B
MADGÁSCAR OLODUM (Rey Zulu)	ARCO-ÍRIS DE MADAGÁSCAR (Tonho Moura)
Cantor: Leciinho	Cantor: Tonho Moura
SALVADOR NÃO INERTE (Ivete Jorjica - Bobbiat)	REGGAE DOS JARÁM (Adalton - Yalder)
Cantor: Leciinho	Cantor: Berjo
LADREIA DO PÉDÉ (Berjo)	FARÁ DIVINDADE DO EGITO (Lecinho Comos dos Santos)
Cantor: Leciinho	Cantor: Lecinho
OLODUM FLORENTE NA NATUREZA (Tonho Moura)	ENCANTADA NAÇÃO (Berjo)
Cantor: Tonho Moura	Cantor: Berjo
RACA NEGRA (Márcio - Gil)	VINHETA CUBA-BRASIL (Ivete Jorj)
Cantor: Leciinho	Saxofone: John Brown
UM POVO COMUM PENSAR (Tonho)	Saxofone: Zeca Reis
Cantor: Berjo	

"ESTE DISCO É DEDICADO À COMUNIDADE DO MACIEL/PELOURINHO, A TODAS AS PESSOAS QUE LUTAM CONTRA O RACISMO, AOS NOSSOS ANCESTRAIS DOS QUILÔMBOS E DA REVOLTA DOS BUZIOS E A DONA BENEDITA EVANGELISTA DE NIELO (1917)"

GEL
Fabricado por Gramofone Eletrônica S.A. Tab. Rua Agostinho Moreira, 639 - Fone 240-5582 RJ. CXC 61 186-300-9000-43 - Esc. Av. do Estado, 4.667 - SP - CXC 61 186-300-9001-00 - SCDP DFF 004-04 - Fone 279-6811 - Ind. Brás

GRUPO CULTURAL OLODUM

Ilê Aiyê. Canto negro. Studio Eldorado, 1989.

