



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

WESLEY DA RESSURREIÇÃO CONCEIÇÃO

**MÚSICA, MEMÓRIA E *NEGRITUDE*:
A ESTÉTICA DO PENSAMENTO RADICAL NEGRO DOS BLOCOS
AFROS DE SALVADOR-BA**

Salvador

2023

WESLEY DA RESSURREIÇÃO CONCEIÇÃO

**MÚSICA, MEMÓRIA E *NEGRITUDE*:
A ESTÉTICA DO PENSAMENTO RADICAL NEGRO DOS BLOCOS
AFROS DE SALVADOR-BA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Linha: Documentos da Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Florentina da Silva Souza

Salvador

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Conceição, Wesley da Ressurreição.

Música, memória e negritude: a estética do pensamento radical negro dos Blocos Afros de Salvador-BA / Wesley da Ressurreição Conceição – 2023.
133 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Florentina da Silva Souza.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2023.

1. Blocos Afros. 2. Negritude. 3. Pensamento Radical Negro. 4. Literatura Negra. 5. Música Negra. 6. Compositores Negros. I. Souza, Florentina da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

WESLEY DA RESSURREIÇÃO CONCEIÇÃO

**MÚSICA, MEMÓRIA E *NEGRITUDE*:
A ESTÉTICA DO PENSAMENTO RADICAL NEGRO DOS BLOCOS
AFROS DE SALVADOR-BA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em: 01 de dezembro de 2023.

Banca examinadora:

Florentina da Silva Souza – Orientadora _____
Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.
Universidade Federal da Bahia


Denise Carrascosa Franca _____
Doutora em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal da Bahia

Osmundo Santos de Araujo Pinho _____
Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia



Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 01/12/2023 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM LITERATURA E CULTURA no. 22, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) WESLEY DA RESSURREIÇÃO CONCEIÇÃO, de matrícula 2020104267, intitulada MÚSICA, MEMÓRIA E NEGRITUDE:

A ESTÉTICA DO PENSAMENTO RADICAL NEGRO DOS BLOCOS AFROS DE SALVADOR-BA - SÉCULO XXI. Às 14:00 do citado dia, Instituto de Letras, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof que apresentou os outros membros da banca: Prof^ª. Dra. FLORENTINA DA SILVA SOUZA, Prof^ª. Dra. DENISE CARRASCOSA FRANCA e Prof. Dr. OSMUNDO SANTOS DE ARAUJO PINHO. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o seguinte parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato: A dissertação atende a todos os requisitos exigidos pelo Programa, utiliza um referencial teórico coeso e consequente, demonstrando que a revisão da literatura foi muito bem feita - de modo ético, para tratar de temática contemporânea de maneira original e inovadora, trazendo contribuição significativa para o campo no qual se situa. A banca examinadora aprovou o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Documento assinado digitalmente
 OSMUNDO SANTOS DE ARAUJO PINHO
Data: 04/12/2023 09:29:27-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. OSMUNDO SANTOS DE ARAUJO PINHO, UFRB

Examinador Externo à Instituição


Documento assinado digitalmente
 FLORENTINA DA SILVA SOUZA
Data: 04/12/2023 08:51:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. FLORENTINA

Examinadora Interna


Dra. DENISE CARRASCOSA FRANCA, UFBA

Examinadora Interna

Documento assinado digitalmente
 DENISE CARRASCOSA FRANCA
Data: 12/12/2023 08:18:15-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

WESLEY DA RESSURREIÇÃO CONCEIÇÃO

Mestrando(a)

Documento assinado digitalmente
 WESLEY DA RESSURREICAO CONCEICAO
Data: 12/12/2023 10:18:26-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

À minha família, por ser a minha base e por todo apoio.
Aos blocos afros e seus compositores e compositoras, pelos ensinamentos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à ancestralidade que me sustenta, à *orí mi* (minha cabeça), aos orixás que me acompanham e me fortalecem e ao Tempo.

À toda minha família, em especial aos meus pais Ângela Margarida e Miguel Catarino, por todo o amor, suporte e ensinamentos. Sem vocês eu não teria chegado até aqui.

Aos amigos e amigas que me incentivam, fortalecem e me acompanham nas caminhadas da vida. Não citarei nomes para não cometer injustiças, até porque são muitos/as.

Ao Projeto EtniCidades do Instituto de Letras da UFBA e a suas/seus integrantes. O EtniCidades, no qual ingressei em 2017 como bolsista de iniciação científica e que faço parte até hoje, me deu régua e compasso no mundo acadêmico e fora dele, aguçou minhas percepções de mundo, e se tornou o meu quilombo dentro da universidade.

Um agradecimento muito especial à minha orientadora Flora (Prof^a. Dr^a. Florentina da Silva Souza), idealizadora e coordenadora do Projeto EtniCidades. Flora, com doçura e seriedade, me orienta desde a graduação, e é uma das principais responsáveis pela minha trajetória acadêmica e pelo intelectual e pesquisador que me tornei. Você, “pró”, será sempre uma referência para mim.

À Profa. Dra. Denise Carrascosa e ao Prof. Dr. Osmundo Pinho, integrantes da banca avaliadora deste trabalho, pela leitura cuidadosa e valiosas contribuições.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter financiado essa pesquisa. Sem a bolsa a caminhada teria sido ainda mais difícil, sobretudo em um cenário de pandemia da Covid-19.

E por fim, mas não menos importante, aos blocos afros e seus compositores, compositoras e integrantes, que com suas estéticas e literaturas, ensinaram-me a amar ainda mais a negritude. Em especial a Paulo Roberto (presidente do Bloco Afro Os Negões), a Adelmá Cristina (diretora do bloco afro Malê Debalê), e aos compositores: Raimundo Santos (Bida), Lande Onawale, José Carlos Cabelo, Sandoval Melodia, Marcos Alafin, Fidel Cobra e Paulo Jorge, que me disponibilizaram letras de músicas, áudios e informações sobre autoria de algumas composições.

Mo dúpé púpò (Muito obrigado)!

**“Canetas servem como lança para apresentar
a intelectualidade dos filhos de África”**
– *Suor, Amor e Dor (Malê Debalê)*

Compositor: Miguel Catarino (meu pai)

Rituais de Negros

Rituais de negros
uma questão de identidade
um momento negro
uma nova negritude
Muzenza uma dança que exprime
os sentimentos mais profundos
inexplicáveis, inconfundíveis
marcante presença africana
impossível de ser subestimada
Raça marcada, tentando se libertar

(E canta Jamaica Povão)
Ê Jamaica, Ê Jamaica, Ê Jamaica

Impera entre todos os negros
a crença no nosso poder de criar
um novo universo, um novo universo
que faz vibrar no meu corpo
com respostas múltiplas aos múltiplos sons
Momentos intensos da Negra ascensão

Idi ro eti ni akeko kan laiyê ojourn
Olorum kororô, Olorum kororô

Compositor: Mundão (Raimundo dos Santos)
Bloco Afro Muzenza do Reggae, 1988.

CONCEIÇÃO, Wesley da Ressurreição. **Música, memória e *negritude*: a estética do pensamento radical negro dos Blocos Afros de Salvador-BA**. Orientadora: Florentina da Silva Souza. 2023. 133 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

Esta dissertação intitulada *Música, memória e negritude: a estética do pensamento radical negro dos Blocos Afros de Salvador-BA*, teve o objetivo de analisar as letras de algumas canções de quatro blocos afros de Salvador (Ilê Aiyê, Malê Debalê, Olodum e Os Negões), com foco nas composições produzidas e/ou regravadas no século XXI. Colocando os compositores/as negros/as em destaque, buscou-se entender de que maneira a textualidade dos blocos afros se configura enquanto instrumento de enunciação e resistência negra. Partindo do conceito de negritude proposto por Aimé Césaire (2010), e valendo-se da ideia da estética da tradição radical preta proposta por Fred Moten (2023) – conceitos basilares para este trabalho – esta pesquisa também dialoga com outros/as intelectuais, a exemplo de Abdias Nascimento, Alberto Guerreiro Ramos, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Leda Martins, Florentina Souza, Paul Gilroy, bell hooks, Jônatas Conceição. Como resultado da análise das letras das canções, este trabalho aponta que a literatura dos blocos afros, em conjunto com os demais elementos éticos-estéticos que compõem esses blocos (dança, toque, canto, figurino e espiritualidade) se constitui enquanto espaço de preservação da memória, aquilombamento, insurgência, improviso e valorização da negritude. Por conta disso, essa literatura insere-se na estética do pensamento radical negro. Esse trabalho também aponta que, através de suas obras literárias, os compositores e as compositoras negros e negras dos blocos afros atuam como intelectuais e agentes de transformação social que educam gerações de negros e negras há quase cinco décadas.

Palavras-chave: Blocos Afros; Negritude; Literatura Negra; Música Negra; Pensamento Radical Negro.

ABSTRACT

This thesis entitled “Music, memory and blackness: the aesthetics of black radical thought in *Blocos Afro* of Salvador-BA” had to analyze some lyrics from four *blocos afro* in Salvador (Ilê Aiyê, Malê Debalê, Olodum and Os Negões) focused on compositions produced and/or re-recorded in the 21st century. By highlighting black composers. It sought to understand how the textuality of Afro blocks is configured as an instrument of black enunciation and resistance. Based on the concept of blackness proposed by Aimé Césaire (2010), and followed by aesthetics of the black radical tradition proposed by Fred Moten (2023) - fundamental concepts for this work – this research also dialogued with other black intellectuals, such as Abdias Nascimento, Alberto Guerreiro Ramos, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Leda Martins, Florentina Souza, Paul Gilroy, bell hooks and Jônatas Conceição. As a result of the song lyrics analysis, this work figures out that the Literature of *Blocos Afro* in addition to other ethical-aesthetic elements that make up these *Blocos* (dance, African ringtones, singing, costumes and spirituality) shaped a space for the preservation of memory, aquilombamento, insurgency, improvisation and valorization of blackness. In this sense, this literature has been inserted into the aesthetics of black radical thought. This work also highlighted that, through their literary works, black composers and composers from *Blocos afro* has acted as intellectuals and agents of social transformation that has shaped black generations for almost five decades.*

Key-words: Blocos Afro; Blackness; Black Literature; Black Music; Black Radical Thought.

* Tradução: Maiana Lima Teixeira.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Dançarinas no Malê Debalê, 2017.....	69
Figura 2: Mirinha Cruz (rainha do Ilê Aiyê em 1976) e Jéssica Nascimento (rainha do Ilê Aiyê em 2018).....	72
Figura 3: Capa do CD Quer me Localizar? – Bloco Afro Os Negões (2013)	74
Figura 4: Negro Lindo do Bloco Afro Os Negões - 2013.....	79
Figura 5: Fé	84

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: VISUALIZANDO O CORPO NEGRO NA PESQUISA	12
2 “LONGA TRAJETÓRIA, DESCORTINANDO A HISTÓRIA”: OS BLOCOS AFROS ENQUANTO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA E PRESERVAÇÃO DA CULTURA NEGRA.	24
2.1 DOS CLUBES NEGROS OITOCENTISTAS AOS BLOCOS INDÍGENAS	24
2.2 A REAFRICANIZAÇÃO – O NASCIMENTO DOS BLOCOS AFROS	30
2.3 O “OLHO GRANDE” DO MERCADO FONOGRÁFICO BAIANO – TENTATIVA DE COOPTAÇÃO.....	38
2.4 BREVE DESCRIÇÃO DOS BLOCOS AFROS ESTUDADOS	47
2.5 DOS QUILOMBOS ÀS QUADRAS DOS BLOCOS AFROS – <i>CONTINNUM</i> DE LUTAS	53
3 “DE CABEÇA ERGUIDA ASSUMO MINHA RAÇA”: A ESTÉTICA DO PENSAMENTO RADICAL NEGRO DOS BLOCOS AFROS	61
3.1 “RITUAIS DE NEGROS, UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE” – AS ARTES NEGRAS	62
3.1.1 “Uma dança que exprime os sentimentos mais profundos, inexplicáveis, inconfundíveis...”	66
3.1.2 <i>Negras tessituras</i>	72
3.2 QUER ME LOCALIZAR? – PEGUE A VISÃO SE PUDER	74
3.3 “FORMATANDO A HISTÓRIA PARA A REFLEXÃO”: MEMÓRIA E <i>ORALITURA</i>	84
4 COMPOSITORES/AS DOS BLOCOS AFROS: GRIOTS CONTEMPORÂNEOS ..	93
4.1 A LITERATURA DOS BLOCOS AFROS.....	94
5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	106
REFERÊNCIAS	111
ANEXO A – LETRAS DAS CANÇÕES	118

1 INTRODUÇÃO: VISUALIZANDO O CORPO NEGRO NA PESQUISA

Não posso e não me interessa transcender a mim mesmo, como habitualmente os cientistas sociais declaram supostamente fazer em relação às suas investigações. Quanto a mim, considero-me parte da matéria investigada.

- Abdias Nascimento (1978, p. 41)

Nessa pesquisa, intitulada “Música, Memória e *Negritude*: A estética do pensamento radical negro dos Blocos Afros de Salvador-BA” proponho a análise das letras das canções de quatro blocos afros baianos, com foco nas composições gravadas e/ou regravadas no século XXI.

Em 1974, em plena ditadura militar, jovens do bairro da Liberdade resolvem criar um bloco de negros e para negros, abordando a temática racial, e resgatando a história negra nas suas canções – o bloco afro Ilê Aiyê. Influenciados pelo Ilê Aiyê, outros blocos afros foram criados, a exemplo do Olodum (1979), Malê Debalê (1979), Araketu (1980), Os Negões (1982), entre outros. Em muitas das letras de suas canções, os blocos afros trazem um discurso étnico-identitário, denunciando o racismo e valorizando a cultura negra; contando a história de países e povos africanos e afrodiaspóricos – um movimento de valorização da memória ancestral. Essas músicas são compostas por homens e mulheres negras, e são escolhidas anualmente através dos festivais de música desses blocos. Dessa forma, os blocos afros, através das letras, performances e musicalidade, (re)educam gerações de pessoas, dos mais jovens aos mais velhos, contando uma história que foi negada ao longo dos tempos e trazendo uma narrativa contra-hegemônica sobre a cultura negra para o centro do debate.

Estudos anteriores já se debruçaram sobre as letras das canções dos blocos afros de Salvador. Na dissertação *Vozes Quilombolas: uma poética brasileira*, Jônatas Conceição (2004) analisa as produções literárias de compositores negros, feitas para o Ilê Aiyê, que narram a história dos quilombos, sobretudo do Quilombo dos Palmares. Ainda sobre as canções do Ilê Aiyê, alguns anos depois, Jovina Souza (2007), em sua dissertação intitulada “*Ilê Aiyê, que bloco é esse?*”: *Respostas a Paulinho Camafeu*, desenvolveu um estudo onde analisou a letra de músicas-temas compostas entre os anos de 1989 e 2004, a fim de mostrar como essas canções contribuíram para reconfigurar as representações dos povos negros no

Brasil e no continente africano. Mais recente, na dissertação “*Negras Candaces, negras fortes no poder*”: A intelectualidade negro-feminina do Ilê Aiyê, Monalisa Sacramento (2020) analisa a produção intelectual de mulheres negras no Ilê Aiyê, desde a composição musical até a atuação nas tomadas de decisão da instituição. Um importante trabalho, haja visto que a produção negra-feminina acaba sendo relegada a segundo plano em um cenário onde os homens são maioria.

Esta dissertação, em consonância com os trabalhos supracitados, difere-se quanto ao recorte, a saber: o *corpus* de análise consistirá nas letras musicais de quatro blocos de Salvador: Ilê Aiyê, Malê Debalê, Olodum e Os Negões. Enquanto já existem alguns estudos que se debruçaram sobre as canções de Ilê Aiyê e Olodum, não encontrei nenhum estudo que tenha as canções do Malê Debalê e Os Negões como *corpus* de análise. A escolha dos dois primeiros tem o intuito de ampliar os estudos já realizados, pensando agora na produção literária realizada no século XXI. Cabe destacar que as canções desses dois blocos, Ilê Aiyê e Olodum, são as que atingiram maior repercussão, e acredito que um dos principais motivos para isso tenha sido os álbuns gravados por suas respectivas bandas, bem como as regravações de sucessos desses blocos por grandes nomes da música brasileira, a exemplo de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Margareth Menezes, Daniela Mercury e a Banda Reflexus. O Ilê Aiyê, comercialmente, gravou 6 álbuns¹. Já o Olodum lançou 23 álbuns no total².

Em relação ao Malê Debalê e ao Bloco Afro Os Negões, o objetivo é ampliar ainda mais o panorama das produções, trazendo as composições feitas para esses dois grandes blocos que também são fundamentais no movimento de valorização das culturas negras africanas e da diáspora. O Malê Debalê lançou cinco álbuns: *Negros Sudaneses* (1997); *Malê Fantástico* (2002); *Malê Afrobeat* (2004); *Quilombos urbanos* (2006); *Banda Malê Debalê* (2019). Apenas esse último álbum encontra-se disponível na internet e em plataformas de *streaming*. Por sua vez, o bloco Os

¹ A seguir: *Canto Negro I* (1984); *Canto Negro II* (1989); *Canto Negro III* (1996); *Ilê Aiyê: 25 Anos* (1999); *Canto Negro IV* (2003); *Ilê Aiyê: Bonito de se ver* (2015).

² São eles: *Egito Madagáscar* (1987); *Núbia Axum Etiópia* (1988); *10 anos – Do Deserto do Saara ao nordeste brasileiro* (1989); *Da Atlântida a Bahia... O Mar é o caminho* (1991); *A música do Olodum* (1992); *Roma Negra* (1994); *O Movimento* (1994); *Filhos do Sol* (1994); *Sol e mar* (1995); *Dose Dupla* (1995); *Liberdade* (1997); *Edição especial para alguém muito especial* (1998); *A música do Olodum – 20 Anos* (1999); *Popularidade* (1999); *Enciclopédia musical brasileira* (2000); *Olodum* (2001); *Olodum Pela Vida* (2002); *Dose Dupla 2* (2003); *DVD Olodum – 25 anos de Samba-reggae* (2005); *Nova série* (2007); *Vale dos Reis: As Sete Portas da Energia* (2012); *Bloco Olodum: Samba, futebol, alegria* (2014); *Banda Olodum* (2018); *Povo das Estrelas* (2021).

Negões tem um álbum gravado e disponível na plataforma Youtube, intitulado *Os Negões: Quer me localizar?* (2013). As letras das músicas desses blocos sobrevivem através da oralidade, sendo reproduzidas e transmitidas nos ensaios, shows e carnavais, ou por meio das ínfimas gravações disponíveis na internet. Entre esses quatro blocos afros, o Olodum é o que de longe possui o maior acervo musical disponibilizado oficialmente nas plataformas digitais de músicas.

Além do recorte, os objetivos desta pesquisa também se diferem dos estudos já realizados. Aqui irei analisar as estratégias utilizadas pelos compositores/as dos blocos afros para apresentar suas letras de músicas enquanto espaço de enunciação, memória e insurgência negra em Salvador. Meu objetivo é demonstrar como os blocos afros e sua literatura musical constituem-se enquanto *lócus* de pensamento negro radical (Moten, 2023), de improviso, fugitividade e resistência.

Tão importante quanto explicar sobre o tema dessa pesquisa, é explicar o caminho que me conduziu até ela. E para explicar como cheguei a essa temática, preciso contar um pouco da minha trajetória de vida. Sou um homem negro, nascido e criado em Salvador no bairro do Engenho Velho de Brotas, um dos tantos bairros de maioria negra dessa cidade onde a vida cultural é pulsante. Meus pais sempre me ensinaram a ter orgulho de ser negro, e sempre me prepararam para tentar escapar do racismo tão presente mesmo em uma cidade de maioria negra como Salvador.

Minha mãe, Ângela Margarida, mulher negra e mãe solo, sempre me incentivou a estudar e ter um curso superior, além de me ensinar a amar a negritude. Fui estudante de escola pública durante o ensino médio, e hoje reflito que fui muito feliz por ter tido essa oportunidade de conhecer e estudar na rede pública de ensino. E aqui eu não tenho a pretensão de romantizar a escola pública. São muitos os desafios que precisam ser vencidos e muito a se melhorar no que tange às políticas públicas voltadas à educação pública básica. Entretanto, durante os três anos em que estudei no, infelizmente extinto, Colégio Estadual Odorico Tavares, tive a potente oportunidade de conhecer pessoas maravilhosas e constatar as dificuldades sociais que a bolha do ensino privado não me permita identificar com tanta lucidez, mesmo tendo antes estudado em escolas particulares de pequeno porte. Rompi com muitos preconceitos durante essa experiência. Nesse período ingressei no Movimento Estudantil, que foi a minha porta de entrada para os movimentos sociais.

Já meu pai, Miguel Catarino, contribuiu indiretamente para a minha trajetória de militância. Ele, homem negro nascido na década de 60, vivenciou e participou, por um breve período, do Movimento Negro Unificado em Salvador, lá no início dos anos 80. Este período foi o suficiente para a expansão da sua consciência racial. Meu pai também compôs canções e participou de alguns festivais de música de blocos afros, sobretudo do Malê Debalê. Com o passar dos anos, se afastou da vida de militância, mas faz questão até hoje de narrar para os filhos e filhas suas experiências positivas e frustrações daquele período. Foi ele quem me apresentou e me ensinou a amar a potência dos blocos afros.

Hoje sou pedagogo e professor da Rede Municipal de ensino de Salvador, formado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), até então o primeiro da família a se formar em universidade pública, embora não seja o primeiro a ter um curso superior. A minha trajetória no movimento estudantil, que começou lá no ensino médio onde fui um dos diretores do grêmio estudantil, estendeu-se para a universidade, onde fui coordenador do Centro Acadêmico de Pedagogia Paulo Freire. Foi na universidade que estreitei os laços com organizações do Movimento Negro. Cursando uma licenciatura, e sabendo da importância da educação para a emancipação do povo negro, tive a felicidade de, em 2017, ser convidado/convocado por Tamires Fraga, amiga e colega de curso, a criar um curso pré-vestibular para estudantes negras e negros de escola pública. Uniu-se à ideia os também colegas e amigos Rebeca Souza e Wilson Nunes, ambos também da UFBA. Além deles, outras e outros colegas professoras/es se aquilombaram conosco. Assim, desde 2017, conduzimos o Quilombo Educacional Vilma Reis, cujo nome é uma homenagem em vida à socióloga baiana e ativista do Movimento de Mulheres Negras, Vilma Reis, que muito nos inspira nas trincheiras de luta. E os blocos afros?

Os blocos afros exerceram um papel fundamental na minha formação político-identitária. Foi através das suas músicas que eu tive o primeiro contato com a história de alguns países e povos negros do continente africano, como é o caso dos Dogon, povo que habita a região do planalto central do Mali, país situado na África Ocidental, e que eu conheci através da canção *Ritos Dogons*, composta por Gilson S.M. e Lucas di Fiori para embalar o carnaval do Olodum em 2009, cujo tema foi *Mali – Dogons: O Povo das Estrelas*. Foi também através das canções desses blocos que eu conheci muitos nomes de personalidades negras, como foi o caso da

antropóloga Lélia Gonzalez, que eu, felizmente, conheci por meio da música *Candace Ilê*, que em uma das estrofes diz:

QG da negritude Curuzu
Sudão, Núbia, Etiópia e Axum
Guerreira negra, matriarca Gaiaku
Do Gege Mahi ao Zoogodó Bogum
Lélia Gonzalez implantou filosofia
No movimento negro a que pertencia
Antropóloga, pedagoga popular
Mulher de fibra, nunca parou de lutar

Dete Lima a nossa sábia rainha
Figurista, estilista da Bahia
Mona Ekede mãe e filha de Oxum
Brava Candace do Terreiro Jitolu

Ruth de Souza sempre sonhou ser atriz
Realizou seu sonho e é feliz
No teatro, cinema e televisão
Essa Candace só nos dá inspiração

Leci Brandão nasceu em Madureira
Compositora líder negra brasileira
Ilê traz em sua trajetória
Mais uma Candace é um marco da nossa história

Aconteceu num bairro de Salvador
Mulheres juntas em um grupo se formou
Lutando sempre contra a discriminação
No Alto das Pombas ativas afirmações³

Essa canção foi composta pelo saudoso Paulo Natividade para o carnaval do Ilê Aiyê em 2008, cujo tema foi *Candaces: Rainhas do Império Méroe*, e que homenageou as Candaces, uma dinastia composta por rainhas guerreiras do extinto reino africano de Cuxe, situado no que hoje se compreende como o território pertencente ao Sudão, além de homenagear mulheres negras brasileiras, como a própria Lélia Gonzalez, a sacerdotisa baiana do Candomblé Jeje-Mahi Gaiaku Luiza, a estilista e figurista baiana Dete Lima, a atriz Ruth de Souza, a cantora, compositora e parlamentar Leci Brandão e o *Grupo de Mulheres do Alto das Pombas* (GRUMAP), organização sediada no bairro do Alto das Pombas, em Salvador, na qual eu tive a feliz oportunidade de fazer um estágio supervisionado durante a minha graduação. Foram essas e outras canções que despertaram o meu interesse pelas narrativas negras e pelo estudo das questões raciais. Lembro-me que, por influência da canção *Candace Ilê*, Lélia Gonzalez foi uma das primeiras teóricas que eu li.

³ É possível ouvir em: <https://youtu.be/C9aLSi7208o>.

Agora que expliquei o caminho que me conduziu até essa pesquisa, apontarei os critérios de seleção e análise das canções. O principal critério utilizado, mas não o exclusivo, e eu explicarei o porquê mais adiante, foi o critério temporal – letras de canções compostas e/ou (re)gravadas no século XXI. Embora a maioria dos grandes sucessos desses blocos tenham sido as canções escritas nas primeiras duas décadas, 80 e 90, as letras compostas nos últimos vinte anos mantiveram o discurso de autodefinição e insurgência contra o racismo. Ainda que a luta negra por direitos tenha avançado em certa medida, o racismo continua forte e em constante renovação.

Um exemplo disso é o próprio carnaval. Essas entidades afrocarnavalescas, ao longo dos anos, têm encontrado dificuldades para colocar o bloco na rua. Isto se deve a má distribuição de patrocínio. Nos carnavais e shows que acontecem na cidade, os cachês para os blocos afros são substancialmente menores em comparação às outras atrações. A desvalorização é tão flagrante que, segundo o portal Bahia.ba⁴, no Festival da Virada de Salvador, ocorrido no réveillon 2017-2018, a soma dos cachês pagos aos seis blocos afros e afoxés que se apresentaram (Filhos de Gandhy, Ilê Aiyê, Malê Debalê, Olodum, Muzenza e Cortejo Afro) era equivalente ao cachê pago individualmente a outros(as) artistas, todos eles brancos(as), cabe ressaltar. Enquanto os seis blocos afrocarnavalescos receberam juntos um total de R\$255 mil, artistas como Ivete Sangalo, Bell Marques e Claudia Leitte receberam R\$400 mil, R\$300 mil, e R\$250 mil, respectivamente. Importante destacar que as bandas dos blocos afros possuem mais de um vocalista, e dezenas de percussionistas.

Voltando a falar da temporalidade enquanto um dos critérios de seleção das canções aqui estudadas, é fundamental registrar que o tempo, a partir de uma cosmopercepção negra, não é linear. E é justamente por esse motivo que o critério temporal não pode ser tão rígido. Leda Maria Martins explica melhor essa ideia ao trazer o conceito de *tempo espiralar*. Segundo a autora: “A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação” (Martins, 2002, p.84). E complementa: “Nas espirais do

⁴ Ver valores detalhados em:

[https://bahia.ba/entretenimento/conheca-os-caches-das-atracoes-do-festival-da-
virada/?fbclid=IwAR1B24jGRhVSUsbqcB2EqbREEkb2xwfdBnxAsdcOEWB5ZFYcu82KBHnXayY](https://bahia.ba/entretenimento/conheca-os-caches-das-atracoes-do-festival-da-virada/?fbclid=IwAR1B24jGRhVSUsbqcB2EqbREEkb2xwfdBnxAsdcOEWB5ZFYcu82KBHnXayY)

tempo, tudo vai e tudo volta” (*idem*, 2002, p.84). Seguindo esse princípio, muitas letras compostas nos primórdios da existência desses blocos, a despeito do tempo passado, voltam a ser cantadas e regravadas depois de anos. Permitam-me dar um exemplo.

Uma das canções escolhidas é a canção “Bye bye, Pelô”, composta por Valmir Brito, Rui Poeta, Arleth Star e Jô Nascimento para o Olodum. Essa canção não foi gravada em nenhum dos álbuns oficiais da Banda Olodum, mas é cantada pela própria banda até a atualidade e pelas pessoas que frequentam os ensaios e acompanham o bloco durante o carnaval. A letra de “Bye bye, Pelô” não consta nem mesmo no livro que reúne as letras das canções, organizado pelo próprio Olodum, cujo título é *Olodum: carnaval, cultura e negritude (1979-2018)*, lançado em 2018. Ouvi pela primeira vez ela sendo cantada em uma dessas gravações realizadas de maneira extraoficial nos ensaios, e que circulam pela internet. A gravação mais antiga que encontrei data do ano de 2011, o que me fez pensar que a música fosse recente. Entretanto, em minhas pesquisas, ao tentar descobrir a autoria e o título da composição, acabei descobrindo que a música é muito mais antiga do que eu imaginava. Dito isso, havemos de convir que o tempo aqui não presta contas à *Krónos*, deus grego, não sendo assim cronológico. Não é mesmo? Aqui a temporalidade é outra, é de matriz africana, e pode ser regida, por exemplo, pelo *Nkisi Kitembu*, mais conhecido com Tempo, divindade oriunda dos povos Bakongo e fortemente cultuada no Brasil, sobretudo nos terreiros de candomblé de nação Kongo-Angola. De acordo com Veridiana Machado (2015, p. 133)

O Tempo não pode ser estancado no passado, no presente, nem numa projeção para o futuro, pois tempo está presente em todas as gerações, assim, "o tempo é sempre presente", pois o tempo dos antepassados se faz presente hoje, e o nosso próprio tempo estará de algum modo presente no tempo de amanhã. O Nkisi Tempo se mostra como uma raiz de uma árvore "ancestral, que atravessa gerações", orienta, organiza a comunidade, e da continuidade ao legado deixado pelos antepassados.

Essa temporalidade não linear que caracteriza as cosmopercepções afrodiáspóricas, esse tempo que vai e vem, no contexto dos blocos afros, é fundamental para a preservação dos seus acervos musicais. Considerando que boa parte das canções desses blocos não possuem registros fonográficos em nível comercial, é justamente esse movimento de retorno, ritualizado nos shows e ensaios, que permite que as canções se perpetuem ao longo dos anos e

permaneçam vivas na “boca do povo”. Nesse sentido, os ensaios realizados nas quadras dos blocos afros funcionam como *ambientes de memória* onde, por meio da transmissão e reprodução dos repertórios músicas, gestuais e performáticos, possibilitam a preservação dos saberes produzidos nos/pelos blocos afros. Os ensaios e os desfiles desses blocos cumprem uma função ritual e pedagógica (Martins, 2002).

O outro critério utilizado foi a escolha de músicas que expressam autodefinição e afirmação da *negritude*⁵ e das histórias negras. Nem todas as músicas de bloco afro abordam de maneira direta a questão racial. Embora essa seja a principal temática, as letras também falam de amor, carnaval e questões sociais, temáticas que são, sem dúvidas, atravessadas pela questão racial, já que são experienciadas por pessoas negras, mas que, pensando nos objetivos da minha pesquisa, acabo deixando-as aqui em segundo plano, uma vez que busco responder de que maneira as letras dos blocos afros se constituem enquanto instrumento de insurgência, memória e enunciação identitária do povo negro.

Nesse sentido, faz-se necessário discutir a *negritude* enquanto movimento político que influencia na criação dos blocos afros e de outros movimentos negros diaspóricos. Para isso, trago o conceito de *negritude* proposto pelo poeta martinicano Aimé Césaire. Conforme o autor,

Vale dizer que a Negritude, em seu estágio inicial, pode ser definida primeiramente como tomada de consciência da diferença, como memória, como fidelidade e como solidariedade. Mas a Negritude não é apenas passiva. Ela não é da ordem do esmorecimento e do sofrimento. Ela não é nem da ordem do patético nem do choramingo. A Negritude resulta de uma atitude proativa e combativa do espírito. Ela é um despertar; despertar de dignidade. Ela é uma rejeição; rejeição da opressão. Ela é luta, isto é, luta contra a desigualdade. Ela é também revolta. [...] a Negritude foi uma forma de revolta, em princípio contra o sistema mundial da cultura tal qual ele se constituiu durante os últimos séculos e que se caracteriza por um certo número de preconceitos, de pressupostos que resultaram em uma hierarquia muito rígida. Dito de outra forma, a Negritude foi uma revolta contra aquilo que eu chamaria de reducionismo europeu. (Césaire, 2010, p. 109-110)

Embora tenha sido o próprio Aimé Césaire que primeiro cunhou o termo *negritude* (no francês *négritude*) lá na década de 1930, ele não reivindicava para si a autoria do conceito, já que na obra *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), o autor

⁵ Utilizarei o termo *negritude* sempre em itálico para ressaltar que o uso aqui empregado se refere ao conceito de *negritude* proposto por Aimé Césaire, e não a um termo genérico.

afirma que foi no Haiti que a *negritude* se levantou pela primeira vez (Ferreira, 2006; Moore, 2010). Ao citar o Haiti, o autor faz uma alusão à Revolução Haitiana (1791-1804), episódio em que os africanos escravizados e seus descendentes tomaram o poder e conquistaram a independência do Haiti (então colônia francesa de São Domingos) em 1804. A Revolução Haitiana é considerada o único movimento de independência liderado por negros nas américas que obteve sucesso. No entanto, discordo de Césaire quando ele elege o Haiti como o marco inicial da *Negritude*, pois cerca 150 anos antes da Revolução do Haiti, na Serra da Barriga, o Quilombo dos Palmares já estava de pé. Acredito que esse sim tenha sido o local onde a *negritude* esteve de pé pela primeira vez, e afirmo isso com base na própria ideia da *negritude* sistematizada pelo autor martinicano.

Ainda sobre as origens da *Negritude*, embora o conceito tenha sido criado por Césaire, foi através do ativista e político senegalês Léopold Sédar Senghor que ela se popularizou e ganhou contornos de movimento político, sobretudo durante as lutas pela independência do Senegal, entre as décadas de 1950 e 1960.

Juntos, o Quilombo dos Palmares, a Revolução do Haiti e a Revolta dos Malês foram os três principais movimentos de insurgência negra que, em épocas e contextos geopolíticos diferentes, plantaram sementes de esperança e influenciaram outras formas de organização negra e anticolonial nas Américas. Nesses três episódios da história podemos encontrar a ideia embrionária da *negritude*, antes mesmo do conceito ser criado por Césaire na década de 1930.

O escritor e sociólogo afro-cubano Carlos Moore afirma que a *negritude* césairiana reverberou em muitos movimentos político-culturais ao redor do mundo: nos EUA com os movimentos *Black Power/Black is Beautiful* (Poder Preto/Beleza Negra), o *Hip Hop*, e aqui incluo também o *Harlem Renaissance*; no Caribe com o Rastafarianismo e o Reggae jamaicano; no continente Africano com o *Afro-Beat* de Fela Kuti na Nigéria e o *Black Consciousness Movement* (Movimento da Consciência Negra) liderado por Steve Biko na África do Sul; e no Brasil com o samba, os Blocos Afros, o reggae e o Movimento Negro Unificado (Moore, 2010, p.34).

De certo, o movimento ético, estético e político da *negritude* inspirou os blocos afros de maneira direta e indireta. Diria até que os blocos afros são uma semente da *negritude* que germinou em solo baiano. O Ilê Aiyê, pioneiro entre os blocos afros, não fosse a censura imposta pela ditadura militar, teria sido batizado de Poder Negro, em alusão ao movimento Black Power dos EUA. Apesar da

censura, estreou nas ruas cantando os versos de Paulinho Camafeu “temos cabelo duro, somos Black Power”. Já o Bloco Afro Malê Debalê traz em seu nome uma homenagem aos negros islamizados, conhecidos como malês, e que protagonizaram aquele que é considerado um dos maiores levantes negros ocorrido nas Américas – a Revolta dos Malês (1935). Falarei sobre essa revolta na terceira seção deste trabalho.

Vale destacar o pioneirismo do Malê Debalê que, dentre os blocos afros, foi quem primeiro levou para as ruas a narrativa de importantes episódios da história dos povos negros na diáspora. Se a história do Quilombo dos Palmares e da Revolta dos Malês já era, de certo modo, conhecida por parte do povo negro baiano, é muito provável que tenha sido através do carnaval do Malê Debalê em 1988 (ano em que o tema do bloco foi o Haiti) que muitos, fora dos círculos acadêmicos, souberam da existência da Revolução Haitiana e da própria história desse país afro-caribenho. A historiografia hegemônica tentou silenciar esse fato durante muito tempo, pois temia-se que o levante fosse reencenado em outros locais. Vejamos um trecho da canção *Haiti quiô-iô*, composta por Sivú Resistência (Samuel Silva) para o Malê Debalê:

Povos miscigenados, revoltas constantes
Da primeira República negra do mundo, Malê
Ilhas que vem das Antilhas do mar do Caribe
Descendentes de irmãos africanos de Daomé
Toussaint Louverture, líder negro da libertação
Lutou com o racismo do tempo
Brigou contra o sistema e a opressão

Alguns versos, muitas informações. Com o fim da Revolução Haitiana, o Haiti tornou-se a primeira nação independente da América Latina, a primeiro das Américas a abolir a escravidão e a segunda a adotar a República como forma de governo no continente americano. O General negro Toussaint Louverture, como a própria letra da canção informa, foi uma das principais lideranças da revolução, embora não tenha visto o final do processo insurgente, uma vez que foi preso e morto pela França em 1803.

O Bloco Afro Muzenza, fundado em 1981, tem grande influência do Reggae Jamaicano e do movimento Rastafari, inclusive nas suas cores e símbolo. A Revolução Haitiana, a Revolta dos Malês, o Movimento Black Power, o Reggae e os próprios Blocos Afros são galhos de uma grande árvore cuja raiz é a *Negritude*.

Durante muito tempo essas histórias foram omitidas pelo currículo escolar brasileiro. Em um tempo em que o acesso à internet era escasso, e que os livros

didáticos ignoravam essas e outras histórias negras, a literatura afro-carnavalesca produzida por esses compositores era quem supria o déficit historiográfico sobre alguns aspectos da África e da diáspora negra. Compositores-pesquisadores, já que o processo de composição era precedido por um processo de pesquisa.

A literatura dos blocos afros vem, ao longo de quase cinco décadas, “descortinando a história” e se opondo à tentativa de apagamento das lutas negras promovido, sobretudo, pelo sistema educacional brasileiro. Dessa maneira, essa literatura musical, em sintonia com a ideia expandida da *Negritude* em Césaire (2010, p.110), produziu um “abalo de conceitos, terremoto cultural”, insurgiu-se contra o reducionismo europeu, já que as matrizes epistemológicas valorizadas são eurocêntricas e limitadas, e iniciou “um empreendimento de reabilitação dos nossos valores por nós mesmos, de aprofundamento sobre o nosso passado por nós mesmos, do re-enraizamento de nós mesmos em uma história, uma geografia e uma cultura” (Césaire, 2010, p.110).

Explicados os critérios de seleção, apresento o *corpus* que consistirá em 27 letras de música, divididas entre os quatro blocos:

- **Ilê Aiyê:** *A bola da vez* (Jocyclee e Toinho do Vale); *Afirmção ao poder* (Roberto Cruz / Jucka Maneiro / Sandoval Melodia); *Candace Ilê* (Paulo Natividade); *Dete Lima e sua arte* (Rita Mota); *Formatando a história* (Valmir Brito / Luz Lene / Jó Nascimento); *Marcas da Mãe África* (Paulo Jorge); *Os cinco destinos* (Menelik Kiluange / George Sales).

- **Malê Debalê:** *Aquarela negra* (Marcos Alafin); *Balé do Malê* (Kátia Show / Genivaldo Evangelista / Jóia Santos); *Líder negro da libertação “Haiti Quioiô”* (Sivú Resistência ‘Samuel Silva’); *Malê a insurreição* (Marcos Alafin); *Malê o movimento* (José Carlos Cabelo); *Quilombos Urbanos* (Lande Onawale).

- **Olodum:** *Akhaenaton e Nerfetiti* (Tonho Matéria); *Bye Bye, Pelô* (Valmir Brito / Rui Poeta / Arleth Star / Jó Nascimento); *Dores e Glórias* (Eli Costa / Graziela Ayres / Uéslei Lopes); *Minha História* (José Carlos Cabelo); *O elo* (Raimundo dos Santos - Bida); *Olodum veste letras* (Jucka Maneiro / Sandoval Melodia / Roberto Cruz); *Ritos Dogons* (Gilson S.M. / Lucas di Fiori); *Só Bananas* (Paulo Jorge);

- **Os Negões:** *Canto Nagô* (Sandoval Melodia / Silvio Almeida / Davizinha / Rose Motta); *Descendente africano* (Jocyclee e Toinho do Vale); *Negro Cidadão* (Sandoval Melodia / Silvio Almeida); *Ostenta Bandeira* (Marcos Boa Morte); *Responsabilidade pra vencer* (Fidel Cobra); *Filho de Jah* (Marcos Boa Morte).

Por escolha metodológica, não irei concentrar a análise das letras das músicas em uma única seção. Pretendo distribuí-las por todo o texto, de modo que a leitura se torne fluída e que as letras estejam em constante diálogo com os outros textos, a fim de não hierarquizar as referências. Dessa forma, entendo que o *corpus* de análise - as letras das canções - constitui um referencial teórico tão potente quanto as demais referências acadêmicas que trarei para dialogar com o texto.

Na segunda seção: “*Longa trajetória, descortinando a história*”: *os blocos afros enquanto espaço de resistência e preservação da cultura negra*, faço um breve retorno até o final do século XIX para traçar uma espécie de linha do tempo, a partir da criação dos primeiros clubes negros até a criação dos blocos afros e das novas organizações do Movimento Negro criadas na década de 70, além de demonstrar como os conceitos de *Quilombo/Quilombismo*, a partir de Abdias Nascimento (2019) e Beatriz Nascimento (2005), se relacionam com o universo dos blocos afros e com o Movimento Negro. Para isso, além dos compositores/as, dialogo com intelectuais como Antônio Godi (1997), Raphael Vieira Filho (1997), Goli Guerreiro (2000), Nádia Rosário (2000), Osmundo Pinho (1996; 2003; 2021), Wlamyra Albuquerque (2009).

Na terceira seção, cujo título é “*De cabeça erguida assumo minha raça*”: *a estética do pensamento radical negro dos blocos afros*, dialogo com autores como João Reis (1986), Michael Pollak (1992), Nadir Nóbrega (2017), bell hooks (2019), Tiganá Santana (2019), José Juliano Gadelha (2020), Édouard Glissant (2021), Leda Martins (2021), Fred Moten (2023) e Alberto Guerreiro Ramos (2023), com o intuito de demonstrar como os blocos afros se inserem dentro de uma estética da tradição radical negra, estética essa que tem como principais características o improviso, a resistência, não ser rastreável e a persistência na e pela vida. Para isso, irei trabalhar com as letras que tratam da afirmação da *negritude* e que narram história negras (preservação da memória).

Na quarta seção, intitulada *Compositores/as dos blocos afros: griots contemporâneos*, abordo a importância intelectual e política daqueles e daquelas que compõem as letras das canções dos blocos afros. Considerando-os enquanto educadores/as, demonstro, em diálogo com autores como Jônatas Conceição Silva (2004), Florentina Souza (2005), Sueli Carneiro (2005), Arany Santana (2014) e Beatriz Nascimento (2018), que esses compositores/as atuam como *griots* na diáspora.

2 “LONGA TRAJETÓRIA, DESCORTINANDO A HISTÓRIA”⁶: OS BLOCOS AFROS ENQUANTO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA E PRESERVAÇÃO DA CULTURA NEGRA.

Longa trajetória
 Descortinando a história
 Um marco de luta, um fato real
 Hoje somos referência
 Negros em evidência
 Capacitados, político-cultural

Afirmção ao Poder (Jucka Maneiro, Roberto Cruz e Sandoval Melodia)

Dou início a esta seção fazendo uma breve retrospectiva das insurgências negras frente ao carnaval antinegro soteropolitano. Alguns intelectuais já produziram excelentes trabalhos sobre a presença de clubes e blocos negros no carnaval de Salvador desde os primórdios da festa no final do século XIX (Lima, 1997; Godi, 1997; Vieira Filho, 1997; Guerreiro, 2000; Pinho, 1996; 2003; 2021; Albuquerque, 2009; Butler, 2020) e, por conta disso, não irei me aprofundar na descrição dessa trajetória, embora seja necessário resumi-la.

2.1 DOS CLUBES NEGROS OITOCENTISTAS AOS BLOCOS INDÍGENAS

Em *Folgedos negros no carnaval de Salvador (1880-1930)*, o pesquisador Raphael Vieira Filho (1997) nos mostra que, antes da criação do Ilê Aiyê em 1974, existiram outras agremiações que traziam temáticas africanas para os circuitos do carnaval. Ainda no final do século XIX, em 1895, dois clubes afrocarnavalescos foram criados: Embaixada Africana e Pândegos D’África. Os mesmos reuniam seus foliões “elegantemente vestidos” com indumentárias africanas, como relatou jornais na época, e traziam como temática a África, as lutas anticoloniais contemporâneas, mitologias, o candomblé, bem como abordavam temas sociais, chegando inclusive a reivindicar indenizações pelos africanos mortos no Levante dos Malês, como é possível ver no Manifesto do clube Embaixada Africana, publicado no jornal *Correio de Notícias* do dia 27 de fevereiro de 1897 (*apud* Vieira Filho, 1997, p.45-46):

⁶ Trecho da canção *Afirmção ao poder*, composta para o Ilê Aiyê por Jucka Maneiro, Roberto Cruz e Sandoval Melodia.

"Sua magestade o rei da Zululandia, considerando que o facto de azorragares (chicotearos) africanos na praça publica não encontra apoio em nenhuma razão de justiça.

Resolve:

1º Instituir sobre o Estado Federado da Bahia o Mucamo de 5921850718241970127092160257363280 de jardos de algodão riscado, como indennisação pelos africanos mortos no mesmo estado, por ocasião do movimento alcunhado de levantamento de malês;

2º Enviar ao mencionado estado uma embaixada, que sera portadora deste documento.

...O prestito será assim organizado:

Seguir-se-ha bem organizada banda de musica, preparada pela "digna colonia africana desta cidade" para acompanhar a Embaixada. Trajará notavel costume algeriano, executando em seu trajecto os dobrados Fortunato Santos, Menelik, Makonem, etc.

Dois personagens da corte da Gungunhana aprenderam a arte musical, afim de annunciarem em clarins a approximação da cavallaria composta de Guerreiros Reaes Cafres – Zulos. Estes guerreiros vêm armados de azagaias e escudos usados em sua terra, e montarão em formosissimas zebras.

Dois trombeteiros, trajando costume abyssinio, anunciarão a passagem do victorioso Menelick, negu dos negus, que, por homenagem ao rei da Zululandia empunhará o glorioso estandarte da Embaixada Africana...

O imperador surgirá de um busio.

Guiará este carro a Fama, que descançará suas azas em linda concha.

O negus dos negus será acompanhado por dois ministros, os quaes trajarão rico vestuario de gala.

...Seis ras (chefe etíope) empunhando espadas formarão a guarda de honra imperial.

Marchará em seguida, cavalgando animal alexandrino o embaixador Manikus, ladeado pelo Muata de T'Chiboco.

Acompanharão o embaixador (encanecido no serviço de S.M. El-Rey da Zululandia) - seus secretario Chaca e Muzila.

Para prova de que o papelorio não é privilegio desta terra das palmeiras, um possante animal carregará o archivo africano, onde virão todos os documentos concernentes á missão que tem a cumprir a Embaixada na Bahia.

A promotora desta estrondosa festa, a patriotica Colonia Africana, desfilará após, formando incomparavel charanga, devidamente correcto e augmentada com instrumentos novos (marimbas, instrumentos de cordas, etc) que do centro d'Africa trouxe o laureado maestro Abédé.

Fechará o prestito, para afastar da Embaixada o azocri dos olhos mãos - significativa chave de ouro, que será conduzida pelo poderoso Muquichi ou desmancha-feitiço." (grifos meu)

Desculpem-me a longa citação, mas não poderia deixar de trazer na íntegra o texto do Manifesto assinado pelo "embaixador" Manikus e seus "secretários" Chaca e Muzilla, haja vista a riqueza de detalhes e a força insurgente que tanto o desfile quanto o manifesto representam. Além de "imputar uma multa" ao Estado da Bahia, o clube Embaixada Africana, em tom sarcástico, avisa que apresentará um "archivo africano" repleto de documentos, como prova de que a escrita "não é privilégio dessa terra das palmeiras". É muito provável que nesse trecho os autores do manifesto estivessem fazendo alusão à *Canção do Exílio* (1843), poema de

Gonçalves Dias em exaltação ao Brasil, mostrando conhecimento não só de culturas africanas como também da literatura brasileira. De acordo com Raphael Vieira Filho (1997, p.50):

O clube Embaixada Africana procurou mostrar os povos africanos mais destacados na história. Parece-nos que eles procuravam reforçar a auto-estima e o valor positivo das suas raízes africanas mostrando uma África civilizada e culta, diferente da imagem negativa tradicionalmente imposta aos africanos e seus descendentes nascidos no Brasil. Então, podemos dizer que os clubes Embaixada Africana e Pândegos da África, utilizando-se de todo um arsenal simbólico para enaltecer os de Salvador, inauguravam uma estratégia conhecida hoje como auto-afirmação.

Wlamyra Albuquerque (2009), que também escreveu sobre esse período, destaca que a escolha da Etiópia como tema do carnaval do Embaixada Africana em 1897 não foi aleatória. No ano anterior, os italianos haviam sido derrotados em Adwa, cidade que fazia parte do então Império Abissínio (atual Etiópia), pelos soldados do Imperador Menelik II. A Etiópia foi o único império africano que conseguiu vencer os colonizadores europeus e que permaneceu independente enquanto nação. Na época, segundo a autora, o jornal *Correio de Notícias* (o mesmo onde o Manifesto do Embaixada foi publicado) publicou uma matéria na qual ironizava a soberania de Menelik II e criticava a “excentricidade” do mesmo, que planejava visitar Paris (símbolo da civilidade e da elegância para a elite brasileira) (Albuquerque, 2009). Por sua vez, em 1898, o Embaixada Africana enviou para a redação do jornal supracitado um telegrama convocando a “colônia africana” para receber os seus “ilustres representantes” (Embaixadores Africanos) que iriam desembarcar no cais de Salvador, e “para reiterar o “apreço” dos africanos da cidade aos seus patrícios recém-chegados, “mandaram fabricar na França um lindo carro de madrepérola para transportá-los”” (Albuquerque, 2009, p.213). Esse relato mostra a ousadia e a ironia do clube frente às críticas da elite.

Contudo, esses clubes que nos primeiros anos chamavam atenção e “encantavam” os foliões, passaram a ser perseguidos nos anos seguintes. Segundo Kim D. Butler (2020), a imprensa passou a lamentar “a inclinação geral do Carnaval em direção à africanidade”, o que representava uma ameaça à ideia de “civilização” pautada na Europa (Butler, 2020, p.100). Com a pressão da imprensa, a cidade de Salvador acabou proibindo em 1905 “uma série de práticas carnavalescas consideradas incompatíveis com a civilidade e a modernidade” (*idem*, 2020, p.101), extinguindo assim os clubes negros.

No intervalo entre 1905 e o ano de fundação do Ilê Aiyê, tem-se registro de algumas agremiações negras, afoxés em sua grande maioria, com destaque ao Afoxé Congos D'África fundado no início da década de 1920; o Afoxé Pai Burukô, fundado pelo Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano do Santos) em 1935⁷; o Afoxé Filhos do Congo, remanescente do Congos D'África, fundado em 1946; e o Afoxé Filhos de Gandhi, o maior deles, fundado em 1949. Destaco a ligação intrínseca dos afoxés com os terreiros de candomblé. Conhecidos também como candomblés de rua, os afoxés trazem às ruas elementos da religiosidade de matriz africana, como os instrumentos musicais (atabaques e agogô), o ritmo (predominantemente o toque Ijexá) e as canções, que quando não são literalmente músicas cantadas nos rituais religiosos, citam os orixás em suas composições. Mais tarde, os blocos afros também terão essa ligação com o candomblé, como veremos nas próximas seções.

Havia também as escolas de samba como a Juventude do Garcia, Diplomatas de Amaralina e Filhos do Tororó, e os blocos indígenas como os Caciques do Garcia (oriundo da Escola de Samba Juventude do Garcia) e Apaches do Tororó (oriundo da Escola de Samba Filhos do Tororó) que, entre o final da década de 50 e os primeiros anos da década de 70, embora não fossem declaradamente agremiações negras, eram majoritariamente compostas por foliões e foliãs negros e negras. Merece destaque a correlação que havia entre essas agremiações (escolas de sambas de Salvador e blocos indígenas); os primeiros blocos indígenas foram fundados por integrantes das escolas de samba, herdando inclusive o ritmo musical (blocos indígenas tocavam samba) e, posteriormente, integrantes das escolas de samba e dos blocos indígenas fizeram parte da criação dos primeiros blocos afros, influenciando também na célula rítmica destes que têm o samba como base. O Ilê Aiyê, por exemplo, denomina o seu ritmo como Samba afro, já Os Negões denomina seu ritmo como samba-mambo, e outros blocos afros executam o samba-reggae, como é o caso do Olodum e do Muzenza.

Assim como aconteceu com os clubes carnavalescos negros no início do século XX, na década de 70, os blocos indígenas passaram a ser perseguidos pela imprensa baiana, que registrava a participação dessas agremiações destacando a suposta violência dos seus desfiles. Já os dirigentes dessas entidades afirmavam que tanto a perseguição da imprensa quanto da polícia se dava pelo fato de os

⁷ Embora tenha sido fundado em 1935, o Afoxé Pai Burukô só saiu às ruas a partir de 1942.

integrantes serem negros e pobres (Godi, 1991, p. 63). O jornal de maior circulação na cidade na época divulgou a seguinte matéria:

Tal qual uma horda de índios furiosos e sedentos de sangue, os 'Apaches do Tororó' voltaram a marcar com violência sua participação no carnaval baiano, transformando-se na maior preocupação das autoridades policiais, intranqüilizando foliões e integrantes de blocos e cordões. As suas vítimas este ano foram principalmente as mulheres. (Jornal A Tarde em 23/02/1977)⁸

As primeiras palavras já explicitam o tom racista da matéria. No trecho “uma horda de índios furiosos e sedentos de sangue” o jornal reforça a maneira extremamente estereotipada como os povos indígenas são historicamente representados (como os selvagens). A construção dessa imagem de selvageria, além de criminalizar as comunidades indígenas, foi e continua sendo uma das “justificativas” para o genocídio desses povos. “Coincidentemente”, essa perseguição se acirrou no momento em que se iniciou o processo de elitização do carnaval de Salvador. De acordo com Antônio Godi (1991, p.63):

O momento de maior crítica aos blocos de índios se deu justo na época da explosão do chamado "carnaval participação", com o sucesso dos trios elétricos e fortalecimento de entidades carnavalescas organizadas por segmentos bem situados social e economicamente, a partir da segunda metade dos anos setenta.

As críticas, sobretudo ao Apaches do Tororó, acabaram respingando nos demais blocos indígenas, o que enfraqueceu bastante todo o seguimento culminando no que Osmundo Pinho chamou de “virtual extinção” (Pinho, 2003, p. 223). Virtual porque esses blocos não deixaram de existir, mas com o passar dos anos perderam muito da sua força, tendo uma queda substancial no quantitativo de associados. Se nas décadas de 70, 80 e até 90 do século XX os blocos indígenas colocavam mais de oito mil integrantes nas ruas, hoje o número é bem menos expressivo. Com isso, blocos indígenas também passaram a enfrentar problemas de ordem financeira, principalmente por conta da dificuldade em conseguir patrocínios.

A perseguição sofrida pelo Apaches do Tororó por parte do Estado e da imprensa baiana ilustra bem o quão nocivo é o papel desempenhado pelo estereótipo. A fama do Apaches de ser um bloco “violento” se deu por conta de um suposto ataque realizado por alguns dos seus integrantes ao bloco *Lá Vem Elas*, composto por irmãs, namoradas e esposas de policiais militares em 1977. A

⁸ *apud* GODI (1991, p. 64).

repressão policial foi extremamente violenta, com mais de 120 foliões do bloco sendo presos na ocasião. Segundo Godi (1991, p. 64), “os negros do bloco receberam dos policiais baianos um tratamento semelhante ao dos índios que eles representavam, tratados como estrangeiros pelas tropas da Cavalaria americana”⁹.

Em *Cultura e Representação* (2016), o teórico jamaicano Stuart Hall analisa o funcionamento do regime de representação e como os estereótipos são utilizados para a representação das diferenças raciais. De acordo com o autor, o estereótipo consiste na apropriação de poucas características “simples, vividas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas” (Hall, 2016, p.191) sobre um grupo ou indivíduo. A partir daí, a pessoa ou grupo representado passa a ser reduzido a essas características que são exageradas, fixadas, simplificadas e naturalizadas. O intuito por trás da naturalização é fixar, pois, em sendo traços oriundos da natureza do sujeito ou grupo, não tem como serem modificados. Por sua vez, se essas características fossem de origem cultural, seriam passíveis de modificação. O autor explica que muitas dessas características são imaginadas e fantasiadas, ou seja, são falsas, e que o ato de estereotipar está intrinsecamente ligado às relações de poder, um poder hegemônico (Hall, 2016). Giroux e McLaren (1995, p.145) apontam que: “As representações são sempre produzidas dentro de limites culturais e fronteiras teóricas e, como tal, estão necessariamente implicadas em economias particulares de verdade, valor e poder”.

Esse episódio da suposta agressão de membros do Apaches às integrantes do bloco Lá Vem Elas é bastante controverso. Aqui não me interessa discutir se a agressão verdadeiramente aconteceu ou não. O que chamo atenção é para o fato de que, independentemente de ter ou não acontecido, o estereótipo e o estigma criado desde os tempos coloniais sobre a população negra e indígena, e reforçado pela imprensa a partir desse episódio, contribuiu diretamente para o enfraquecimento não apenas de uma instituição carnavalesca que na época tinha nove anos de história, mas de todo um seguimento que, inegavelmente, era composto por maioria negra e indígena. Frantz Fanon (2008, p. 109) demonstrou que os negros são vistos como “selvagens, estúpidos, analfabetos”, e que o possível erro de um representaria o fim daqueles a sua volta. Um suposto episódio de

⁹ Vale frisar que os Apaches, Comanches, Chayennes, que nomeiam alguns dos principais blocos indígenas de Salvador, são nomes de povos indígenas que ocupam o que hoje compreende o território dos EUA. Sobre o possível motivo da nomeação dos blocos indígenas ver: GODI, Antônio. *De índio a negro, ou o reverso* (1991).

violência foi fixado, possivelmente exagerado e fantasiado, e passou a ser representado como algo natural dos blocos indígenas. Esses estereótipos futuramente serão atribuídos também a alguns blocos afros, como é o caso do Olodum e do Muzenza.

2.2 A REAFRICANIZAÇÃO – O NASCIMENTO DOS BLOCOS AFROS

A partir da década de 70, teve início no carnaval de Salvador um movimento crescente dos blocos de trio. Esses blocos privados, cercados por cordas, eram majoritariamente administrados e frequentados por pessoas brancas da classe média alta e da elite econômica. Muitos desses blocos acabavam afastando os negros de maneira direta ou indireta, seja pelo valor das fantasias, ou por estratégias que dificultavam a compra das mesmas, como, por exemplo, pedir foto e endereço do folião a fim de selecionar os que sairiam, de acordo com a tonalidade e o endereço. Entre eles estão blocos como Os Internacionais, Os Corujas, Jacu, Amigos do Barão, entre outros. Nesse período, o carnaval começou a ficar cada vez mais desigual, e a população negra e de baixa renda da cidade passou a ficar sem muitas alternativas para brincar o carnaval. De acordo com Goli Guerreiro (2000, p. 129): “As cordas de segurança, sustentadas pelos “cordeiros”, são o espaço comumente reservado aos negros nos blocos de trio mais sofisticados da cidade”. A discriminação era tão patente, que em 1999 foi instaurada uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) pela Câmara de Vereadores de Salvador para investigar as acusações. No entanto, ninguém foi responsabilizado. E pasmem, um dos relatores do processo, o então vereador Ricardo Martins, era dono de um dos blocos investigados (Guerreiro, 2000).

Diante desse cenário, o Ilê Aiyê (1974) foi criado com o intuito de ser uma alternativa onde homens, mulheres e crianças negras pudessem acessar e curtir o carnaval de maneira democrática e com autonomia. Para além do entretenimento, o bloco, assim como os antigos clubes negros oitocentistas, apresenta uma intenção de politização e conscientização racial, sendo o responsável por disparar o processo de *reafricanização do carnaval de Salvador* (Pinho, 2003). Essa reafrikanização se deu através das músicas que versam sobre a história de países e povos africanos, valorização da autoestima negra, denúncia do racismo, estéticas e performances negras ou, nos termos de Osmundo Pinho, pelo uso do *Signo-África*, que nada mais

é do que “a centralidade da “cultura negra” e a afirmação da africanidade [...] como dispositivo discursivo de subjetivação” (Pinho, 2021, p.56). Como aponta a intelectual Jovina Souza, o Ilê Aiyê herdou características tanto dos clubes negros como dos afoxés:

Dos Filhos de Gandhi, o Ilê assimilou os rituais religiosos que acontecem antes da saída do bloco no sábado de carnaval. Por outro lado, dos clubes negros do início da República, o bloco adotou a estratégia de lembrar a história dos feitos africanos. Estes aspectos que faziam parte dos desfiles dessas agremiações, organizadas por afrodescendentes, encontram-se presentes no Ilê, demonstrando as relações do bloco do Curuzu com outras entidades negras que se apresentaram nos carnavais de outrora. (Souza, 2000, p. 29-30)

O Ilê Aiyê deu início a uma verdadeira revolução estética e política do povo negro soteropolitano e brasileiro. Inspirados no Ilê, outros blocos negros foram surgindo, como o Puxada Axé, Malê Debalê, Badauê, Olodum, Melô do Banzo, Bloco Ébano, Muzenza, Araketu, Os Negões, Okanbí e Bankoma, em Salvador e Região Metropolitana, e até mesmo em outros estados, como é o caso do Bloco Afro Akomabu, fundado em São Luís-MA. Uma história que hoje já somam mais de quatro décadas.

Assim como os clubes negros e os blocos indígenas, o Ilê Aiyê também foi alvo de críticas por parte da imprensa. Um dia após a estreia do Mais Belo dos Belos (como o bloco é conhecido no carnaval de Salvador) o Jornal A tarde, mais uma vez ele, publicou a seguinte nota:

BLOCO RACISTA, NOTA DESTOANTE:

Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: 'Mundo Negro', 'Black Power', Negro pra Você'. etc., o bloco Ilê Aiyê, apelidado de bloco do racismo, proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação norte-americana, revelando enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existem uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do 'Ilê Aiyê' - todos de cor - chegaram até a gozação dos brancos e demais pessoas que os observavam do palanque oficial. Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de se esperar que os integrantes do 'Ilê' voltem de outra maneira no próximo ano, e usem em outra forma a natural liberação do instinto característico do carnaval. **Não temos problema racial. Esta é uma das grandes felicidades do povo brasileiro.** (Jornal A Tarde, 12/02/1975, grifos meu)

De fato, a nota musical do Ilê Aiyê foi destoante. Destoou de um carnaval antinegro e do esvaziamento e apagamento patente da cultura negra e africana, em curso durante toda a historiografia brasileira. Nota-se que o racismo da imprensa e

da elite baiana se descortinou, sem nenhum constrangimento, nos momentos em que grupos negros se organizaram no carnaval de Salvador e trouxeram à baila as questões étnico-raciais, mostrando que a Bahia e o Brasil nunca chegaram perto de viver uma democracia racial, como defende a branquitude brasileira. Muito embora seja “justamente no momento do rito carnavalesco que o mito [da democracia racial] é atualizado com toda sua força simbólica” (Gonzalez, 2018, p.195). Atualizado pois, a imagem que o Brasil vende para o resto do mundo é a de que o carnaval é uma festa harmônica e democrática onde todos (negros, brancos e indígenas) igualmente se divertem e são tratados. No entanto, como acabamos de ver, a realidade é completamente diferente. Nas palavras de Lélia Gonzalez: “como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra”. (2018, p.196)

Pessoas negras sempre fizeram parte do carnaval, mesmo estando, muitas das vezes, em posições subalternizadas. Cenário que nunca causou incômodo às elites e à imprensa. Desde o início dos festejos em 1884, fomos nós, população negra, que servimos como vendedores/as ambulantes, quituteiras/os, fazendo a segurança e tocando nas fanfarras e bandas, propiciando o bem-estar das elites. E essa posição de subserviência foi, e ainda é, amplamente aceita, não causando nenhum tipo de desconforto aos grupos hegemônicos. Mas, nos momentos em que nos atrevemos a construir uma autonomia, que rasuramos os lugares pré-determinados pelo racismo, a antinegitude¹⁰ se apresentou de maneira violenta, tentando nos criminalizar e fazer com que retornemos à submissão.

Stuart Hall, ao pensar a cultura e a construção da identidade e da diferença, nos fala que “culturas estáveis exigem que as coisas não saiam dos seus lugares designados” (2016, p.157). O autor utiliza a terra como exemplo: a terra no jardim está dentro da normalidade, mas, se essa mesma terra for despejada em algum espaço interno da casa, ela se torna “matéria fora do lugar”, “um sinal de poluição, de transgressão das fronteiras simbólicas, de tabus violados” (Hall, 2016, p.157). Em se tratando do carnaval, quando os negros se organizam, reivindicam e propõem uma forma de se inserir como protagonistas da própria festa, eles transgridem as fronteiras simbólicas e rasuram a ordem cultural racista que historicamente reserva

¹⁰ De acordo com Vargas (2020, p. 18): “as pessoas negras vis-à-vis às não negras são (a) sistemática e singularmente excluídas (de moradia digna, emprego, saúde, segurança, vida) e (b) constituem o não ser que fundamenta as subjetividades não negras do mundo moderno. Ambas as proposições indicam uma lógica que resulta na negação tanto ontológica quanto social da pessoa negra. Tal lógica é a antinegitude”.

para ele um lugar de “coadjuvante”, por isso causam incômodo. Esse ímpeto emancipatório existente no bojo dos blocos afros acabou arando o terreno para que outras organizações de luta antirracista se estruturassem a partir da década de 70. Contudo, os blocos afros são continuação de uma luta que começa com/nos quilombos, passa pelos levantes organizados pelos escravizados, e desagua nas instituições negras de resistência pré e pós abolição.

Ainda no século XIX, em 1832, foi criada em Salvador a Sociedade Protetora dos Desvalidos, instituição negra (ainda em atividade) que, além de ser responsável por comprar alforrias de escravizados, funcionava como uma previdência privada para os seus associados e dependentes. Já no século XX, na década de 1930, existiu uma das maiores organizações do movimento negro no Brasil e talvez a primeira de abrangência nacional: a Frente Negra Brasileira (FNB). Criada em 1931, a FNB, que chegou a se tornar um partido político, foi extinta junto com outros partidos em 1937 por um decreto do então presidente Getúlio Vargas durante a ditadura do Estado Novo. Depois da Frente Negra, outras organizações negras de caráter nacionais surgiram, sendo algumas delas: a União dos Homens de Cor (UHC) fundada em Porto Alegre em 1943, e que chegou a ter ramificações em cerca de dez estados brasileiros; a Associação dos Negros Brasileiros (ANB), fundada em São Paulo em 1943; O teatro Experimental do Negro (TEN), fundado em 1944 no Rio de Janeiro e idealizado por Abdias Nascimento; e a Associação Cultural do Negro, fundada em São Paulo em 1954. Em Salvador, na segunda metade da década de 1970, existiu o Grupo NÊGO, que viria a se tornar a célula do MNU na Bahia em 1978.

O Ilê Aiyê foi criado quatro anos antes da fundação do que viria ser uma das principais entidades do ativismo negro brasileiro – o Movimento Negro Unificado (MNU). Ao passo que os blocos afros e afoxés promovem a *negritude* através de um viés cultural, organizações como o MNU promovem o debate racial na arena política e acadêmica. Alguns autores e militantes chegam a afirmar que foi a movimentação cultural iniciada pelo Ilê Aiyê desde 1974 que estimulou a criação do MNU em 1978. Um desses autores foi o intelectual e militante Jônatas Conceição. Em *História de lutas negras: memórias do surgimento do Movimento Negro na Bahia* (1988), o autor fala dessa relação ambivalente que existia entre os movimentos negros culturais e o movimento negro político. Ambivalente pois, embora tenha sido essa efervescência cultural negra promovida por organizações como Ilê Aiyê, Grupo de Teatro Palmares

lñaron, Núcleo Cultural Afro-Brasileiro e Malê Cultura e Arte Negra que criou lastro para a organização do MNU na Bahia, o MNU, por sua inspiração marxista, teve dificuldade no início em estabelecer um diálogo mais próximo com os grupos culturais do movimento negro que, aqui na Bahia, foram pioneiros em pautar as questões raciais de maneira mais abrangente naquele período. Goli Guerreiro apresenta um detalhamento mais amplo deste paradoxo em *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. De acordo com ela:

O MNU e as entidades culturais (quase todas blocos afro) constituem tendências diferenciadas na luta antirracista. Segundo o ex-conselheiro do Olodum Zulu Araújo, o conflito entre as diferentes estratégias de combate ao racismo deve-se ao fato de o MNU "ter-se firmado considerando que os blocos afro e todos aqueles que faziam cultura eram alienados, que era fazer festa, que era não levar a sério a luta contra a discriminação racial, e isso criou um atrito muito forte com praticamente todo o movimento negro baiano". O depoimento de Vovô, presidente fundador do Ilê Aiyê, confirma esta análise: "O pessoal do Movimento Negro disse que a gente tava por fora, que a gente não sabia nada, era uma porção de negão burro que só sabia fazer carnaval. Mas será que eles acham mesmo que a gente vai botar de lado esse lance carnavalesco? A nossa mensagem maior é esta. É a festa, o espetáculo. (Guerreiro, 2000, p. 101)

Se nos primeiros anos as relações entre as entidades culturais e as entidades políticas do Movimento Negro poderiam não ser tão unânimes, no decorrer dos anos, e com o amadurecimento de ambos os lados, os contrastes diminuíram. Prova disso é que juntas, essas organizações (carnavalescas, políticas e religiosas), fundaram em 2001 o Fórum de Entidades Negras da Bahia, que reúne diversas organizações do Movimento Negro com o objetivo de discutir a questão racial de forma independente da política partidária e para além do período carnavalesco. Atualmente o Fórum é composto pelas seguintes entidades: Associação Nacional dos Advogados Afrodescendentes – ANAAD; Afro Gabinete de Articulação Institucional e Jurídica – AGANJU; Ilê Aiyê; Bloco Afro Os Negões; Bloco Afro Ókánbí; Centro de Estudos e Pesquisas Mário Gusmão – CEMAG; Grupo Cultural Cortejo Afro; Federação Nacional de Culto Afro-Brasileiro – FENACAB; Movimento Negro Unificado – MNU; Muzenza; Malê Debalê.

As duas formas de atuação, seja no âmbito artístico-cultural ou político, são complementares e fundamentais na luta antirracista. Enquanto, por exemplo, as organizações políticas lutavam pela aprovação de uma lei nacional que contemplasse o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira nos currículos

escolares – reivindicação histórica do Movimento Negro Brasileiro só garantida em 2003 com a lei federal nº 10.639/03 – desde 1995 o Ilê Aiyê já possuía um Projeto de Extensão Pedagógica (PEP) e produzia material didático – os *Cadernos de Educação* – por onde abordava a temática através das letras de músicas do próprio bloco. E mesmo antes do PEP, as letras dos blocos afros e afoxés, desde 1974, já ofereciam esse suporte pedagógico. Além disso, não há manifestação artístico-cultural que não seja, em alguma medida, também política. E em se tratando dos blocos afros, por haver o “objetivo explícito de superação do racismo e da discriminação racial, de valorização e afirmação da história e da cultura negras no Brasil [...]” (Gomes, 2017, p. 23-24), podemos considerá-los enquanto parte integrante do Movimento Negro Brasileiro.

Foi nas artes que o povo negro na diáspora encontrou uma das alternativas para tentar rasurar essa ordem social antinegra, e a música negra merece destaque nesse cenário, pois, “atuou como a principal catalisadora no despertar da consciência social da comunidade”, conforme destaca Angela Davis (2017, p.167). Ainda de acordo com Davis (2017, p.167): “o povo negro foi capaz de criar com sua música uma comunidade estética de resistência que, por sua vez, encorajou e nutriu uma comunidade política de luta ativa pela liberdade”. A autora cita como exemplo o *spirituals*, o *blues*, e o *rap*, três gêneros musicais afro-estadunidenses.

No contexto brasileiro, essa resistência se deu principalmente no samba e no funk, mas assim como em outros locais da diáspora africana, também se faz presente no rap e no reggae, sobretudo a partir da década de 80. No contexto baiano, está presente principalmente na música dos blocos afros:

Enquanto elemento na luta de afirmação sócio-cultural do negro baiano, a música, no formato de canção, foi "utilizada" contemporaneamente como um meio de divulgação de informações, veiculação de palavras-de-ordem, numa tentativa de contar a história dos tidos como sem história e de conscientizar sobre o papel do negro na história do Brasil e do mundo (trazendo uma cobrança de direitos autorais sobre sua atuação no teatro da vida social brasileira, no qual foi relegado ao status de figurante) (Rosário, 2000, p. 186-187).

É curiosa a maneira sinérgica com que o povo negro se organizou culturalmente ao redor do mundo. E as décadas de 70 e 80 me despertam muita atenção para esse fator. Enquanto no Brasil a cultura negra passava por uma transformação influenciada pela música dos blocos afros, em outros locais, na África

e na diáspora africana, estávamos colocando em curso outras revoluções culturais negras. O *Reggae* na Jamaica, o *Funk*, o *Jazz* e o *Soul Music* afro-estadunidense, o *Afrobeat* nigeriano, o samba e a música dos Blocos Afros no Brasil. Esses movimentos musicais/éticos/estéticos/políticos emergem praticamente na mesma época, de certa maneira de forma independente, e trazendo em seu bojo características próprias, mas ao mesmo tempo semelhantes, a saber: tornaram-se instrumento de luta por direitos e são acompanhados por uma nova/velha estética corporal, desde a dança até as vestimentas. Alguns dos valores civilizatórios do povo negro (Trindade, 2005) estão presentes em todos eles: *corporeidade* – através das danças; *musicalidade* – com forte influência africana na rítmica; *memória* – narrando histórias negras e mantendo a memória viva; *ancestralidade e religiosidade* – a ligação com a espiritualidade, presente sobretudo nos blocos afros e sua ligação com os terreiros de candomblé, e no reggae, ligado à filosofia rastafari; *ludicidade* – porque é também diversão, entretenimento, brincadeira. Gosto da síntese de Édouard Glissant (2021, p.102): “Essa música é espiritualidade contida em que o corpo subitamente se expressa. De uma ponta a outra deste mundo, o cântico, sincopado, macerado pelos interditos, liberado por todo o impulso dos corpos, produz sua linguagem”.

Com a musicalidade emergiu uma antiga/nova estética. Antes da fundação dos blocos afros, a estética de origem africana e afrodiáspóricas era desvalorizada, enquanto um padrão estético branco-europeu era supervalorizado. Durante muito tempo foi dito que homens e principalmente mulheres negras não deveriam usar roupas estampadas, cores vivas e fortes, batom vermelho, etc. Os cabelos dos homens negros geralmente eram raspados e os das mulheres negras eram alisados, inicialmente por ferro e posteriormente por produtos químicos, na intenção de se adequar a um padrão estético eurocêntrico, onde não havia lugar para os cabelos crespos. Turbantes? Esses geralmente só eram usados por mulheres negras dentro de um contexto das religiões de matriz africana. A compositora Rita Mota fala sobre essa transformação estética promovida pelos blocos afros na canção *Dete Lima e sua arte* (2008) composta para o ilê Aiyê:

Lá nos anos 70 ainda se ouvia
Que o negro era feio
Sem direito a alegria
Dete Lima aparece, junto ao Ilê então

Fazendo o corpo e a cabeça e a transformação¹¹

Dete Lima, a quem Rita Mota presta reverência na canção, é estilista, figurinista, Ekeji¹² do terreiro Ilê Axé Jitolu, e uma das fundadoras e diretoras do bloco Ilê Aiyê. Ela é a responsável pelo figurino da Deusa do Ébano e das princesas que representam o bloco. Com a influência dela, esses blocos atuam “fazendo o corpo, a cabeça, e a transformação” por meio da estética, das artes e do discurso.

E aí se faz necessário ressaltar o papel fundamental exercido pelas religiões de matriz africanas nessa trajetória de luta. Muitos dos blocos afros nasceram ou têm conexão direta com terreiros de candomblé. E é justamente a estética e as performances oriundos dos terreiros que servirão de alicerce para o que será (re)construído pelos blocos afros, desde as indumentárias até a dança, passando também pela musicalidade. Quando os blocos afros trazem para as ruas a musicalidade acompanhada de uma rítmica baseada no som dos tambores e atabaques, e indumentárias africanas como turbantes amarrados de diversos modos, tecidos com estampas africanas, cantando em alto e bom som “temos cabelo duro, somos *black power*” (canção/manifesto *Que bloco é esse?* de Paulinho Camafeu), ou os versos de *Faraó, divindade do Egito*: “despertai-vos para a cultura egípcia no Brasil / ao invés de cabelos trançados veremos turbantes de Tutancâmon”, composta por Luciano Gomes, uma revolução estética é iniciada no Brasil. Afinal, mais uma vez trazendo os versos da canção de Rita Mota: “Um turbante bonito, um pano da costa, sandália de couro, quem é que não gosta?”. Concordo com Nadir Nóbrega (2013, p.62) quando ela afirma que:

Esses homens e essas mulheres enegreceram o nosso carnaval, marcando definitivamente a sua espetacularidade trazendo novos ritmos, novas danças, com seus corpos adornados com elementos fabricados em e por outras matrizes estéticas, compondo outros jeitos de corpos, outros olhares e jeitos de viver com harmonia e com conflitos, considerados como marcadores simbólicos.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X7ZDyM0WkqU> .

¹² Cargo feminino responsável, dentre muitas outras funções, a cuidar dos iniciados em transe no candomblé de raiz Jeje/Nagô.

2.3 O “OLHO GRANDE” DO MERCADO FONOGRÁFICO BAIANO – TENTATIVA DE COOPTAÇÃO

Outra revolução que se deu por influência dos blocos afros foi em relação à musicalidade. O forte e pulsante ritmo percussivo presente nos blocos afros e suas “orquestras de tambores”, e nos diversos ritmos da música negra, influenciaram o que viria a se tornar um dos principais empreendimentos musicais e *business* da Bahia nos anos 80 e 90 – a *axé music*. Inclusive, alguns dos grandes sucessos eternizados por vozes como Margareth Menezes e Daniela Mercury são produtos dos acervos musicais dessas entidades afrocarnavalescas. No entanto, ainda que a base rítmica e muita das composições seja fruto da produção intelectual negra, foram os/as artistas brancos/as os maiores beneficiados financeiramente pelo sucesso desse movimento.

No final dos anos 80 e início dos anos 90, a *axé music* tomou conta da indústria musical de Salvador. Quando os empresários e as grandes gravadoras perceberam a potência mercadológica da música afro-baiana do carnaval soteropolitano, diversas bandas e blocos foram criados e dezenas de discos foram lançados, alcançando números recordes de vendas e movimentando rios de dinheiro. A indústria da *axé music* dominou os principais estúdios de gravação da cidade como, por exemplo, os Estúdios WR (Wesley Rangel), e monopolizou as rádios e as grandes gravadoras, dominando assim o mercado fonográfico baiano. A dinâmica também mudou. Antes, para que um artista ou música da Bahia conquistasse sucesso nacional, era preciso que esse artista ou música tivesse acesso às grandes gravadoras, que impulsionavam a obra. Com o fenômeno da *axé music* o processo se inverte – era o sucesso do artista e das músicas no carnaval e festas de Salvador ou, melhor dizendo, o que já estava na boca do povo, que despertava o interesse do mercado fonográfico (Rosário, 2000). Na dissertação intitulada *Do lúdico ao lucro: transformações nos modos de produção da canção popular urbana na Bahia contemporânea* (2000), a socióloga Nádia Barrêto do Rosário analisou as alterações nos modos de produção do que ela chama de “nova música baiana”. Segundo a autora:

Os primeiros sucessos da NMB [Nova Música Baiana] foram construídos a partir da relação direta entre gravadora local e rádios locais, através de fitas demonstrativas (fitas demo). A partir dessa exposição inicial e do acolhimento do público é que as grandes

gravadoras passaram a se interessar por esse produto, no início dos anos 80. (Rosário, 2000, p.151)

Na década de 80, alguns dos principais nomes da *axé music* eram Luiz Caldas, Carlinhos Brown, Margareth Menezes, Márcia Short, Gerônimo Santana, a Banda Reflexu's e a Banda Mel, e um dos maiores sucessos do segmento eram: os samba-reggae *Madagascar Olodum*, composto por Rey Zulu (Reneivaldo Miranda da Silva) e *Faraó, divindade do Egito* (mais conhecido como "Faraó"), composto por Luciano Gomes (1987), ambos para o bloco afro Olodum; *Alfabeto do Negão*, autoria de Rey Zulu e Ytthamar Tropicália e *Canto para o Senegal*, autoria de Valmir Brito e Ytthamar Tropicália, ambas compostas para o Ilê Aiyê; e *Eu sou negão*, composta por Gerônimo Santana. De acordo com Nádia Rosário, com o sucesso, sobretudo de "Faraó" na voz de Margareth Menezes, começou, por parte das gravadoras, uma "corrida em direção aos ensaios de blocos afro-baianos, em busca de novidades do samba-reggae" (2000, p.152).

Observem que alguns dos principais sucessos do início da chamada *axé music* são, na verdade, canções de blocos afros. Mas é necessário esclarecer que, embora as canções de blocos afros tenham sido divulgadas como *axé music* pela indústria fonográfica e cultural, são na verdade um estilo próprio, com uma estética própria, e com objetivos diferentes da *axé music*. Nádia Rosário explica que o que chamamos de *axé music* é na verdade uma multiplicidade de produtos musicais cujas características são "popularidade, efemeridade, baixo custo, produção em série, superficialidade, vinculação com a juventude [...] e ligação com o grande capital" (Rosário, 2000, p.183), predicados que, a meu ver, não podem ser atribuídos aos produtos musicais dos blocos afrocarnavalescos, uma vez que os mesmos nada têm de superficiais. Muito pelo contrário, a música dos blocos afros são produtos de extrema complexidade rítmica e literária, cuja opacidade não permite, muitas vezes, a compreensão plena (a partir de um ponto de vista ocidentalizado) do que está sendo dito nas linhas e, sobretudo, nas entrelinhas. Falarei mais sobre isso na próxima seção deste trabalho.

Acontece que, no início dos anos 90, especialmente após o sucesso comercial de *O Canto da Cidade* (Sony Music, 1992), álbum de estreia de Daniela Mercury, o cenário começou a embranquecer. A partir daquele ano, a maioria dos artistas lançados nacionalmente eram brancos, e o forte apelo percussivo das canções começou a ser substituído por instrumentos considerados "harmônicos",

como guitarras, sopros e teclados. O saudoso e grande músico e maestro Letieres Leite, fundador da Orkestra Rumpilezz afirma: “depois de um tempo, essas pessoas, ligadas a grandes grupos econômicos, começaram a criar os próprios artistas, geralmente, artistas mais brancos” e complementa: “Eles se afastaram da matéria-prima, uma coisa que não foi ocasional, foi alinhavada. Esse embranquecimento foi estrutural” (*apud* Matos, 2021, p.156).

O processo de embranquecimento da *axé music*, ao passo que alavancou carreiras de artistas brancos, tentou apagar os traços negros basilares desse empreendimento musical. Uma das provas disso foi a alteração realizada por Daniela Mercury na letra da canção que viria a se tornar um dos maiores sucessos desse estilo musical – *O canto da cidade*, composta pelo compositor Tote Gira – e que foi canção de trabalho do álbum homônimo gravado em 1992. Uma das justificativas dada pela cantora para alterar a letra era torná-la mais harmônica e palatável para o público em geral e a gravadora. Segue a letra original: “o som que vem do tambor / o canto que ecoou / o chão, a praça e a cor bonita / A mão que fez o Pelô / o tom da pele na flor tem vida / ela é bonita / Aê Aê negro é Salvador / Aê Aê o verdadeiro amor”. Já a versão modificada e gravada por Daniela é: “O gueto, a rua, a fé / eu vou cantando a pé / pela cidade, bonita / o toque do afoxé / e a força, de onde vem? / ninguém explica, ela é bonita / uô ô verdadeiro amor / uô ô você vai onde eu vou”. O compositor Tote Gira, que na época autorizou as alterações na letra, hoje acredita que a edição “foi um processo de embranquecimento da canção” (Matos, 2021, p.163-164). Na letra modificada, Daniela Mercury pergunta “e a força, de onde vem?” e ela mesmo responde “ninguém explica, ela é bonita”. Minha resposta com certeza seria diferente. A força vem, e ela sabe, da ancestralidade e da musicalidade negra, musicalidade essa responsável por alavancar sua carreira.

Contudo, ao afirmar que a *axé music* passou por um processo de embranquecimento, ressalto que o mesmo não se deu por completo. E explico o porquê. Ainda que os artistas e empresários brancos tenham passado a dominar o cenário da *axé music*, não podemos perder de vista o fato de que boa parte dos sujeitos responsáveis por essa musicalidade são negros - desde os compositores e os músicos das bandas, até a célula rítmica e a dança.

Com o sucesso comercial da *axé music*, alguns blocos afros, visando maior inserção no mercado fonográfico, começaram a priorizar algumas letras com menor apelo político. O Ara Ketu é um desses blocos que, a partir do início da década de

90, mudou substancialmente o estilo de sua música, desde a inclusão de instrumentos considerados “harmônicos” como instrumentos de corda, teclado e sopro, até as letras que deixaram de fazer referência direta às questões étnico-raciais, chegando ao ponto de deixar de ser considerado um bloco afro e se tornando uma banda pop. E se o objetivo era realmente ser absorvido pelo mercado, o Ara Ketu teve êxito nesse empreendimento. Após a mudança do perfil estético, conseguiu vender milhares de cópias de discos, conquistando até a certificação disco de diamante (mais de 300 mil cópias vendidas) e fazendo shows por todo o Brasil entre o final da década de 90 e início dos anos 2000.

O Olodum também entrou na nova onda exigida pelo mercado fonográfico. Embora nunca tenha abandonado suas bases percussivas e o teor político na maioria das suas canções, gravou alguns álbuns com letras mais românticas e passou a utilizar também instrumentos de harmonia. Quem nunca ouviu a canção *Alegria Geral* (Alberto Pitta, Ytthamar Tropicália e Moço Pop): “Olodum tá hippie / Olodum tá pop / Olodum tá reggae / Olodum tá rock / O Olodum pirou de vez”?. Além disso, o bloco abandonou as fantasias que remetiam às indumentárias africanas e passou a utilizar abadá (camisetas simples)¹³, com estampas afros. As canções de maior sucesso do Olodum, que foram regravadas por outros artistas e bandas, são as músicas mais românticas e menos “militantes”, digamos assim. O Olodum também criou uma “banda show” que faz uso de instrumentos de harmonia (guitarra, teclado, sopro) e que na última década chegou a ter até um vocalista branco.

No entanto, esse movimento de mudança de perfil estético e político nas letras das canções dos blocos afros não foi facilmente aceito. Os blocos afros continuaram na resistência política, e alguns compositores demonstraram o incômodo causado por esse processo nas letras de algumas canções dessas entidades. É o caso do compositor José Carlos Cabelo que escreveu, em tom de protesto, as músicas *Minha História* cantada pelo Olodum e a música *Malê o*

¹³ Do yorùbá *agbádá*. Originalmente, *agbádá* é uma vestimenta masculina folgada utilizada pelos Yorùbá e que cobre boa parte do corpo. No carnaval de Salvador, dá nome às camisetas utilizadas por homens e mulheres, geralmente produzidas com tecidos leves, e que trazem elementos que identificam o bloco carnavalesco. Eis mais uma prova da apropriação, esvaziamento de sentido e embranquecimento de elementos da cultura negra no carnaval e pelo capitalismo de uma maneira geral.

movimento, gravada pelo Malê Debalê. Vejamos um trecho da letra de *Minha História* (2009):

Estou entregue à própria sorte
Acho que isso vai ter fim
Entre a vida e a morte
Tudo tem princípio, meio e fim
Preciso lembrar aquilo que foi esquecido
Resgatar então o que foi construído

Privações passei
E hoje já nem sei quem sou
Meus amigos, cadê?
Será que eles me dão valor?
Cadê a velha música, que sempre foi o instrumento da raça?
Só quem me conhece sabe e sente o que se passa

Minha vida, meus amores
Minha luta, meus valores
Sempre foi uma questão de ideologia [...] ¹⁴

Nos versos de José Carlos Cabelo, a preocupação com o esvaziamento político de algumas composições gravadas por blocos afros nas últimas décadas é evidente¹⁵. Ao buscar resgatar um discurso mais combativo, o sujeito poético interpela seus pares compositores e as entidades afrocarnavalescas com a pergunta incisiva: "cadê a velha música, que sempre foi o instrumento da raça?". Este questionamento serve como um alerta, destacando a necessidade urgente de "lembrar aquilo que foi esquecido". Refere-se, assim, às composições que outrora carregavam consigo um poderoso apelo político, enraizado na valorização da negritude e na denúncia veemente do racismo. Esses versos convocam a reflexão sobre a importância de manter viva a essência política e contestadora da música afro, reafirmando sua relevância na luta por justiça social e igualdade racial. Essa preocupação é antiga, como nos mostra Nádia Rosário (2000, p.186):

Desde muito logo, instalou-se entre militantes e simpatizantes, uma previsão temerária de que a assimilação industrial da música produzida pelos blocos afro, viesse a neutralizá-la enquanto

¹⁴ Ouvir a música na versão do Olodum: <https://www.youtube.com/watch?v=V6gnj0wrEeU> ou na versão da Banda Soul Tambor: <https://www.youtube.com/watch?v=T4OAXp6CxbI> .

¹⁵ Em um bate papo informal com o compositor, o mesmo me explicou que sua intenção ao escrever essa poesia era propor o resgate de um movimento que ficou, segundo ele, um pouco enfraquecido por ter, em alguns momentos, se rendido ao apelo comercial que exige um discurso mais vendável (menos politizado). José Carlos Cabelo também afirmou que é preciso que os blocos afros mantenham o pensamento filosófico que os constituíram e resistam às seduções comerciais. De contrário, estariam cedendo ao sistema de opressão existente.

elemento da luta pela conscientização e transformação da condição de "ser negro" na nossa sociedade, colocando-a inclusive a favor da perpetuação de uma situação estabelecida, quando mascara e interpõe ao sofrimento real, o prazer estético/lúdico.

A meu ver, é salutar que os blocos afros também estejam preocupados com a questão comercial/financeira, e em expandir o alcance das suas marcas, já que se tornaram pessoas jurídicas cuja atuação extrapola o carnaval. Não há problemas nisso. É até necessário, se considerarmos o fato de que para manter os seus projetos sociais e suas sedes é imprescindível ter dinheiro em caixa. O Olodum é uma das referências nesse sentido. Conseguiu criar uma marca forte e reconhecida internacionalmente, se tornando um *holding* empresarial, que gerencia o bloco, a banda, a loja e a Escola Olodum. Mas é preciso que haja todo um cuidado para que os objetivos comerciais não sufoquem os objetivos políticos. Se, para serem aceitas pela indústria musical, as bandas dos blocos afros precisarem modificar o teor da letra de suas canções, seria melhor pensar em outras estratégias de divulgação e comercialização que não ameacem os princípios políticos dessas entidades. Considero o Ilê Aiyê um exemplo de que dá para estar, de certa maneira, inserido no mercado, sem abrir mão de sua originalidade. A fala de Antônio Carlos "Vovô", presidente do bloco, é esclarecedora: "O Ilê Aiyê não é uma banda, nós somos uma entidade negra que tem uma banda, o que é muito diferente" (*apud* Guerreiro, 2000, p.149).

Quem acompanha as apresentações de alguns blocos afros consegue perceber que existe uma diferença entre a escolha do repertório musical para o carnaval – onde as músicas politizadas são mais cantadas – e outras apresentações (como alguns shows) – onde as bandas dão preferência às canções mais românticas, as vezes até incluindo no repertório muitas músicas de outros estilos e bandas. E isso incomoda não só alguns compositores, mas muitos fãs e seguidores desses blocos (e aqui eu me incluo). Possa ser que seja estratégia para agradar uma gama maior de admiradores. Mas não deixa de ser um fator de alerta.

A outra canção de José Carlos Cabelo – *Malê o movimento*¹⁶ - foi gravada pela Banda Malê Debalê (2013):

Tenha consciência
De que o movimento está de volta
Unificado, estabelecido
Além disso, politizado

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B-iK4My2eiw> .

Eu vim aqui foi pra falar da negra raça
 Do canto que envolve a massa
 Que é o mesmo que balança o chão da praça
 Veja como é lindo o toque do tambor
 Sinto a sensação de tudo melhorar
 Ele alivia minha dor
 Faz o mundo inteiro cantar e dançar [...]

Ao afirmar que “o movimento está de volta”, o poeta se refere não só a alguns compositores, mas também a uma parte do público que deixou de acompanhar alguns blocos afros quando estes começaram a seguir um viés mais mercadológico. Nessa canção, José Carlos Cabelo também elabora críticas ao cenário político e econômico do país que, historicamente, coloca o povo negro em condições de vulnerabilidade: “para que falar na ideologia? / se não praticamos a democracia / o povo está comendo o pão que o diabo amassou / fome, frio e sem cobertor”. Nesse trecho, ao citar o termo ideologia, entendo, com base nos versos seguintes, que o compositor esteja se referindo ao Estado Democrático de Direito que deveria garantir cidadania plena a todos os brasileiros, mas que, diferente do que preconiza a Constituição Brasileira de 1988, esse “Estado Democrático” coexiste com o que Milton Santos (1996/1997) chama de “cidadanias mutiladas” – conferidas a boa parte da população – sobretudo às populações negras e indígenas.

Poderíamos traçar a lista das cidadanias mutiladas neste país. Cidadania mutilada no trabalho, através das oportunidades de ingresso negadas. Cidadania mutilada na remuneração, melhor para uns do que para outros. Cidadania mutilada nas oportunidades de promoção. Cidadania mutilada também na localização dos homens, na sua moradia. Cidadania mutilada na circulação. Esse famoso direito de ir e vir, que alguns nem imaginam existir, mas que na realidade é tolhido para uma parte significativa da população. Cidadania mutilada na educação. Quem por acaso passou ou permaneceu na maior universidade deste estado e deste país, a USP, não tem nenhuma dúvida de que ela não é uma universidade para negros. E na saúde também, já que tratar da saúde num país onde a medicina é elitista e os médicos se comportam como elitistas, supõe frequentemente o apelo às relações, aquele telefone que distingue os brasileiros entre os que têm e os que não tem a quem pedir um pistolão. Os negros não tem sequer a quem pedir para ser tratados. E o que dizer dos novos direitos, que a evolução técnica contemporânea sugere, como o direito à imagem e ao livre exercício da individualidade? E o que dizer também do comportamento da polícia e da justiça, que escolhem como tratar as pessoas em função do que elas parecem ser. (Santos, 1996/1997, p. 134).

Nos versos seguintes de *Malê o movimento*, o sujeito poético nos alerta para a função sociopolítica que a música negra exerce: “só nos resta agora a poesia / e protestar em plena luz do dia”. Paul Gilroy é um dos intelectuais que se debruçaram sobre o papel da música negra e de seus protagonistas na diáspora. Para o autor:

As tradições inventadas de expressão musical [...], são igualmente importantes no estudo dos negros da diáspora e da modernidade porque elas têm apoiado a formação de uma casta distinta, muitas vezes sacerdotal, de intelectuais orgânicos cujas experiências nos permitem focalizar com particular clareza a crise da modernidade e dos valores modernos. Essas pessoas geralmente têm sido intelectuais no sentido gramsciano, operando sem os benefícios que fluem ora de uma relação com o estado moderno, ora de posições institucionais seguras no interior das indústrias culturais. (2012, p.163-164)

De fato, muitos desses compositores/intelectuais, homens negros e mulheres negras, não operam dentro de uma lógica mercadológica. As músicas “de protesto” dos blocos afros costumam não agradar a indústria musical, o *mainstream*. Não são vendáveis e/ou rentáveis para as rádios (ou não há interesse de que sejam), não atraem as grandes gravadoras, raramente são regravadas por outros artistas, e não enriquecem os compositores. O que, por sua vez, não significa que não haja interesse desses compositores em obter lucro com as suas poesias. Pelo contrário, é o mercado fonográfico que não valoriza essas produções.

Atribuo esse desinteresse da indústria musical em investir na produção e impulsionamento das músicas com temáticas negras explícitas e/ou que apresentem uma crítica social mais incisiva, como as canções dos blocos afros, à persistência da defesa do mito da democracia racial ou, melhor dizendo, ao racismo institucionalizado que constitui essa indústria dominada por empresários brancos, ou ao *pacto narcísico da branquitude*, que, de acordo com Cida Bento (2022, p. 18), “possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal””. São tipos de alianças e acordos não verbais elaborados pela branquitude para excluir negros e indígenas dos círculos de poder e para silenciar opressões.

A escritora e pesquisadora Conceição Evaristo pontua algo que considero pertinente e que acredito explicar uma das razões pelas quais essas canções não interessam aos grupos hegemônicos que gerenciam a indústria da música: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ninar os da casa-grande e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (Evaristo, 2007, p. 21). Ora, se os grupos hegemônicos costumam defender que existe no país uma democracia racial (a fim de escamotear o racismo que operam), o discurso presente nessas canções não irá agradá-los. Isso quer dizer que a indústria musical nunca irá se interessar por esse produto? É provável que o interesse surja quando perceberem que existe

um público que pode gerar lucro. O interesse da indústria musical é em produtos que sejam consumidos por diversos estratos sociais, não por um nicho específico. Quanto menor ou “mais palatável” o teor político, melhor. Como destaca bell hooks (2019, p. 86):

As obras de artistas negros que são abertamente políticas e radicais raramente são associadas a uma política cultural de resistência. Quando transformadas em *commodities*, é fácil para os consumidores ignorar sua mensagem política.

O exemplo do Ara Ketu que, ao mudar a estética, conseguiu ser momentaneamente incorporado pelo mercado, evidencia bastante essa relação. O bloco/banda Ara Ketu manteve elementos negros em sua música (o forte apelo percussivo), e nas suas performances (sempre contando com a presença de vocalistas negros/negras), mas a maioria das letras deixaram de enfatizar a questão racial, além do abandono do uso das indumentárias afros. Outro exemplo é o Olodum: três de alguns dos maiores sucessos comerciais da banda – *Rosa* (Pierre Onassis), *Deusa do Amor* (Adailton Poesia / Valter Farias) e *Várias Queixas* (Afro Jhow / Germano Meneghel / Narcisinho) – são canções que falam de amor, mas não demarcam de maneira enfática o quesito racial em seus versos.

Ressalto que não acredito que as canções dos blocos afros, e a literatura negra de uma maneira geral, devam ter sempre em sua textualidade um conteúdo explicitamente político. Entendo que toda textualidade é política, e escritoras e escritores, compositoras e compositores negros podem escrever sobre os mais diversos assuntos. Mesmo que as temáticas concernentes à *negritude* (autoafirmação, denúncia de opressão e valorização da cultura negra) não sejam abordadas de maneira direta na letra de algumas canções dos blocos afros, não significa que tais canções não trazem a *negritude* nas entrelinhas. Cito o exemplo de *Deusa do Amor*, mencionada no parágrafo anterior. Na canção, os compositores Adailton Poesia e Valter Farias falam do amor entre duas pessoas negras, como conta Adailton Poesia: “essa é uma música destaque, primeiramente, porque é feita de um homem negro para uma mulher negra” (*apud* Silva, 2022, p.317). Falar sobre o amor entre pessoas negras é também falar de um lugar radical de resistência. Por outro lado, penso que as canções consideradas mais “pesadas”, com uma mensagem étnico-identitária “mais explícita”, o que costumo chamar de “músicas de fundamento”, não podem ser deixadas de lado.

2.4 BREVE DESCRIÇÃO DOS BLOCOS AFROS ESTUDADOS

Como já foi dito anteriormente, o Ilê Aiyê foi fundado em 1974 no Curuzu por jovens negros e negras liderados/as por Antônio Carlos “Vovô” e Apolônio Filho “Popó”, e é considerado o primeiro bloco afro do Brasil. Inicialmente o nome do bloco seria Poder Negro, mas, por conta da censura imposta pela ditadura militar vigente na época, foi preciso mudar a nomenclatura, sendo escolhido o nome Ilê Aiyê, de origem yorùbá, que pode significar “casa da terra” ou “o mundo”. O Ilê Aiyê, assim como muitos outros blocos afros, tem como característica o uso de indumentárias e tecidos africanos como, por exemplo, o abadá e o turbante e outras peças que são influenciadas pelas culturas Yorùbá, Ambundu e Fon, que são as três principais culturas africanas de onde foram trazidas pessoas escravizadas. Em sendo o pioneiro, o Ilê Aiyê acaba se tornando uma inspiração para os demais blocos afros, e até mesmo para alguns afoxés. Foi ele quem pavimentou o caminho, o “clarão da escuridão” como diz o verso da canção *Aos dezenove remos*¹⁷, composta para o bloco por Gilson Nascimento.

O bloco é ligado ao terreiro de candomblé *Ilê Axé Jitolu*, cuja nação é jeje-nagô, e que foi fundado pela *Iyalorixá* Hilda Jitolu (1923-2009), mãe biológica de Antônio Carlos, o Vovô do Ilê (presidente e um dos fundadores do bloco) e de outros membros da diretoria do bloco. Mãe Hilda, como era conhecida, era a líder espiritual da instituição. Após o seu falecimento em 2009, a liderança espiritual do Terreiro e do Ilê Aiyê passou para uma de suas filhas biológicas e espirituais, a *Iyalorixá* Hildelice Bento. Hoje é o único bloco afro que ainda tem restrições à entrada de pessoas não-negras nos seus desfiles carnavalescos.

Já o Malê Debalê foi fundado em março de 1979 por moradores do bairro de Itapuã, mais especificamente na região do Abaeté. Outrora, a região onde hoje compreende o território de Itapuã foi área de um dos quilombos existentes no Brasil colonial – o Quilombo do Buraco do Tatu (1743-1763), um dos mais duradouros e estruturados quilombos existentes na região que hoje compreende parte do perímetro urbano de Salvador. O nome, do yorùbá *imàle*, é uma referência aos povos Malês, maneira como eram conhecidos os negros mulçumanos de origem nagô/yorùbá, e que em 1835 protagonizaram o maior levante negro realizado no

¹⁷ É possível ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=GdVINK6jvGc> .

Brasil – a Revolta dos Malês. O Malê Debalê, além de toda a riqueza estética, é conhecido por levar à avenida uma grandiosa ala de dança, que foi considerada pela Revista *The New York Times* como o maior Balé Afro do mundo.

Logo em seguida vem o Olodum, fundado em abril de 1979 na comunidade do Maciel no Pelourinho, sendo hoje um dos maiores blocos afros existentes. Atualmente é um dos poucos blocos afros que abandonaram o uso das indumentárias de origem africana, adotando os famosos abadá. Entretanto, continua com a característica de trazer canções que denunciam a discriminação racial e valorizam a *negritude*. Suas músicas se tornaram grandes sucessos ao serem cantadas por grandes estrelas da música brasileira. O nome Olodum é também de origem yorùbá, e é uma abreviação de *Olódùmarè*, nome do ser supremo desse povo. Autodenomina-se como a maior banda percussiva do planeta.

E por último, mas não menos importante, vem o Bloco Afro Os Negões, fundado em 11 de fevereiro de 1982 como Grupo Cultural Os Negões, inicialmente como bloco de samba duro, no bairro do Engenho Velho de Brotas, na região do Monte Belém. Era conhecido também como “Os Negões de 1,80m”, pois só permitia que saíssem no bloco homens negros com mais de 1,80m de altura, estatura média dos fundadores do bloco. A partir de 1995 passa a permitir a participação de mulheres, além de homens com a estatura menor do que a estabelecida nos anos iniciais¹⁸. Vele destacar que, antes da fundação do bloco Os Negões, outras duas importantes agremiações carnavalescas haviam sido gestadas no Engenho Velho de Brotas. A primeira foi um dos afoxés mais antigos que se tem história – o Afoxé Congos D’África – fundado nos primeiros anos do século XX, atualmente extinto. E o Afoxé Badauê, fundado em 1978, também extinto. O Badauê foi considerado um dos maiores afoxés que se tem notícia, ficando atrás apenas dos Filhos de Gandhi.

Além da temática negra, esses blocos têm em comum a origem em bairros onde a maioria massiva da população é negra, e que estão geograficamente localizados em territórios periféricos, conhecidos por sua efervescência cultural e ocupados por essas populações desde o período colonial: o Ilê Aiyê no Curuzu/Liberdade, o Malê Debalê no Abaeté/Itapuã, o Olodum no Maciel/Pelourinho e Os Negões no Engenho Velho de Brotas, bairro no qual sou “nascido e criado”. Aqui a noção de centro e periferia é considerada de acordo com o proposto por

¹⁸ Veja um pouco da história do bloco afro Os Negões no mini documentário: “Os Negões – A explosão afro cultural”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XV5ctN19v_4.

Milton Santos (2004). Esses territórios são periféricos não porque estejam todos localizados em locais distantes do centro da cidade, pelo contrário, Pelourinho, Engenho Velho de Brotas e Liberdade estão situados, geograficamente falando, em regiões centrais ou bastante próximas do centro da cidade, mas sofrem com a baixa oferta de transporte público e com poucos equipamentos públicos voltados ao lazer da população, por exemplo. Nesse sentido, concordo com Milton Santos (2004, p. 291) quando ele afirma que:

a incapacidade de acesso aos bens e serviços é, em si mesma, um dado suficiente para repelir o indivíduo, e também a firma, a uma situação periférica. Os elementos que nos interessam são a localização da produção, a organização dos transportes e a acessibilidade física e financeira dos indivíduos aos serviços e bens desejados. É a partir desses elementos que se poderá definir uma situação periférica ou de "marginalização geográfica", como Kayser prefere chamar.

No Engenho Velho de Brotas, por exemplo, o único equipamento público de lazer, o Parque Solar Boa Vista, encontra-se há anos em situação de abandono pelo Estado. Além disso, atualmente, o bairro conta apenas com duas linhas de ônibus, o que significa que, mesmo sendo um bairro central, está praticamente isolado no que se refere à transporte público. Já o centro histórico, região que, entre outros bairros, situa-se o Pelourinho e o Santo Antônio Além do Carmo, vem sofrendo com um processo de gentrificação desde a revitalização do Centro Histórico de Salvador realizada no início dos anos 90. Muito dos antigos casarões coloniais, que na época serviam de sobrados que abrigavam uma população negra e carente, foram reformados e viraram alvo da especulação imobiliária, sendo vendidos e transformados em hotéis, pousadas e restaurantes.

Glória Cecília Figueiredo e Brais Estévez (2020) destacam que o Programa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador (PRC), iniciado em 1992 e ainda sem conclusão, mesmo passados 30 anos, caracteriza-se enquanto uma “política racializada de despossessão e cercamentos urbanos” (2020, p. 192). De acordo com a autora e o autor: “No seu devir, o PRC desmantelou um mundo popular, uma cidade negra, cujas relações de imanência seriam reorganizadas pela ação de uma poderosa e transcendental máquina patrimonial” (2020, p.123). Os autores ainda destacam que essa despossessão perpetrada pelo PRC “são violências raciais que indicam conexões e imbricações entre práticas históricas de banimento racial – como uma forma de violência jurídico-institucional – e modos contemporâneos de

extrativismo financeiro” (*idem*, p. 194). Vale ressaltar que essa “política racializada de despossessão” tem ocorrido, além do Centro Histórico, em outros espaços de Salvador e da região metropolitana, como, por exemplo, nos bairros do Rio Vermelho, Ribeira, Bomfim e Dois de Julho, e nos municípios de Lauro de Freitas e Camaçari.

Esse processo de “higienização” do centro histórico foi denunciado na canção *Bye Bye, Pelô*¹⁹ composta em 1995 por Valmir Brito, Rui Poeta, Arleth Star e Jó Nascimento para o Olodum. Segue a letra:

É um povo que parte
 Outro que invade
 E um novo Pelô regressou
 Livre sem censura
 Pois a raça pura
 Até pode o centro visitar
 Mas continua à margem
 Vive da vontade
 Aquele que sempre escorou
 O velho Centro Histórico
 E por isso eu choro
 Por muitos Olodum ficou

E o novo Centro hoje aristocratizou
 Só ficou saudade a quem lá já habitou
 O brega agora é grife, feijoada tem faisão
 E não é mais de fato, feijoada não
 Polenta deslocou o pirão
 E quem não teve opção
 Bye, Bye Pelô

O sujeito poético, em tom irônico e de denúncia, questiona a modernização “democrática” do centro histórico de Salvador. A população negra, “a raça pura”, que é quem dá vida ao centro histórico, seja na prestação de serviços ou para entreter os turistas, não é mais a maioria entre os frequentadores desses bairros e entre os proprietários de estabelecimentos comerciais e hoteleiros. Os valores dos serviços estão cada vez mais caros e os horários de funcionamento dos estabelecimentos estão cada vez mais reduzidos, além da baixa oferta de transportes públicos na região, o que dificulta o acesso para quem depende desse tipo de transporte para se locomover pela cidade.

Para demonstrar a mudança até no “perfil gastronômico”, os compositores utilizam um trocadilho, para dizer que a tradicional feijoada baiana comercializada na região, não é mais “de fato” uma feijoada, pois não teria “fato” (intestino do boi) na sua receita, uma parte do boi que historicamente é muito consumida e

¹⁹ Disponível em: <https://youtu.be/e7VmZ8ddZ5I?si=qSY534WstkbpgT6v>.

comercializada pelas camadas menos favorecidas, por ser mais barata e menos prestigiada, embora muito nutritiva. Essa música influenciou o tema de um dos espetáculos do Bando de Teatro Olodum, a peça *Bye Bye Pelô*, cujo texto foi justamente uma crítica ao processo de gentrificação que estava em curso.

O interesse do Estado em “recuperar” o Pelourinho ocorreu após o grande sucesso do bloco afro Olodum, que atraía milhares de pessoas à região, sobretudo muitos turistas. De acordo com Osmundo Pinho (1996, p.80):

O sucesso do Olodum, inclusive em termos de mercado, chamou a atenção da classe média branca para o Pelourinho que passou a frequentá-lo antes mesmo da reforma. O Olodum despertou a atenção internacional e os baianos redescobriram outra forma de aproveitar seu patrimônio histórico.

A partir do momento em que os olhos do mundo se voltam ao Olodum e, conseqüentemente, ao Pelourinho, aquela região, até então abandonada pelo poder público, passa a interessar financeiramente e turisticamente ao Estado. Simultaneamente, o abandono do patrimônio arquitetônico e a presença maciça de corpos negros naquele espaço passa a incomodar, a representar um “perigo” (já que corpos negros são sempre vistos como criminais), por isso o interesse em “higienizar” a região e afastar as famílias negras que habitavam e, na medida do possível, preservavam o local.

Esses territórios negros são considerados quilombos urbanos por muitos/as ativistas negros/as. Neles estão reunidos uma série de expressões culturais negras, como diversos templos religiosos de matriz africana, grupos de capoeira, grupos de samba duro junino – o bairro do Engenho Velho de Brotas é um dos berços desse ritmo musical – além de outros blocos afros e afoxés. O escritor, poeta e compositor Lande Onawale destaca a força cultural desses e outros territórios na canção *Quilombos Urbanos* (2003)²⁰, composta para o Malê Debalê:

Calafate, Curuzu,
Buraco do Tatu, Itapuã
Gamboa, Boca do Rio
Nordeste, Calabetão
muitas histórias Salvador têm pra contar
quem tem memória poderá testemunhar
porque em cada bairro
que o povo negro se abrigou
de boca em boca o passado se eternizou
cidade livre, aqui o africano construiu
Quilombo negro: uma outra ideia de Brasil

²⁰ Ouça em: <https://youtu.be/azH5-cHO6sM>.

o que herdamos, quem olha o presente vai julgar
e o que seremos lá
quem viver, assim verá

Beirú, não há 'Neves' que esconda
o calor da sua história
virá!
Malê Debalê revela
favela/quilombo urbano

em cada Engenho Velho
tradições se mantêm vivas
Mãe Bebé, Valnísia, Iraildes
Mãe Tatá e Índia
Calabar não se cala
e o perigo ronda os ares
Rocinha, Casa Amarela
cafezal, tantos Palmares
dia de glória
será quando o povo perceber
a frágil lógica que o separa do poder

Calafate, Curuzu, Itapuã, Gamboa, Boca do Rio, Nordeste, Calabetão, Engenho Velho, Calabar, são alguns dos bairros periféricos e de maioria negra da cidade de Salvador, ocupados pelo povo negro desde meados do século XIX. Naquela época, esses bairros ficavam relativamente afastados do centro urbano de Salvador²¹, onde moravam os senhores e famílias mais abastadas, e onde o controle da branquitude ocorria de maneira mais contundente. A ida para esses locais não deixava de ser estratégica, pois lá a comunidade negra/africana poderia manter suas tradições com relativa liberdade. Quilombos urbanos, pois, neles “tradições se mantêm vivas” (Onawale, 2003), vide os terreiros de candomblé (também quilombos urbanos) situados nos bairros do Engenho Velho de Brotas e Engenho Velho da Federação, considerados os mais antigos do Brasil (Terreiro da Casa Branca, do Gantois, do Bogum, do Cobre, do Tumba Junsara). Foi em torno de muitos desses terreiros de candomblé, que outrora situavam-se em locais isolados e de difícil acesso, que muitos bairros de Salvador foram se estruturando. Enquanto quilombos urbanos, os terreiros de candomblé são os principais territórios de resistência negra no Brasil desde o século XIX até os dias atuais. A partir deles é que se reestruturou uma lógica negra cultural, comunitária, sacerdotal e política, embrionária de outras formas de luta negra.

²¹ No século XIX, o centro urbano de Salvador, que concentrava o maior quantitativo demográfico e a sede dos poderes administrativos da cidade, compreendia a região do que hoje é o centro histórico (da Vitória até o Barbalho, incluindo o Comércio). (Gomes, 1990; Nascimento, 2007)

No verso “Beirú, não há ‘Neves’ que esconda o calor da sua história” o compositor Lande Onawale faz referência ao antigo bairro do Beirú, nome original do bairro de Tancredo Neves, em Salvador. O Beirú está situado na região que pertenceu ao antigo Quilombo do Cabula, desarticulado em 1807 por ordem do 6º Conde da Ponte, então governador da Capitania da Bahia. Segundo a tradição oral preservada pelos antigos moradores, Beirú era o nome de um escravizado de origem yorùbá que herdou partes das terras da região. O nome do bairro foi alterado de Beirú para Tancredo Neves em 2 de julho de 1985, o que pode ser considerada uma tentativa de apagamento das memórias negras e insurgentes daquele território.

Além de terem origem em territórios negros da cidade, esses quatro blocos afros, assim como todos os demais, desenvolvem projetos sociais que beneficiam a comunidade do entorno, sobretudo a juventude negra. Essa é uma característica dos blocos afros, o trabalho que começa no carnaval, mas que desagua na população negra durante todo o ano. Não é nenhum exagero afirmar que as sedes dos blocos afros são verdadeiros centros culturais. São territórios de identidade, de resistência e de promoção da cultura negra. Quilombos urbanos, melhor dizendo.

2.5 DOS QUILOMBOS ÀS QUADRAS DOS BLOCOS AFROS – *CONTINNUM DE LUTAS*

Os quilombos, durante muito tempo, representaram uma das maiores ameaças ao sistema colonial escravocrata. Em um período em que pessoas negras eram sistematicamente violentadas, onde a cultura negra em suas múltiplas manifestações era reprimida, onde se esperava que os escravizados se mantivessem submissos, os quilombos se configuravam não apenas como lugares de fuga dessa estrutura genocida, mas, sobretudo, como *lócus* de resistência e insurgência negra, de imaginação radical negra. Quilombo é uma outra forma de existir no mundo. Nesses territórios quilombolas, a cultura africana era valorizada, preservada e transmitida. Em territórios quilombolas, homens, mulheres e crianças africanas ou descendentes, outrora escravizadas, tinham o direito de se comunicar nos seus idiomas maternos, de plantar, colher e se alimentar com fartura com o que produziam, de cultivar as suas divindades, de seguir os seus costumes ancestrais em liberdade. Muitos desses quilombos construíram uma verdadeira estrutura de Estado, sendo o Quilombo dos Palmares o maior que se tem notícia até hoje em

toda a diáspora, reunindo uma população, no auge de sua organização, de cerca de 20 mil pessoas²². Palmares pode ser considerado o primeiro Estado livre da América pós-colonial. E essa estrutura de estado constituída por muitos quilombos representava uma oposição radical ao estado colonial. Para Clóvis Moura: “O Quilombo, portanto, como categoria sociológica é uma estrutura organizada que configura, na sua totalidade, a negação do universo da sociedade escravista, os seus valores e representações” (2001, p. 108). Em Salvador existiram quilombos importantes e bem estruturados, como o Quilombo do Cabula, Quilombo do Urubu e Quilombo do Buraco do Tatu (Reis, 1986).

A radicalidade na oposição entre o quilombo e o estado colonial se dava em praticamente todos os aspectos sociais e políticos: homens e mulheres livres/escravizados(as); terra livre/latifúndio escravista; forças armadas de defesa/forças de repressão; trabalho comunal livre/trabalho compulsório; coletivismo agrário/produção para o senhor (Moura, 2001). Por representar um grande risco ao estabelecimento colonial, os quilombos foram violentamente perseguidos e destruídos ao longo do período escravagista.

Com o fim oficial da escravidão, em 1888, a ideia de quilombo passa a ser ressignificada a fim de representar outras formas de organização negra emancipatória. Abdias Nascimento tem uma produção densa acerca do quilombo. Sendo um dos primeiros intelectuais a se debruçarem sobre a temática, foi o criador do conceito do *quilombismo*, fundamental para pensarmos a nossa práxis de militância negra. Segundo Abdias:

O quilombismo se estruturava em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de florestas de difícil acesso, facilitando sua defesa e sua organização econômico-social própria, como também podiam assumir modelos de organizações permitidos ou tolerados, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba e gafieiras foram

²² Além de Palmares, existiram centenas de quilombos em todo o território brasileiro, sendo alguns dos principais: Quilombo do Cabula, Quilombo do Urubu, Quilombo Nossa Senhora dos Mares e Quilombo do Buraco do Tatu, em Salvador; Quilombo da Lagoa Amarela, no Maranhão; Quilombo do Jabaquara, em São Paulo; Quilombo do Leblon, no Rio de Janeiro; Quilombo do Ambrósio e Quilombo do Campo Grande em Minas Gerais; Quilombo do Piolho, em Mato Grosso.

e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei, erguem-se os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os “ilegais” foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. (Nascimento, Abdias, 2019, p. 281-282)

Notem que o autor, ao ressignificar a ideia de quilombo, elenca algumas instituições negras, carnavalescas, culturais e religiosas como quilombos modernos. Mas cabe fazer uma ressalva quanto ao fato de serem “legalizados pela sociedade dominante”, já que durante muito tempo houve uma tentativa deliberada de criminalizar a capoeira (era crime até 1937), o samba, os clubes e blocos afrocarnavalescos (a proibição dos usos de tambores no carnaval de Salvador em 1905 e a perseguição aos blocos indígenas), e as religiões de matriz africana (a prática dessas religiões era crime até o ano de 1969).

Outra intelectual que se dedicou ao estudo do quilombo foi Beatriz Nascimento. A autora traz outras contribuições sobre o tema, pensando o quilombo como forma de organização que transgride o contexto histórico da escravidão. De acordo com ela:

Quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade. Passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural. Tudo, de atitude à associação, seria quilombo, desde que buscasse maior valorização da herança negra. [...] Durante sua trajetória o quilombo serve de símbolo que abrange conotações de resistência étnica e política. Como instituição guarda características singulares do seu modelo africano. Como prática política apregoa ideais de emancipação de cunho liberal que a qualquer momento de crise da nacionalidade brasileira corrige distorções impostas pelos poderes dominantes. (Nascimento, Beatriz, 2006, p. 124).

A partir dessa ideia de *quilombo/quilombismo*, podemos pensar em outras organizações que, ao longo da história, lutaram em prol da emancipação política e social do povo negro como, por exemplo, as Irmandades Católicas da Boa Morte em Cachoeira, e do Rosário dos Homens Pretos em Salvador, a Sociedade Protetora dos Desvalidos, as comunidades remanescentes de quilombo, comunidades de terreiro, o samba, a capoeira, o jongo, o maracatu, até mesmo os grupos de pesquisa formado por pesquisadores/as negros/as nas universidades, e que desenvolvem pesquisas sobre temáticas sobre objetos e sujeitos/as negros/as. Enfim, toda organização negra de resistência, o que inclui os blocos afros e afoxés.

O compositor Edson Carvalho “Xuxu” talvez tenha sido um dos primeiros a relacionar os quilombos com um bloco afro. Na canção *Negros de Luz*²³ ele afirma o seguinte:

Eu não tenho a força
Só porque sou o primeiro
É simplesmente por ser Ilê
O Quilombo dos negros de luz

Essa canção foi gravada em 1989 ano em que o tema do Ilê Aiyê foi “A República de Palmares” uma homenagem ao Quilombo dos Palmares, o maior do qual temos registro. Em *Vozes Quilombolas: uma poética brasileira* Jônatas Conceição Silva brilhantemente analisa a relação do quilombo com o Ilê Aiyê, bloco no qual era um dos diretores. O autor traz algumas canções do bloco que versam sobre o tema. Segundo ele,

A definição do Ilê Aiyê como “o quilombo dos negros de luz” associa as ideias do bloco a um passado significativo de luta negra por liberdade que foi cristalizado em Palmares. Esta associação, segundo depoimento do compositor, fornece a força para que o grupo dos negros e negras de luz possa “manter viva / A nossa história”. E esta história a que o compositor se refere vem para se contrapor à história oficial [...] (Silva, 2004, p. 78)

Com efeito, essa compreensão do bloco afro enquanto espaço de quilombismo não se restringe ao Ilê Aiyê. Mais de vinte anos depois, já no século XXI, os compositores Joccylee e Toinho do Vale compõem *Descendente Africano*²⁴, canção para o Bloco Afro Os Negões na qual afirmam:

Sou descendente africano
DNA gueto de fé
Tá na pele, sou negões
Meu quilombo é

Negões não é só tocar tambores
Também tem seu compromisso com a comunidade
Arte, cultura, dança, musicalidade
Se dependesse dos Negões
A humanidade não estaria assim
Nessa desigualdade

A unificação, nosso movimento não é em vão
Preservou, valorizou a cultura afro-brasileira
A unificação, nosso movimento não é em vão
O idealismo é estudo, trabalho e oportunidade
Autoestima, direitos iguais, dignidade
À irmandade africana
Senegal, Dakar, Senegâmbia é
Adjamé, Guiné

²³ Disco Canto Negro II, Gravadora Eldorado, 1989.

²⁴ Disponível em: <https://youtu.be/n2Z33cKaWxM> . Álbum: *Quer me localizar?* Banda Afro Os Negões, 2013.

Negões, anarriê!

Nos versos acima, os poetas não só reconhecem o Bloco Afro Os Negões enquanto um quilombo urbano, como descrevem a sua forma de atuação, salvaguardando “a cultura afro-brasileira”. Cabe ressaltar que a atuação desses blocos extrapola o carnaval, como indica o verso “Negões não é só tocar tambores, também tem seu compromisso com a comunidade”. Não bastassem as músicas com letras riquíssimas em conteúdo sobre as histórias negras africanas e afrodiáspóricas – que por si já são instrumentos educadores – essas entidades ainda possuem projetos sociais que oferecem cursos diversos para a população negra e periférica. Cursos de dança afro, corte e costura, percussão, canto, pré-vestibular, estética afro, entre muitos outros, na maioria das vezes gratuitos. Através dessas ações os blocos afros oferecem possibilidades para que muitos jovens consigam uma fonte de renda. Mas a educação formal também integra as ações dos blocos afros, é o caso do Ilê Aiyê que criou a Escola Mãe Hilda, o Projeto de Extensão Pedagógica e os *Cadernos de Educação*. O compromisso com a educação e a ascensão política e social constitui um dos alicerces desses blocos. É o que mostra a letra da música *A bola da vez* composta para o Ilê Aiyê em 2007 por Joccylee e Toinho do Vale,

Eu quero saúde e estudar, viver contente
Me formar, trabalhar, ter mais valor
Secretário de estado, ser ministro
Jornalista, engenheiro, senador

Quero cotas iguais, não diferentes
Quero ter meu direito aonde for
Moradia decente pra essa gente
No Brasil ver um negro presidente [...] ²⁵

Os compositores Joccylee e Toinho do Vale expressam de modo imperativo o desejo de, enquanto povo, conquistar lugares de poder político e econômico, ao passo que reivindicam direitos básicos como moradia e acesso à educação e renda. Na sequência da canção eles cobram: “essa reparação já passou da hora / não desisto, pois eu sou um negro quilombola” (Joccylee e Toinho do Vale). A sub-representação do negro em profissões e cargos considerados de elite é um dos sintomas do racismo. Mesmo em cidades de maioria negra como Salvador, são poucos os jornalistas negros ancorando jornais e aparecendo nas mídias, poucos negros ocupando cargos nas secretarias públicas e no legislativo. No poder

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nmfZUmfHMQU&t=74s> .

executivo então é que os dados são ainda mais alarmantes. Salvador, cidade com mais de 80% da população autodeclarada negra, o que faz dela a cidade mais negra do Brasil, nunca elegeu um prefeito ou prefeita negra. Na música *Afirmção ao poder* composta por Jucka Maneiro, Roberto Cruz e Sandoval Melodia para o Ilê Aiyê em 2006, os compositores expressam o desejo de ocupar os espaços de poder da cidade:

Longa trajetória
 Descortinando a história
 Um marco de luta, um fato real
 Hoje somos referência
 Negros em evidência
 Capacitados, político-cultural
 Desde Ganga Zumba, em Palmares
 A Nelson Mandela
 A afirmação ao poder
 Minha cidade eu quero ela
 Personalizados
 Sobreviventes nessa meta
 No processo de escrita
 Reescrita é a história dessa terra

Eu quero ela
O poder dessa cidade bela
 Quem me dera
 Odara [...] ²⁶

O tema do carnaval do Ilê Aiyê em 2006 foi *O negro e o poder – Se o poder é bom, eu também quero o poder*. O desejo do movimento negro de transformar o cenário político e de inserir protagonistas negros e negras nas fotografias do poder vem de muitos anos. A existência da Frente Negra Brasileira (FNB) na década de 1930 é uma prova disso. Movimento de proporções nacionais, a FNB teve uma filial em Salvador, a Frente Negra na Bahia, cujos principais objetivos eram a alfabetização, a elevação da autoestima e a inserção da comunidade negra na política do país. De acordo com Jeferson Bacelar (1996, p. 83): “Em 31 de março de 1933, a Frente Negra lançou o professor Dionysio Silva como candidato a “representante único da Frente à Câmara Federal”, ou seja, as eleições para a Assembleia Nacional Constituinte”. Todavia, a candidatura não chegou a ser efetivada por conta de algumas divergências dentro da organização (Bacelar, 1996).

Na década de 80 alguns ativistas do Movimento Negro se candidataram a cargos políticos, como Lélia Gonzalez e Abdias Nascimento que foram candidatos a

²⁶ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=ibaxrB0WY7Y&t=5030s> .

deputada e deputado federal, em 1982, pelo Partido dos Trabalhadores (PT) e Partido Democrático Trabalhista (PDT) respectivamente. Somente Abdias se elegeu. Em 1986 ambos se candidatam para Assembleia Legislativa do estado do Rio de Janeiro pelo PDT, mas não foram eleitos. Em 1990 Abdias conseguiu ser eleito segundo suplente de senador da República, tendo assumido em 1997 após a morte de Darcy Ribeiro. Já Benedita da Silva (PT) foi vereadora e deputada federal pelo Rio de Janeiro. Aqui na Bahia, em 1986, incentivados pelo próprio Movimento Negro, Luiza Bairros se candidata a Deputada Estadual e Luiz Alberto a Deputado Federal, ambos pelo PT, na ocasião nenhum dos dois foram eleitos. Posteriormente, Luiz Alberto se elege deputado federal e Luiza Bairros se torna Secretária de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, entre 2011 e 2014, no segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff (PT). Lélia Gonzalez (2018, p. 246), ao analisar o cenário político-partidário brasileiro nos alerta: “até hoje os brancos falam por nós. Temos que assumir nossa voz. É aquele velho papo, temos que ser sujeitos do nosso próprio discurso, das nossas próprias práticas”. Essa fala da autora é de meados da década de 80, e hoje, passados quase 40 anos, ainda é atual. Em 2013 os compositores Sandoval Melodia e Silvio Almeida afirmam no trecho da canção *Negro Cidadão*²⁷, composta para o bloco Os Negões:

[...]
 Protagonista de uma história
 Presente na nossa memória
 Me sinto um herói, lutando, fazendo revolução
 Eu sou negro brasileiro, do quilombo de Zumbi
 100% militante pela igualdade racial
 Influência de Nelson Mandela
 Steve Biko, Martin Luther King
Eu quero ser a voz do negro no Congresso Nacional

Sou negão cidadão, sou negão
 Sou negão cidadão, sou negão
 Sou negão
 Cidadão
 No plural sou Negões
 (grifos meu)

Influenciados por personagens históricos da luta contra o racismo e tendo como referência a luta quilombola, o sujeito poético, colocando-se como protagonista da própria história, reivindica o direito de ter voz ativa, em prol da comunidade negra, no Congresso Nacional.

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mKAjFieEckw> .

A semente plantada lá nos anos 80, e adubada em 2006 com o tema do Ilê Aiyê foi crescendo e tomando corpo, e floresceu em 2019 quando a cidade de Salvador registrou recorde de pré-candidaturas negras à prefeitura da cidade. Durante as comemorações da Independência da Bahia em 2 de julho de 2019, militantes do movimento negro se reuniram e lançaram o Movimento *Eu Quero Ela*, no qual pleiteavam o assento no poder executivo. O “eu quero ela” fazia referência à prefeitura e à candidatura de mulheres negras para o cargo nas eleições municipais do ano seguinte. Entretanto, em 2020, um homem branco foi eleito mais uma vez para comandar a cidade mais negra do Brasil. A luta continua.

3 “DE CABEÇA ERGUIDA ASSUMO MINHA RAÇA”²⁸: A ESTÉTICA DO PENSAMENTO RADICAL NEGRO DOS BLOCOS AFROS

Esmeraldas
 Pérola negra do Equador
 Nasceu em alto mar
 No naufrágio a liberdade que virá
 Esmeraldas a retomada do poder
 A luta para não escravizar o ser
 A história envolve o povo do Ilê
 Marimba e tambores
 Que se preservou
 Na cultura afro-equatoriana
 [...]
 Ilê Aiyê nos informa
 Formatando a história
 Para a reflexão

Trago na epígrafe um trecho da canção *Formatando a História*, composta por Jó Nascimento, Luz Lene e Valmir Brito para o Ilê Aiyê em 2009, ano em que o tema do bloco foi *Esmeraldas: a Pérola Negra do Equador*. Na ocasião, o bloco apresentou no carnaval a história da cidade equatoriana de Esmeraldas, notável pela presença negra e indígena, considerada uma cidade de maioria afro-equatoriana e que, nos primórdios da sua história no século XVI, foi dominada e governada pelos Zambos, como eram chamados aqueles que descendiam das relações entre africanos e indígenas. Segundo a história, um navio negreiro que saiu do Panamá em direção ao Peru naufragou entre outubro e novembro de 1553 enquanto passava pela costa de Esmeraldas. Com o naufrágio, um grupo de escravizados conseguiram sobreviver, mataram os senhores que estavam no navio e chegaram em terra firme. Fazendo uso de armas, tomaram o controle da região, em um primeiro momento, e posteriormente fizeram pactos com os povos indígenas que ali viviam, formando um território livre (Sánchez, 2003; Ilê Aiyê, 2009). Esse tema me chamou atenção porque, embora saibamos que todos os países americanos receberam escravizados africanos, além do Brasil, pouco se fala da presença negra nos demais países da América Latina. Gosto do verso “o Ilê Aiyê nos informa formatando a história para reflexão” porque ele põe em evidência um dos aspectos mais importantes dos blocos afros: questionar os discursos hegemônicos, produzir contradiscursos, difundir conhecimento, informar e formar cidadãos e

²⁸ Verso da canção *Ostenta Bandeira* (Marcos Boa Morte, Os Negões, 2013)

cidadãos conscientes de sua *negritude*. A intelectual Florentina Souza (2005, p. 57) destaca que:

Se o discurso é um meio de instauração do poder, a desautorização e a ruptura com certo tipo de discurso promoverão abalo nas estruturas discursivas e nas malhas do poder. Minar as bases desses discursos, mediante a produção de contradiscursos que apontem seu caráter unilateral e tendencioso, constitui-se em forma de resistência e também de evidenciar o desejo de galgar acesso às instâncias de poder.

3.1 “RITUAIS DE NEGROS, UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE”²⁹ – AS ARTES NEGRAS

Não é apenas festa e, como bem disse José Juliano Gadelha (2020, p.130), nas artes negras “não fazemos apenas estética”. Não há ingenuidade no fazer dos blocos afros. Colocar o bloco na rua é enunciar para o mundo toda nossa radicalidade diante das tentativas de desumanização – “apesar de tanto não, de tanta dor que nos invade, somos nós a alegria da cidade”³⁰.

De fundamental importância, a estética é indissociável de fatores éticos basilares que forjam as identidades negras. De acordo com Leda Martins (2021, p.70): “ao prazer estético, no entanto, se agrega e não se dissocia uma compreensão ética fundamental, constitutiva de todas as qualidades do fazer. Ou seja, o estético não é percebido alheio à sua dimensão ética”. Nesse sentido, todo o universo ético/estético dos blocos afros (cantos, danças, figurinos, espiritualidades, performances) é mantenedor de memória e, por sua vez, de valores civilizatórios. Se não fossem os blocos afros, será que eu saberia, mesmo que superficialmente, sobre histórias negras como, por exemplo, a de Esmeraldas? Ou quando saberia? A escola não me contou. É possível que nem mesmo a escola saiba. Esse é um dos motivos pelos quais defendo que existe uma estética do pensamento radical negro no fazer dos blocos afros.

Em seu livro intitulado *Na quebra: a estética da tradição radical preta* (2023), Fred Moten defende que no bojo de expressões culturais pretas, sobretudo nas performances musicais (ele se debruça sobre o jazz), existe uma radicalidade preta

²⁹ Trecho da música *Rituais de Negros*, composta por Mundão para o Bloco Afro Muzenza do Reggae. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l2vU1E9g4Ik&t=1616s>.

³⁰ *Alegria da Cidade* – canção composta por Jorge Portugal e Lazzo Matumbi.

que se dá por meio do improviso. Para Moten, o improviso é o que permite que as vidas tornadas objetos/mercadorias, as vidas colocadas na invisibilidade, insistam em resistir a toda violência que se esforça em tentar anulá-las – a busca incessante pelo direito de existir. A tradição radical preta “constitui seu radicalismo enquanto recusa cortante e abundante ao fechamento” (Moten, 2023, p.141). Esse fechamento é a tentativa de anular a humanidade e as subjetividades de pessoas negras, é o fechamento que desconsidera a nossa agência, que pretende nos prender em imagens de controle.

Essa estética radical preta, operada pela *pretitude*³¹, não é mapeável pelo olhar viciado do ocidente, pois está na quebra, no corte, e por conta disso, não está sujeita às técnicas da governança (Moten, 2023). Entende-se por governança toda práxis regulatória que pretende fazer a manutenção da “ordem” do mundo como está posto. Essa práxis – a governança – age ou tenta agir de forma a regular as comunidades subalternizadas. Mas a governança não é sinônimo de governamentalidade nem de governo instituído de um Estado, embora também esteja presente, de certa maneira, nessa estrutura. Em resumo: “a governança é a extensão da branquitude em escala global” (Harney e Moten, 2019, p. 119).

Gostaria de retomar a ideia de “improviso” em Moten, considerando sua centralidade estruturante na (da) estética da tradição radical preta. É preciso explicar que o improviso nada tem a ver com ausência de técnica em relação a algo, embora também não seja uma técnica propriamente dita. O improviso transcende a categorização, é irrastrável. Como mostrei na seção anterior, o povo negro tem improvisado radicalmente, no carnaval e fora dele, desde que passou a sofrer com a violência do racismo antinegro.

Os blocos afros improvisaram radicalmente quando, em plena ditadura militar, trouxeram às ruas suas músicas de protesto contra um sistema racista e opressor.

³¹ Fred Moten (2023) utiliza o termo “pretitude” em sua obra, e o define da seguinte maneira: “A pretitude, em toda sua imposição construída, tende à realização experimental e à tradição de uma publicidade avançada e transgressora. A pretitude constitui, portanto, um local e também recursos especiais para uma tarefa de articulação em que a imanência é estruturada por uma exterioridade irredutivelmente improvisada, que pode ocasionar algo muito parecido com a tristeza e com o prazer diabólico. Registrar essa imanência improvisada – onde o enraizamento anoriginal e irrastrável e a expressão exterior aberta e exposta convergem, onde essa convergência é articulada por e através de uma quebra infinitesimal e intransponível – é uma tarefa assustadora. Isso ocorre porque a pretitude é sempre uma surpresa disruptiva, movendo-se na valiosa não plenitude de todos os termos que modifica”. De acordo com a forma que Moten define a “pretitude”, considero que ela se aproxima muito com o conceito de *negritude* em Aimé Césaire. Nesse sentido, utilizo aqui os termos *negritude* e *pretitude* como sinônimos.

Improvissaram radicalmente quando (re)criaram uma estética corporal negra que rompia com o padrão de “beleza” eurocêntrico imposto(r). Improvissaram radicalmente quando trouxeram uma musicalidade sustentada pelos sons dos tambores, relativizando a pretensa diferença ocidental entre harmonia e percussão. Improvissaram radicalmente quando fizeram emergir as histórias e as memórias do povo negro diante de uma “historiografia oficial” completamente embranquecida. Improvissaram radicalmente quando criaram os concursos de danças para mulheres, homens e crianças negras. Improvissaram radicalmente quando criaram os festivais de músicas negras. Improvissaram radicalmente quando criaram projetos sociais que beneficiam de maneira direta e indireta as comunidades negras do entorno de suas sedes. Improvissaram quando mostraram para o Estado como promover uma educação para as relações étnico-raciais. Improvissaram porque produziram literatura negra. Improvissaram porque influenciaram a intelectualidade potente de compositores e compositoras negros e negras. É difícil mensurar quão revolucionária e radical tem sido a estética dos blocos afros ao longo de quase cinco décadas de trajetória.

De acordo com Fred Moten (2023, p. 62): “a performance preta sempre foi a improvisação contínua de uma espécie de lirismo do excedente – invaginação, ruptura, colisão, aumento”. *Invaginação* – porque embora ela exista dentro de uma estrutura de dominação, não permite ser dominada por completo. *Ruptura* – porque ao não se deixar dominar, abre novos caminhos e visualiza novos horizontes. *Colisão* – pois se ergue e vai para o embate ressoando voz e vozes, indo de encontro a um pensamento hegemônico e reducionista. *Aumento* – porque como afirmam os versos da canção *Descendente Africano*: “Negões não é só tocar tambores / Também tem seu compromisso com a comunidade / Arte, cultura, dança, musicalidade...” (JoccyLee e Toinho do Vale – Bloco Afro Os Negões). Ou seja, amplia as possibilidades de existência e forma conexões.

A improvisação deve, pois, ser entendida como uma questão de visão e de tempo, o tempo de um olhar para a frente, quer esse olhar tenha a forma de uma linha progressista ou Watt de uma linha arredondada, virada. O tempo, a forma e o espaço da improvisação são construídos por e representados como uma série de determinações *na e como luz*, por e através do acontecimento iluminativo. E não há acontecimento, assim como não há ação, sem música. (Moten, 2023, p.107).

O autor aciona a visão como uma das vias pela qual a improvisação pode ser entendida. E sem dúvidas, “pegar a visão” (gíria muito utilizada pela juventude negra de Salvador) não é apenas um exercício mecânico do ato de ver, mas é um exercício que também se situa no campo do sentir, através dos vários sentidos. Na cosmopercepção negra em Salvador, escutar, por exemplo, também pode ser uma forma de “pegar a visão”, de entender. Aqui em Salvador é comum perguntarmos a um amigo, por exemplo, depois dele ter escutado uma música ou uma conversa, se ele “pegou a visão” do que diz a letra ou do que foi falado durante a conversa. Isso, muito provavelmente, considerando o fato de que os povos *bantu-kongo* exerceram muita influência na construção física e filosófica de Salvador, encontra raízes no sistema *bantu-kongo* de pensamento, onde, de acordo com as traduções feitas por Tiganá Santana da obra de Fu-Kiau, “ouvir é ver, e ver é reagir/sentir [Wa i mona, ye mona i sunsumuka]. Existe uma relação fundamental entre ouvir, ver e sentir//reagir [wa, mona ye sunsumuka]. Sentir é entender” (2019, p. 87). É preciso “pegar a visão” para compreender como as artes dos blocos afros (canto, ritmo, dança, figurino e literatura) estão inseridas nessa estética radical preta da qual fala Fred Moten. O canto improvisou radicalmente ao romper o silenciamento, como podemos ouvir na canção *Canto Nagô*, composta por Sandoval Melodia, Silvio Almeida, Davizinha e Rose Motta para o bloco afro Os Negões:

Quero viver a cultura, me emancipar
Sei que o sistema quer me rotular
Mas não vou deixar de ser um negro odara

Quero minha afrologia real
Turbante, colar, tambores, ritual
Dançar no balé dos Negões carnaval

Esse grito de vitória, de revolução
É quando quebra a cabaça
Minha pomba voa pra libertação
Esse canto de vitória vai acontecer
No toque do tambor meu canto vai dizer

Meu canto é nagô
Nagô, nagô
Canta que o afro Os Negões chegou ³²

Creio que esses versos dialogam com o que venho formulando. Falei há pouco sobre a ânsia regulatória típica da governança. Nessa canção, os

³² É possível ouvir a canção em: <https://www.youtube.com/watch?v=i7x7vhTOric>.

compositores mostram-se atentos a essa armadilha: “sei que o sistema quer me rotular, mas não vou deixar de ser um negro odara”. Ser odara (do yorùbá, significa “ser bom, ser belo”). Não se permitir “rotular” pelo sistema é uma forma de hackear a governança. Não há nada que deixe a governança mais desassossegada do que corpos indóceis. E esses corpos dançam sua indocilidade e a sua radicalidade.

3.1.1 “Uma dança que exprime os sentimentos mais profundos, inexplicáveis, inconfundíveis...”³³

“O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento.”

– Leda Martins (2021, p. 88)

“Quero minha afrologia real / turbante, colar, tambores, ritual / dançar no balé dos Negões carnaval”. Nessa estrofe da canção *Canto Nagô*, o sujeito poético fala de uma estética que envolve performance: corpo, figurino, ritmo, dança, ritual. “Dançar no *ballet* dos Negões carnaval” é também quebrar com uma lógica reguladora de corpos. O *ballet* “clássico” é historicamente um espaço embranquecido e de corpos contidos, diferente do *ballet* das danças afros, com seus movimentos intensos e corporeidade pulsante. De acordo com Nadir Nóbrega (2017, p. 47):

É interessante notar que na discussão sobre a estética negra, esses blocos afro, desde as suas fundações, apresentam a música imbricada a um conjunto de ações que estão também inseridas nas danças; no modo de pentear e arrumar os cabelos; na criação dos figurinos e dos adereços, materializando a ancestralidade das etnias afro-brasileiras, pois, assim como na África, a dança e a música são a alma desses blocos afro carnavalescos.

Turbantes, colares, toques, tambores e danças compõem a performance ritual dos blocos afros que, em conjunto com suas músicas-fundamento, revelam o sagrado sem descortinar o segredo. As músicas e as danças cantam/dançam histórias e produzem uma pedagogia das *oralituras*. Considero necessário trazer também as formulações de Leda Martins (2021, p. 89):

Nas danças rituais negras, as coreografias côncavas e convexas que criam um espaço de circunscrição do sujeito e do cosmos remetemos não apenas ao universo semântico e simbólico da ação ali

³³ Mundão – *Rituais de Negros*.

representada, mas constituem em si mesmas a própria ação como temporalidade. Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, uma corpografia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente de memória.

A pesquisadora e dançarina Vânia Oliveira (2016) cunha o termo *Ara-itàn* para definir esse corpo que dança nos blocos afros. Do yorùbá, “*ara*” é corpo, e “*itàn*” pode ser traduzido como contos/histórias sobre orixás. Ou seja, *Ara-itàn* são corpos que carregam memórias, dançam histórias. É justamente essa corpografia, essa *afrografia* (Martins, 2021), que é (in)visível ao olho míope do pensamento ocidental, porque esse olho limitado não consegue enxergar para além daquilo que lhe parece óbvio. Por outro lado, essas *afrografias* só podem ser percebidas pelo olho sensível das comunidades invisibilizadas, marginalizadas.

Outra poesia que fala da dança negra dos blocos afros é *Balé do Malê*, composta por Genivaldo Evangelista, Jóia Nascimento e Kátia Show para o carnaval do Malê Debalê em 2023, ano cujo tema foi “Malê do Abaeté – O Maior Balé Afro do Mundo”. Com esse tema, o Malê Debalê se auto homenageou. Segue a letra da canção:

Revolucionando a arte
Com as danças e roupas coloridas
O maior balé afro do mundo
Desfilando na avenida
Legado cultural do povo africano
Itapuã - Lagoa do Abaeté
Índios, negros, lavadeiras...
Ibafaromi Axé

1980 com a força da expressão
Desfile lindo do malê
Chocalho no pé, palha seca no corpo
Jamais esquecerão do afro balé Formigão

Vem no canto cai na dança
É mulçumano oriundo
Exuberante malê do Abaeté
O maior balé afro do mundo

Pelé, Biba, Rizó e Jajau
Pioneiros no balé malê
Tetê e Dallas a encantar
Com a dança do Orixá e maculelê

New York Times falou
Mas eu quero saber de você
Quem é o maior balé afro do mundo?
É o Malê Debalê
Ginga o corpo aê
Olha o balé do malê

Ala de rasta e PCD
Olha o balé do malê
Ala de capoeira é lindo de se ver
Olha o balé do malê

Os compositores e a compositora já iniciam dando o tom do que representa a dança no Malê Debalê (e nos blocos afros em geral): uma revolução da arte. Como foi dito na seção anterior deste trabalho, e conforme reforçado na letra da canção, o bloco afro Malê Debalê detém o título de “o maior balé afro do mundo”, título concedido pelo *The New York Times* em 1999. Com suas diversas alas de dança, o Malê segue “desfilando na avenida” um “legado cultural do povo africano”, preservado e transmitido aos blocos afros através dos terreiros de candomblé, como por exemplo o *Ilê Axé Iba Faromin* (citado na canção) um dos terreiros mais antigos e tradicionais do bairro de Itapuã.

A canção também faz menção ao desfile do Malê Debalê em 1980 que, segundo relatos de quem presenciou, foi um dos desfiles mais impactantes da história dos blocos afros, o primeiro a ter uma ala de danças, ala esta liderada por Formigão (Luis Fernando), dançarino histórico do *Balé Folclórico da Bahia*, contemporâneo de Mestre King, e considerado no mundo da dança afro como a pessoa que melhor dançou *Alujá* (ritmo sagrado do orixá Xangô). Além de Formigão, o Malê teve outros grandes mestres da dança afro “Pelé, Biba, Rizó e Jajau / Pioneiros no balé malê / Tetê e Dallas a encantar / Com a dança do Orixá e maculelê”. Como mostra a canção, o Balé do Malê Debalê também fez revolução por ter uma ala de rastafaris (homens e mulheres com cabelos *dreadlocks*) e uma ala para PCD (pessoas com deficiência).

Figura 1: Dançarinas no Malê Debalê, 2017.



Fotógrafo: Itailuan Anjos (2017). Fonte: Portal ITAPUÃCITY³⁴

Dançar a história faz parte da radicalidade estética dos blocos afros. Assistir a uma apresentação de bloco afro é assistir a um espetáculo ritual. A combinação dos sentidos causa uma espécie de transe. Ouvir a música, sentir o toque dos tambores. Sim, sentir o toque e deixar ele entrar em compasso com o coração. Ver as cores e danças. Chega um momento em que corpo e mente se conectam em um lugar de quebra (in)consciente: “o inconsciente – ou, mais precisamente, essa coisa das trevas que a filosofia parecia incapaz de reconhecer como sua – é a improvisação” (Moten, 2023, p. 121). O compositor Buzziga diz que ultrapassa os limites da conscientização³⁵. Já o compositor Mundão diz que “faz vibrar no meu corpo com respostas múltiplas aos múltiplos sons / momentos intensos da negra ascensão”³⁶. É produzir a quebra (na quebra) de um logocentrismo europeizante regulador.

Não apenas entre na música, mas desça em suas profundezas. Uma escuta profunda-até-os-ossos, uma sensação de abismo

³⁴ Disponível em: <https://www.itapuacity.com.br/nao-basta-dancar-tem-que-ter-respeito-pelos-antepassados-diz-rainha-eleita-pelo-male-debale/>

³⁵ Trecho da canção *Caminho*, composta por Buzziga para o Ilê Aiyê. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rXHidOb-WnQ>.

³⁶ Trecho da canção *Rituais de negros*, composta por Mundão para o bloco afro Muzenza do Reggae. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l2vU1E9q4Ik&t=1616s>.

intransponível, visto-dito, visto chorar sem ser ouvido, a não ser por aquela escuta profunda, visão improvisatória da performance invisível, que desce na música, desce na organização, no conjunto dos sentidos, não encerrada no corte, excisão da unidade, fora do conjunto, na preparação do som necessário. (MOTEN, 2023, p. 127)

O canto também faz parte dessa estética radical dos blocos afros. É preciso cantar em voz alta, não só para que a voz não seja suprimida pelo som do repique dos tambores, mas para que essa voz ecoe e rasgue a barreira do silenciamento imposto aos corpos negros – “quando ecoado esse canto traz ebulição”³⁷ – assim escreveu o compositor Moacir Bôboco. O grande escritor malinês Amadou Hampaté Bâ nos ensina que

“[...] para que a fala produza um efeito total, as palavras devem se entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve produzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação”. (2010, p. 173-174)

Cantar, compor e fazer música, foi uma das formas que o povo negro encontrou para (re)existir frente às tentativas de aniquilamento perpetradas pelo colonialismo. Desde as cantigas de trabalho entoadas nas lavouras do cativo, o *spirituals*, o *blues*, o samba, o pagode, o *jazz*, o *reggae*, o samba-reggae, a música dos blocos afros, o rap, o funk. Em todos os territórios sangrados pelo colonialismo o povo negro fez da música resistência. “Falar é existir absolutamente para o outro”, já nos disse Frantz Fanon (2008, p. 33). Não só falamos, como também cantamos e dançamos, não simplesmente para existirmos para o outro (branco), mas para potencializarmos a nossa existência em nós mesmos/as.

Gosto de pensar na ideia da “paz quilombola” tão bem discutida por Beatriz Nascimento. A autora aponta que o estabelecimento das sociedades quilombolas não se deu apenas como fuga da violência, mas, sobretudo, como uma maneira de criar uma sociedade alternativa onde os valores africanos pudessem ser livremente praticados. Segundo Beatriz Nascimento, “é ao organizar sua própria sociedade que o negro se afirma e se torna autônomo” (2018, p. 99). Estar imerso nessa estética radical, nessa performance ritual dos blocos afros é, em alguma medida, estar em

³⁷ Verso da canção conhecida como *Yorca*, composta para o Ilê Aiyê. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I-O5CjNhgk0>.

estado de paz quilombola, pois lá se exaltam valores que são antagônicos aos valores da branquitude. Mas não se enganem, estar em paz quilombola é estar pronto para guerra. É o que podemos ver no trecho da canção *Estação Azeviche*, composta por Miguel Lucena e Rui Poeta para o Ilê Aiyê:

É no ilê que eu renovo a minha guerra
E lembro da minha terra
Doce terra ê, grande amor
É no ilê que eu encontro os meus amigos
E desarmo os inimigos
Do meu bem viver, sem sofrer dor ³⁸

Os blocos afros exercem esse papel de renovar as energias daqueles e daquelas que o seguem. Acredito que as expressões culturais negras, de uma maneira geral, acabam exercendo essa função. Fortalecem não somente as pessoas negras que estão ali diretamente envolvidas, mas, inevitavelmente, acabam fortalecendo também as demais pessoas negras que não estão tão próximas. O *reggae*, por exemplo, fortaleceu os *orí* (as cabeças) de gerações de negros e negras ao redor do mundo. Os blocos afros, com todo seu aparato ético-estético, vêm fertilizando e fortalecendo mentes e corações ao longo das suas quase cinco décadas. As religiões de matriz africana então... são o alicerce, a cumeeira da nossa (re)existência na diáspora.

³⁸ Disponível em: <https://youtu.be/D2FBTBfywc0>.

3.1.2 Negras tessituras

Figura 2: Mirinha Cruz (rainha do Ilê Aiyê em 1976) e Jéssica Nascimento (rainha do Ilê Aiyê em 2018).



Fotógrafo: André Seiti. Fonte: Itaú Cultural (<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo636197/ile-aiye>)

Falei da dança, do canto, do corpo. Também gostaria de destacar, mesmo que rapidamente, a linguagem imagética dos tecidos das fantasias dos blocos afros. Artistas plásticos como Alberto Pitta, J. Cunha (José Antônio Cunha), Lucas Batatinha e Mundão (Raimundo Souza dos Santos) são responsáveis por produzir as estampas dos tecidos que vestem os foliões e as foliãs. Cada uma das estampas conta histórias referentes à temática escolhida pelos blocos para o carnaval. A escolha minuciosa das cores, dos símbolos e dos desenhos formam um espetáculo à parte (mas que faz parte). E isso é também uma literatura disruptiva, uma estética radical que valoriza outras formas de escrita além da alfabética.

O artista plástico, compositor e fundador do bloco Cortejo Afro, Alberto Pitta, explica que, ao produzir as estampas, sua ideia é escrever nos panos e contar histórias para que os que não tiveram oportunidade de ter acesso à escola tenham outras formas de acesso às informações transmitidas pelos blocos, e para que os

letrados da academia tenham acesso a outras formas de escrita para além da alfabética. Segundo Alberto Pitta, dessa maneira os blocos afros promovem um encontro de “analfabetos” entre: os não escolarizados que, se por um lado podem ter dificuldade para ler a escrita alfabética, por outro, poderão ter facilidade para ler os signos e símbolos estampados nos tecidos; e os acadêmicos que, apesar de serem letrados, poderão encontrar dificuldades na leitura dessa linguagem (Pitta, 2023)³⁹. Portanto, as estampas dos tecidos, assim como a dança e a música, cumprem também uma função pedagógica.

Alberto Pitta sugere que a textualidade dos tecidos dos blocos afros só poderá ter seus reais sentidos acessados a partir de um lugar social específico, o que faz dela um tipo de linguagem criptografada. Para compreendê-la em sua totalidade é necessário que o leitor/a tenham um certo grau de familiaridade com as cosmopercepções negras. Ela está disponível a todos, mas em graus distintos de acesso à mensagem. E esse modo de comunicar é ancestral. Diversos povos africanos utilizavam e utilizam as estampas em tecidos para emitir mensagens e valores. O povo Akan, por exemplo, é conhecido pelos *Adinkra*. De acordo com a pesquisadora Eliane Boa Morte (2016)

Adinkra é um conjunto de ideogramas estampados principalmente em tecidos e adereços e esculpido em madeira ou em peças de ferro, como se fossem carimbos. Cada um dos símbolos possui um nome e significado que pode estar associado a um fato histórico, uma característica de um animal, a um vegetal ou a um comportamento humano. (Carmo, 2016, p. 51)

A literatura estampada nos tecidos é também revolucionária, se considerarmos o fato de que durante muito tempo se ouviu que roupas muito estampadas não são elegantes e que não vestem bem em corpos negros. Uma grande bobagem para quem descende de um continente de luzes e cores vivas como o continente africano. Recorro mais uma vez a Fred Moten: “a imagem é texto, a imagem é escrita, sonora e não visível, embora de uma luminescência brilhante no conjunto do gráfico, do (não) verbal, do aural” (2023, p. 91). Nesse sentido, todos esses elementos juntos (ritmo, música, canto, dança e figurino) integram essa estética do pensamento radical negro dos blocos afros – magia negra, eu diria. De acordo com Rita Maia (2014, p. 230):

³⁹ É possível ouvir a fala completa de Alberto Pitta através do *TEDx Talks*: “Histórias contadas em tecidos”. Disponível em: <https://youtu.be/3JDGmq0uNu0>.

Complementada pelas roupas e pelas luzes do espetáculo, ela [a dança dos blocos afros] emana uma simbologia intraduzível, mas que consegue colocar o imaterial, o invisível, no material encarnado. Mesmo aquilo que é minuciosamente planejado e coreografado, ganha vida e uma lógica própria que ultrapassa as vontades conscientes de seus autores quando vão para o palco. (grifo meu)

Rita Maia comenta sobre uma “simbologia intraduzível” e do “invisível”, referindo-se aos elementos sagrados que lastreiam a estética dos blocos afros. Também demonstrou, em outras palavras, o imprevisto inevitável que compõe essa estética. Como já foi dito, esses dois elementos (não ser mapeável e improvisar) são características principais da *pretitude* e da estética da tradição radical preta (Moten, 2023). É preciso ser irrastrável para que não seja capturada pelas armadilhas da branquitude. É preciso improvisar para que nós, ao encontrarmos a armadilha colonial, consigamos criar uma armadilha para a armadilha, sabotando-a. O que José Juliano Gadelha (2020, p. 141) vai chamar de *armadilhagem*. Mas, a depender do ponto de vista, aquilo que é possível identificar pode se tornar oculto, o visível pode se tornar invisível ou ser invisibilizado. Mas quais pontos de vistas são esses?

3.2 QUER ME LOCALIZAR? – PEGUE A VISÃO SE PUDER

Figura 3: Capa do CD Quer me Localizar? – Bloco Afro Os Negões (2013)



Arte: Lucas Batatinha, 2013.

Trago essa imagem da capa do CD “Quer me localizar?” lançado pelo bloco afro Os Negões no ano de 2013. O autor é o artista plástico Lucas Batatinha. Além

da beleza da obra, quero destacar dois elementos presentes na arte que acredito serem importantes para o que busco responder da questão anterior. O primeiro elemento (não verbal) é o olho, que ocupa uma posição central e de destaque na capa do disco. Logo abaixo do olho tem o segundo elemento (verbal): a pergunta “quer me localizar?” que nomeia o álbum. O diálogo entre esses dois elementos é o que me interessa. Pergunto: quem quer localizar os blocos afros? Existe interesse em localizá-los? De qual lado esse interesse é oriundo? E qual olhar consegue fazê-lo?

No texto *Habitar a escuridão: materialidades negras, o olho e a quebra*, José Juliano Gadelha (2020, p. 141) destaca que “os olhos enxergarão nossos corpos, nossas formas, nossas cores, nossos artefatos, mas nunca nos enxergarão de fato, porque esses olhos estão impossibilitados de gerar um olho, de ver o nosso olho ou com nosso olho”. Mas que olho é esse? Esse não é o olho físico. É o olho do sensível. O olho que consegue ver além do véu dos fantasmas dos (pré)conceitos. O olho que só é possível nas comunidades criminalizadas (negras e indígenas, eu destaco). Que pode ver, mas que não pode ser visto. Esse olho é capaz de ver, mas os olhos não, porque esses olhos ocidentalizados estão contaminados pela cegueira da branquitude (Gadelha, 2020).

Assim como a maioria das expressões culturais negras, os blocos afros são visíveis ao olho sensível da *negritude*, mas são invisíveis aos olhos insuficientes da(pela) branquitude. Muitos e muitas não conseguem enxergá-los. Na verdade, existe todo um constructo sistêmico que tenta colocá-los nesse lugar de invisibilidade, ou de uma visibilidade limitada e estereotipada. No carnaval, por exemplo, os blocos afros são colocados sempre no final da fila de desfiles, nos horários onde as ruas já estão esvaziadas e as redes de televisão não estão mais transmitindo ao vivo. Quando, por ventura, ocorre algum episódio de violência durante a passagem desses blocos, o episódio é colocado em destaque em detrimento da beleza e da potência do desfile. Ainda no carnaval, os blocos afros e indígenas são os que menos são beneficiados com patrocínios, sejam eles públicos ou privados, o que, ocasionalmente, inviabiliza o desfile de algumas agremiações. Fora do contexto carnavalesco, as músicas dos blocos afros quase não são tocadas nas rádios e televisões, o que além de dificultar a propagação, dificulta também o retorno financeiro para os compositores/compositoras e para o bloco como um todo.

E nada disso é por acaso, a intenção é justamente produzir invisibilidade. Concordo com Fred Moten (2023, p. 111) quando ele afirma que:

A marca da invisibilidade é uma marca racial visível; a invisibilidade tem a visibilidade em seu âmago. Ser invisível é ser visto, instantânea e fascinantemente reconhecido como o irreconhecível, como o abjeto, como a ausência de autoconsciência individual, como um recipiente transparente de significados totalmente independentes de qualquer influência do próprio recipiente.

Essa invisibilidade é um projeto. Mas repare, essa invisibilidade na qual é colocada os blocos afros, produzida pelas técnicas da governança, é uma construção da branquitude. É diferente daquela (in)visibilidade que só é visível e alcançada pelo olho sensível da *negritude/preitude*.

O que quero dizer é que existe uma diferença entre: **1)** aquilo que acredito que os blocos afros não tenham o interesse de mostrar explicitamente (os fundamentos sagrados), que preferem deixar nas entrelinhas, (o que me faz lembrar dos versos de ‘*Que bloco é esse?*’, canção de Paulinho Camafeu que os apresentou para o mundo: “eu não te ensino minha malandragem, nem tão pouco minha filosofia”). O “direito à opacidade” que nos fala Édouard Glissant (2021, p. 220), que, em resumo, é o direito a uma “singularidade não redutível” pelo ‘Outro’. O que não é mapeável pela governança, e que faz parte da estética da tradição radical preta; **2)** e entre aquilo que a governança não quer que seja mostrado, quer silenciar – a “máscara” que nos fala Grada Kilomba (2019). A tentativa de emudecer através da máscara vem, no caso dos blocos afros, na escolha dos horários de menor visibilidade midiática para os desfiles, e na má distribuição de patrocínios. O medo da governança/branquitude é o confronto “[...] desconfortável com as verdades da/o ‘Outra/o’”. Verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos” (Kilomba, 2019, p. 41).

As poucas vezes em que os blocos afros conseguem destaque nas grandes mídias, focam-se nas cores, na plasticidade, no som dos tambores, e só. O interesse midiático é propagar a “riqueza” e a “pluralidade” da cultura baiana, da mítica “baianidade”, e vender a ideia de um paraíso racial – mais uma tentativa de silenciamento. De acordo com Patrícia Pinho (2004, p. 218), as mídias

priorizam sempre o lado lúdico, "cultural" das organizações negras, além de representá-las como se fossem "pedaços" da dominante "cultura baiana". [...] Raramente há referências às estratégias político-sociais realizadas pelos blocos, pois a ênfase é dada ao seu caráter artístico-musical, e desta mesma forma são tratadas as

principais organizações negras de Salvador, apesar do forte discurso étnico que carregam.

Ou seja, há uma tentativa de capturar os blocos afros como meras mercadorias – *commodities* – interessantes para aquecer o turismo e gerar renda. A intelectual afro-estadunidense bell hooks⁴⁰ alerta que, “Dentro da cultura das *commodities*, a etnicidade se torna um tempero, conferindo um sabor que melhora o aspecto da merda insossa que é a cultura branca dominante” (hooks, 2019a, p. 66). Por conta do “forte discurso étnico que carregam” é pouco ou mesmo nenhum o foco nas canções, pois suas letras muitas vezes trazem verdades desagradáveis que, quando proferidas, tiram os ouvidos acomodados da branquitude da zona de conforto (ainda que esse desconforto seja momentâneo). Para a branquitude o “Outro” (negro) não deve e nem precisa falar porque as verdades desse “Outro” podem ir de encontro com as inverdades propagadas por eles. Verdades como as ditas na canção *Só bananas*, composta por Paulo Jorge para o Olodum. Segue a letra:

Vou firme na estrada, não vou desistir
E nem mesmo a morte me fará retroagir
Eu sou um poeta, sou um negro artista
Mesmo que me neguem, faço parte da vida

Isso é preconceito ou descaração
Será que o sistema não tem coração?
Estão matando os negros na maior covardia
Etiópia é que sabe como é seu dia-a-dia

O Olodum protesta com a sua canção em tom maior
Se o sistema for leal, o amanhã será melhor
Tanto sofrimento, sem ressentimento
É sempre assim
Tanto sofrimento, sem ressentimento
Só bananas para mim

Oh Jah, Jah, Jah, Jah, Jah
Dá um jeito de mudar
Oh Jah, Jah, Jah, Jah, Jah
Amanhã será melhor
(grifos meu)

“MESMO QUE ME NEGUEM, FAÇO PARTE DA VIDA”. Com versos fortes, a canção evidencia uma característica marcante das literaturas negra e periférica – ser a *negação da negação*. De acordo com o pesquisador Mário Augusto Medeiros da Silva (2011), a *negação da negação* seria, em outras palavras, a prática de se

⁴⁰ A autora prefere que seu nome seja escrito com letras minúsculas, com o objetivo de que o foco seja o conteúdo da sua escrita, não ela própria.

autoafirmar do sujeito negro – “do *eu como potência*” – em oposição à tentativa de negação ontológica imposta pelo sistema racista antinegro (Silva, 2011). Negação essa que se dá de maneira subjetiva e até mesmo de forma física, através do extermínio das vidas negras. “MESMO QUE ME NEGUEM, FAÇO PARTE DA VIDA”. O extermínio do povo negro é uma das marcas da necropolítica que, conforme Achille Mbembe (2016), nada mais é do que uma política de morte. A necropolítica operada pelo Estado brasileiro o torna um dos países mais violentos do mundo. “MESMO QUE ME NEGUEM, FAÇO PARTE DA VIDA”. Segundo dados alarmantes do *17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública*⁴¹, publicado em 2023 pelo *Fórum Brasileiro de Segurança Pública*, a polícia brasileira matou 6.429 pessoas durante o ano de 2022, o que dá uma média de 17 mortos por dia. Desse número, **83,1%** são pessoas negras. “MESMO QUE ME NEGUEM, FAÇO PARTE DA VIDA”. O Estado da Bahia foi responsável por 1.464 dessas mortes, o que o torna o Estado com a polícia mais letal do Brasil. Se formos falar dos homicídios em geral no território brasileiro, **76,5%** dos mortos em 2022 foram pessoas negras. Os números são extremamente desproporcionais em comparação com a composição demográfica da população brasileira. “MESMO QUE ME NEGUEM, FAÇO PARTE DA VIDA”. Não me restam dúvidas de que o Brasil é um país antinegro: “Estão matando os negros na maior covardia”.

Paulo Jorge demonstra seu pensamento negro radical, valendo-se do “eu como potência” (Silva, 2011), e autoafirma-se enquanto artista e poeta negro, destacando que o bloco afro Olodum “protesta com a sua canção em tom maior”. O compositor/poeta/artista questiona: “será que o sistema não tem coração?”. Embora eu acredite que ele próprio saiba a resposta, eu respondo: - Não tem! E sim, o sistema é leal, mas à branquitude.

⁴¹ FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública** [livro eletrônico]. São Paulo: FBSP, 2023. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2023.

Figura 4: Negro Lindo do Bloco Afro Os Negões - 2013



Fotógrafo: Fafá M. Araújo (2013) Fonte: Facebook do Bloco Afro Os Negões
(<https://web.facebook.com/photo/?fbid=464619800265004&set=a.464618866931764>)

Seguindo uma linha bastante parecida com a canção *Só Bananas*, a canção *Marcas da Mãe África* (2017) é outra poesia de Paulo Jorge, dessa vez composta para o Ilê Aiyê. Vejamos a letra a seguir:

O meu corpo tem
As marcas da Mãe África
O meu corpo tem e o seu também
As marcas da Mãe África

Minha pele negra
O meu cabelo duro
O meu jeito de cantar
Meus olhos escuros

Abolição já tem mais de cem anos
E o poeta ainda segue cantando
Sobre igualdade racial
Estranho achar que isso é normal

A nossa luta ainda não acabou
Não temos nada para comemorar
Racismo é forte contra a nossa cor
E o preconceito tenta imperar

Resistente Ilê Aiyê, conscientização
Fortalece a raça e diz: não à segregação
Esse Brasil navio negreiro não vai me calar
Esse Brasil navio negreiro não vai me parar ⁴²
(grifos meu)

O sujeito poético inicia a canção ressignificando de forma positiva os traços fenotípicos negros e sua filiação à “Mãe África”. Em um país antinegro como o Brasil, que tenta a todo momento escamotear suas origens africanas e que persegue mortalmente corpos negros, afirmar-se orgulhosamente como negro é uma prática insubmissa e radical. Mesmo diante de toda insistência de anulação de nossas subjetividades, de toda força contrária às nossas vidas, nos posicionamos “de cabeça erguida e bicão na diagonal”, como diria Vilma Reis, e falamos em voz alta de maneira positiva sobre a nossa *negritude*. O compositor compara o Brasil a um navio negreiro, um lugar de desumanização de vidas negras, mas enfatiza que esse “Brasil navio negreiro” não vai nos calar nem nos fazer parar.

Como bem afirmou a psicanalista Neusa Santos Souza (1983, p. 17-18), reconhecer-se enquanto pessoa negra “é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades”. O

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NITwwqmvnt4>.

autorreconhecimento racial do sujeito negro é um processo que ocorre gradualmente. Uma criança negra não nasce sabendo que é negra, mas, no decorrer do seu crescimento e socialização, constatará a duras penas o que significa ser negro/a em uma sociedade racista. Por mais que possa haver um processo de autonegação de sua identidade e, conseqüentemente, a busca por um ideal de ego branco (Souza, 1983), a pessoa negra sente e vivencia no cotidiano o que é ser o “Outro” que precisa lutar por humanização. Nesse sentido, os blocos afros e seus compositores e compositoras se tornaram agentes de transformação social e de humanização, na medida em que incentivaram e ensinaram a muitos de nós, pessoas negras, a amar a *negritude*, a valorizar a nossa estética, a reconhecer positivamente as nossas origens africanas. Famílias e crianças que tiveram desde cedo um contato mais próximo com a estética do pensamento radical negro dos blocos afros, provavelmente, reconheceram-se negras de maneira positiva antes que o racismo, de maneira violenta, mostrasse.

É nessa insistência na e pela vida, nesse barro preto fértil que germina raízes profundas e faz brotar beleza e porvir, nesses tambores que agem como marcapasso e fazem o coração não perder o ritmo vital, nessas palavras cantadas que, como encantamentos ancestrais, renovam as energias daqueles que a ouvem, nesse brilho que, ao mesmo tempo que ofusca os olhos daqueles que estão fora, potencializa o olho daqueles e daquelas que estão desde dentro, é em toda essa luminescência azeviche que reside a estética radical negra, disruptiva, insurgente, improvisatória e autêntica dos blocos afros. Com relação a autenticidade, vejamos o que diz o sociólogo Alberto Guerreiro Ramos (2023, p. 204-205)

[...] até hoje, o negro tem sido mero objeto de versões de cuja elaboração não participa. Em todas essas versões se reflete a perspectiva de que se exclui o negro como sujeito autêntico. Autenticidade é a palavra que, por fim, deve ser escrita. Autenticidade para o negro significa idoneidade consigo próprio, adesão e lealdade ao repertório de suas contingências existenciais, imediatas e específicas. E na medida em que ele se exprime de modo autêntico, as versões oficiais a seu respeito se desmascaram e se revelam nos seus intuitos mistificadores, deliberados ou equivocados. **O negro, na versão de seus “amigos profissionais” e dos que, mesmo de boa-fé, o veem de fora, é uma coisa. Outra é o negro desde dentro.** (grifos meu)

Agrada-me a assertividade de Guerreiro Ramos. Embora o autor escreva em meados do século XX, sua fala ainda é pertinente no século XXI. Com o seu tom irônico, o sociólogo alfineta os “amigos profissionais” – seus colegas brancos

estudiosos das temáticas negras que se dizem “amigos” do povo negro – ao afirmar que, “mesmo de boa-fé”, eles (brancos), por estarem vindo de fora, não conseguem alcançar o “negro desde dentro”. Eis mais uma vez a visão sendo acionada. Só as comunidades marginalizadas são capazes de ver bem, por estarem dentro e fora. bell hooks explica que a margem, sem romantizações, é um lugar de onde as comunidades que nela vivem conseguem enxergar o que está na própria margem e conseguem enxergar também desde o centro, já que são obrigadas pelas contingências da sobrevivência a transitar entre esses dois “mundos” (hooks, 2019b). Por sua vez, as comunidades hegemônicas não desfrutam desse ponto de vista privilegiado, fato que os impede de compreender o nosso “mundo”. Por isso Guerreiro Ramos pontua que as formulações sobre o negro precisam partir desde dentro. Existe um provérbio em kikongo que diz *Kolo diakânga ngânga, kutula ngânga*, que, traduzido por Tiganá Santana (2019, p. 83-84), significa “um código (nó) de um especialista deve ser decodificado por um especialista [...] O que é fundamentalmente sistêmico só pode ser facilmente entendido dentro do sistema”.

As perspectivas de bell hooks e de Fred Moten são confluentes. Cada qual a seu modo, ambos consideram a *negritude* enquanto lugar de improviso e resistência, de onde é possível ter “uma perspectiva radical a partir da qual possa ver e criar, imaginar alternativas, novos mundos” (hooks, 2019b). É possível encontrar esse ímpeto pela busca de alternativas e criação de novos mundos na letra da canção *Ostenta Bandeira* (2013)⁴³, composta por Marcos Boa Morte (Poca Olho) para o bloco Os Negões:

Vou pondo novamente o pé na estrada
 A caminhada é árdua, pra jornada eu vou
 Pra dar manutenção a tudo o que já conquistou
 Força, coragem, garra e amor
 Pra dar manutenção a tudo o que já conquistou
 Vou conquistar tudo que faltou

Sou Negões, tudo bem
 E daí, o que é que tem?
 Soweto, o gueto negro
 A voz da massa
 De cabeça erguida assumo minha raça

Ostenta a bandeira dessa negra massa
 Com fé e com garra
 Os Negões, sou

⁴³ É possível ouvir em: <https://youtu.be/HryxROXXkg0>.

Dar manutenção aos direitos que já foram conquistados e ir em busca da conquista daquilo que ainda não foi alcançado é uma perspectiva radical. É criar novos horizontes. E a voz poética mostra que Os Negões, bem como os demais blocos afros, ostentam essa bandeira de luta “garra e amor” sempre de cabeça erguida. É preciso amar a negritude como forma de resistência: “Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser e, portanto, criar as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras” (hooks, 2019c, p. 63).

E de acordo com a letra da canção, é necessário também ter fé. Eis outro aspecto fundamental da estética do pensamento radical negro: a fé no seu sentido amplo. A fé espiritual e a fé em um mundo melhor e menos hostil às vidas negras. A primeira sustenta a segunda. Já falei a respeito da ligação intrínseca entre os blocos afros e a espiritualidade negra. Em verdade, a maioria das expressões culturais e de resistência negras estão, em menor ou maior grau, relacionadas com a espiritualidade negra (o samba de roda, maracatu, congadas e o jongo são alguns dos exemplos). A fé tem esse poder de nos fazer galgar novas possibilidades de existência – “imperava entre todos os negros a crença no nosso poder de criar um novo universo, um novo universo”⁴⁴ – é o que nos dizem os versos de Mundão. O cantor e compositor Fidel Cobra traz um pouco dessa ambivalência da fé (no sagrado e no futuro) na canção *Responsabilidade pra vencer* (2013), composta para o bloco afro Os Negões:

Negra é cor da minha pele
 Não tenho vergonha de afirmar
 Deus no céu, no coração
 E na terra a força do Orixá
 Nas veias o sangue da raça negra
 Palavras belas em forma de canção
 Então grite negão, reparação já!

Não me entreguei, sempre lutei
 Para a igualdade conquistar
 Racismo, violência, discriminação
 Tudo para enfrentar
 Estava preso o grito de liberdade
 Mas agora eu já posso gritar
 E com o afro Os Negões comemorar
 Eu vou comemorar

Vem pra Bahia, vem ver

⁴⁴ Mundão. *Rituais de Negro* – Bloco Afro Muzenza do Reggae.

O afro Os Negões pra você
 Trinta e um anos de pura resistência
 Responsabilidade pra vencer ⁴⁵

A fé no sagrado anda lado a lado com a fé na construção do futuro. O compositor traz a fé espiritual “Deus no céu, no coração / E na terra a força do Orixá” e nos demonstra que lutou e tem lutado por um presente e um futuro menos desigual para o povo negro – a fé no futuro melhor. Isso me faz lembrar de um importante aforismo yorùbá que diz: “Enquanto reza, vá fazendo!”, pois, como diz o próprio título da canção, é preciso ter “responsabilidade pra vencer”. Mas para essa espiritualidade negra se manter viva, a memória e as oralituras foram fundamentais para a manutenção e transmissão de geração em geração.

3.3 “FORMATANDO A HISTÓRIA PARA A REFLEXÃO”⁴⁶: MEMÓRIA E ORALITURA

Figura 5: Fé



Fotógrafo: Arthur Costa (2018) Fonte: Itaú Cultural

Memória e oralidade são dois conceitos fundamentais na construção e na preservação da identidade de um povo, sobretudo quando tratamos dos povos africanos e afrodiáspóricos. Os povos africanos, desde tempos remotos, privilegiam a oralidade como sistema de transmissão de saberes e perpetuação da memória. Na diáspora africana, apesar do pensamento colonial privilegiar a escrita, a importância

⁴⁵ Disponível em: <https://youtu.be/l3gV7-tu3N4>.

⁴⁶ Trecho da canção *Esmeraldas* (Valmir Brito, Luz Lene e Jó Nascimento).

da oralidade se manteve entre as comunidades negras (Hampaté Bâ, 2010; Machado, 2006; Sodré, 2017). Estudioso da memória, Michael Pollak explica que a memória é um fenômeno construído de maneira consciente e inconsciente através daquilo que o indivíduo ou grupo grava, recalca, exclui e relembra (Pollak, 1992). De acordo com o autor

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (Pollak, 1992, p. 204)

Esse sentimento de continuidade e “coerência” grupal proporcionado pela memória só se torna possível se essa memória coletiva for transmitida. E essa transmissão ocorre principalmente através da oralidade, da escrita e, trazendo Leda Martins para o diálogo, através também da *oralitura*

conceitual e metodologicamente, *oralitura* designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. (Martins, 2021, p. 41)

Dessa forma, saberes milenares foram preservados e transmitidos, de um lado a outro do atlântico, graças às histórias orais, aos gestos, aos ritos, às performances, à música, à memória. Para mim, um dos exemplos mais significativos do poder da oralidade e da *oralitura*, enquanto instrumentos de preservação da memória, pode ser encontrado dentro das comunidades religiosas de matriz africana no Brasil, Cuba, Trinidad e Tobago e no Haiti. Esses países têm em comum o fato de terem sido colônias de países europeus e terem recebido um número substancial de escravizados africanos, boa parte deles oriundos de povos que habitam a região hoje compreendida como Nigéria e Benin. Uma das versões da história conta que, no momento em que eram sequestrados de suas terras, antes de embarcar nos navios negreiros na Costa do Benin, muitos desses escravizados eram obrigados a dar voltas ao redor de uma árvore conhecida como a árvore do esquecimento. O intuito desse ritual era fazer com que os escravizados tivessem sua memória “apagada” para não lembrarem de seu povo e assim não se rebelassem no cativeiro.

Apesar de toda a violência do colonialismo, os ritos de memória aqui recriados foram capazes de neutralizar esse rito de esquecimento.

Se, por um lado, a maioria de nós, descendentes de africanos, não sabemos exatamente de qual povo e de que lugar da África somos oriundos (nesse sentido o apagamento da memória foi eficaz), por outro lado, graças aos ritos de memória, sobretudo os existentes no interior das religiões de matriz africana, tivemos o elo com a ancestralidade africana mantido. Seja no Brasil, Cuba, Haiti ou Trinidad e Tobago, todos países da diáspora africana, o povo negro conseguiu preservar, na medida do possível, a memória da cosmopercepção dos seus ancestrais africanos. E o que a memória parcialmente esqueceu, a própria memória incumbiu-se de recriar e reinventar. Orixás, Nkisis e Voduns (divindades originalmente cultuadas, respectivamente, pelos povos Yorùbá, Ambundo e Jêje), os idiomas, e outros elementos constitutivos dessas culturas foram trazidos na memória pelos escravizados e preservados no lado de cá do Atlântico. Concordo com Muniz Sodré (2002, p. 53) quando ele afirma que:

o patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África) afirmou-se aqui como território político-mítico-religioso, para a sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se "reterritorializar" na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto aos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais.

Esses "territórios políticos-mítico-religiosos" são, no Brasil, representados pelos terreiros de Candomblé, Batuque, Umbanda, Quimbanda, Omolokô, Tambor de Mina, Xambá, Xangô Pernambucano, Jarê, Terecô, etc. Mas, embora Muniz Sodré tenha se referido apenas ao negro brasileiro, acredito que o que foi dito contempla também, guardadas as devidas particularidades, os negros cubanos (com as casas de *Santeria*, *Lukumi*, *Arará*), haitianos (com os locais de culto *Voodoo/Vodu/Vodun*) e os de Trinidad e Tobago (com as casas de culto aos Orixás). O certo é que, além do Brasil na América do Sul, em toda a região do Caribe é possível encontrar territórios de culto às divindades de origem africana que possibilitaram a "reterritorialização" e a preservação da memória dos africanos e seus descendentes.

Essas memórias, transmitidas especialmente pelos repertórios orais e gestuais, dos mais velhos para os mais novos, nos terreiros e em outros ambientes

de memória – capoeira, jongo, samba de roda, tambor de crioula, maracatu, congadas, etc. – são também transmitidas na estrutura dos blocos afros pelos/as compositores e compositoras, figurinistas, dançarinas e dançarinos, e músicos em geral. Esses ritos e organizações negras nos ajudaram a dar a volta inversa na mítica árvore do esquecimento. E se um dos objetivos do “fazer esquecer” era justamente impedir a rebeldia, ainda assim nos rebelamos, seja por meio desses territórios negros recriados na diáspora, ou pela exaltação do “poder guerreiro” através dos levantes negros que ocorreram. É justamente o que revela os versos da canção *Referência Quilombola* composta para o Ilê Aiyê em 2002 por Adailton Poesia e Valter Farias: “Mãe África, que saudade de você / pra não sofrer, fiz o levante malê”.

Não por acaso, alguns dos principais levantes negros na diáspora tiveram ligação direta com os “territórios políticos-mítico-religiosos”. O culto aos *Vodu*, por exemplo, desempenhou um papel extremamente importante antes e durante a Revolução do Haiti. Os escravizados fugiam do domínio dos senhores e se aquilombavam em territórios nos quais:

(...) reconstituíram a solidariedade étnica, recriavam suas tradições antepassadas e redescobriram a unidade espiritual para melhor afrontar os senhores brancos. É aí, nessas comunidades de resistência, que se constrói a consciência e autonomia política e cultural dos escravos. Nessa época é o Vodu que realiza a coesão dos escravos, impelindo-os à luta contra o domínio dos brancos. (Hurbon, 1987, p.67 *apud* Santos, 2010)

Essa ligação entre o culto Voodoo e o levante no Haiti foi evidenciada em trechos da canção *Líder negro da libertação (Haiti quio-iô)*⁴⁷ composta pelo compositor Sivú Resistência (Samuel Silva) para o Bloco Afro Malê Debalê:

Povos miscigenados, revoltas constantes
Da primeira república negra do mundo, Malê
Ilhas, que vem das Antilhas do mar do Caribe
Descendentes de irmãos africanos de Daomé
Toussaint Louverture, líder negro da libertação
Lutou com o racismo do tempo
Brigou com o sistema e a opressão

Haiti quio-iô...
lô iô iô Haiti quio-iô
Malê dum, Malê dum cantou

Bambaras, quiambaras, mandingas
Jeje vem, fantis, igbos, agonas

⁴⁷ Ouça a canção aqui: <https://youtu.be/aRyLjOtd55g>.

Dambalá, Legba, Ayizan
Ativodu, água azul...
Haiti quiôô

Boa parte dos africanos levados na condição de escravizados para o Haiti eram oriundos da região do antigo Reino do Daomé (Ferreti, 2006) – atual República do Benin – como destaca o compositor Sivú Resistência no verso “descendentes de irmãos africanos de Daomé”. Os povos Ewe e Fon, que ocupam aquela região, cultuam os Voduns e foram eles e seus descendentes que, por meio da memória e da oralidade, mantiveram o culto ancestral, no Brasil e no Caribe, às divindades como *Dambalá* (vodun representado por uma serpente), *Legba* (vodun guardião dos caminhos e das encruzilhadas) e *Ayizan* (a guardiã da terra). Essas e outras divindades eram cultuadas e invocadas para proteger e fortalecer os insurgentes negros do Haiti. Assim, com a proteção dos voduns, nasceu a “primeira república negra do mundo”.

Em Salvador não foi diferente. Por aqui ocorreram, durante o regime escravocrata, pelo menos três episódios de insurgência ligados a esses territórios chamados por Muniz Sodré de “políticos-mítico-religiosos”. O primeiro episódio foi em 28 de fevereiro de 1814 quando um grupo formado por cerca de duzentos negros Hausá atacaram as armações de pesca de baleia em Itapuã, bairro litorâneo de Salvador, e libertaram os escravizados que ali eram obrigados a trabalhar. Os hausá é um povo islamizado que ocupa principalmente a região do norte da Nigéria. Tudo indica que eles eram liderados por João Malomi, um *mallam* (do árabe *mu'allim* “professor”), termo utilizado pelos hausá para designar pessoas letradas e com grande conhecimento do islamismo.

Durante o levante em Itapuã, os insurgentes mataram entre quatorze e cinquenta pessoas (brancos e feitores), incendiaram diversas casas e seguiram em direção à região do recôncavo baiano, queimando dois engenhos no caminho. O Levante foi duramente reprimido na altura da antiga freguesia de Santo Amaro do Ipitanga, atual município de Lauro de Freitas, região metropolitana de Salvador. Muitos foram mortos em combate, outros conseguiram fugir. Sobre as punições: muitos presos, outros submetidos a castigos brutais, quatro líderes foram executados, e 23 homens foram deportados para a Angola (Reis, 2014). De acordo com João Reis (2014), foi no Quilombo do Matatu (localizado na região do atual bairro do Matatu em Salvador) onde a revolta foi detalhadamente planejada e de

onde saíram os líderes, as armas e partes dos participantes do Levante de Itapuã. Cabe destacar que no século XVIII, naquela região de Itapuã, existiu um dos maiores e mais estruturados quilombos de Salvador e região metropolitana, o Quilombo do Buraco do Tatu. Coincidentemente ou não, já no século XX, o bloco Malê Debalê é criado naquela mesma região trazendo no nome – “malê” – uma referência a negros mulçumanos (assim como os Hausá), e se constituindo enquanto um novo território quilombola.

O segundo episódio ocorreu anos depois, em 1826. No dia 17 de dezembro daquele ano, o Quilombo do Urubu – que ficava localizado na região hoje pertencente aos bairros de Cajazeiras e Pirajá – foi atacado pelas forças policiais. Na ocasião, cerca de trinta soldados atacaram o território, mas encontraram a resistência de mais de cinquenta quilombolas que, apesar de terem sido derrotados, lutaram bravamente. Na liderança dos quilombolas estava a negra Zeferina que, utilizando arco e flechas, enfrentou os soldados até o final, numa batalha que durou todo o dia, sendo a última a se entregar. Sua bravura foi tamanha que o presidente da província da Bahia a considerou como a rainha do Quilombo do Urubu. Durante o ataque, inúmeros objetos de culto foram confiscados, o que leva a crer que ali também funcionava local de culto aos *nkisi*, divindades cultuadas pelos povos oriundos da região hoje compreendida como Congo e Angola, e até hoje cultuada no Brasil nos terreiros de candomblé nação Kongo-Angola. É provável também que Zeferina fosse uma das lideranças religiosas do quilombo (Barbosa, 2003; Nunes, 2016).

O terceiro e mais emblemático episódio foi a Revolta dos Malês, ocorrida em 25 de janeiro de 1835. Naquela noite, negros malês colocaram em prática um dos maiores levantes negros ocorrido na América escravista. Liderados pelos líderes malês – Ahuna, Pacífico Licutan, Luís Sanim, Manoel Calafate, Elesbão do Carmo (Dandará), Nicobé e Dassalú – cerca de 200 malês (número que hoje pode parecer pequeno, mas que para a população da época era proporcionalmente numeroso) saíram as ruas com o intuito de matar a população branca, tomar o poder político de Salvador e pôr fim à escravidão. Em *Rebelião Escrava no Brasil: A História do Levante dos Malês em 1835* (1986), João Reis detalha, por meio de análise documental, como o levante foi minuciosamente orquestrado, e a sua ligação direta com o fator religioso. Em sendo mulçumanos, os líderes do levante pensaram numa data que correspondia com o fim do período do Ramadã, um dos mais importantes

do calendário religioso mulçumano. O levante, por conta de alguns delatores, acabou ocorrendo um pouco antes do planejado e foi duramente reprimido pelas forças militares da época. Muitos malês foram mortos em combates, outros tantos foram presos, e a punição foi extremamente rigorosa, a ponto de se começar uma verdadeira perseguição aos negros que demonstrassem qualquer tipo de ligação com o islamismo (Reis, 1986). A intelectual Denise Carrascosa (2019, p. 141-142) pontua que:

Além de todas as revoltas e levantes negros que aqui tivemos (e ainda teremos) [...], o período escravocrata estava repleto de estratégias outras, que se tratavam no cotidiano das micropolíticas – das mais visíveis às mais invisíveis, das mais compreensíveis às mais incompreensíveis como processos de resistência. Foi uma teia sutil de práticas subversivas que oscilavam da mentira, pequenos furtos, o trabalho mal feito para prejudicar o engenho, até o envenenamento e assassinato dos seus senhores e o próprio suicídio.

A tradição radical de insurgência dos negros malês influenciou o bloco Malê Debalê que, além de trazer os malês no próprio nome do bloco, trouxera-o também em suas músicas. Uma delas foi composta por Marcos Alafin, com o título *Malê a Insurreição*⁴⁸:

Conspiração na Bahia
Contra a escravidão e a opressão
Malês, ícones da insurreição

O poder da África está aqui
A força da África está entre nós
E a comunidade negra, clama numa só voz
Reparação já
Não estamos sós

Levanta a cabeça, acorda negro
É hora da união
Malê Debalê convoca para outra revolução
Aê, noite da glória e do poder
Aê, é o levante do Malê

Salaam Aleikum, Dassalú
Ahuna o almami
Dandará, o Alufá
Calafate, o Mallan
E o Senhor Mestre, Pacífico Licutan

O sujeito poético, falando em nome do Malê Debalê, convoca o povo para uma “outra revolução”, que é justamente a revolução que os blocos afros têm

⁴⁸ Ouça em: <https://youtu.be/xefQnrlwtdw>.

liderado ao longa da história. O compositor Marcos Alafin evoca os nomes de cinco líderes da Revolta dos Malês: Dassalú, Ahuna, Elesbão do Carmo (o Dandará), Manoel Calafate (o *Mallan*) e Pacífico Licutan, além de trazer algumas expressões de origem mulçumana, a exemplo de *Salaam Aleikum*, que em árabe significa “que a paz esteja contigo”.

Esses três episódios ocorridos em Salvador, bem como o episódio ocorrido no Haiti, mostram que o ritual da árvore do esquecimento não surtiu o efeito esperado, pelo menos não completamente, uma vez que os levantes não deixaram de acontecer. Também pudera. Se pararmos para refletir, árvore e esquecimento são incompatíveis, já que o que sustenta uma árvore em pé são as suas raízes profundas que atravessam gerações, e seu tronco possui várias camadas que registram a passagem do tempo. Por isso mesmo os povos africanos reconhecem o aspecto sagrado das árvores, com destaque para o Baobá e o Ìròkò (em terras africanas) e a Gameleira Branca (em terras afrodiaspóricas), moradas de divindades como Ìròkò, Loko e Kitembu, intimamente ligadas à ancestralidade e ao tempo. Assim também é a memória, cujas raízes muitas vezes alcançam profundezas incognoscíveis. Os versos da canção *Deus do fogo e da justiça* composta por Carlinhos Brown para o Araketu, na época em que ainda era um bloco afro, sintetizam bem o que estou a dizer: “está esculpido na mente, muito além da minha consciência”.

A transmissão da memória no contexto dos blocos afros ocorre sobretudo por meio das *oralituras*: oralidade, gestos e performances. Muitas músicas, se não a maioria, são propagadas e preservadas unicamente por meio oral, sem o auxílio de mídias digitais e/ou letra escrita. Isso porque são raros os álbuns musicais gravados por esses blocos, sem falar que muitas das letras e gravações não se encontram disponíveis nem na internet. Nesse sentido, as quadras e os ensaios dos blocos afros são os principais meios de preservação e transmissão desse acervo musicado de memória. E mesmo assim, algumas dessas canções correm o risco de cair no esquecimento, pois só são lembradas pelos foliões e foliãs mais velhos e mais velhas que acompanharam a época em que elas foram compostas e que ainda eram cantadas.

Meu pai e outras pessoas da geração dele, por exemplo, conhecem muitas músicas dos blocos afros e indígenas que eu, mesmo acompanhando ensaios e o carnaval, não escuto mais serem cantadas. Músicas essas que, digo com toda

segurança, a maior parte da geração atual desconhece. E é até difícil saber qual a versão correta da letra, já que cada vez que ouço, das poucas vezes que vejo alguém daquela geração cantar, sempre tem uma diferença ou outra em alguns versos, característica típica da oralidade – a multiplicidade de versões. Até mesmo os e as intérpretes das bandas dos blocos afros acabam modificando uma palavra ou outra no momento de cantar muitas dessas músicas.

Portanto, as oralituras exercem uma função de extrema importância para a manutenção da memória, do acervo musical, e, na medida que as fazem, tornam-se responsáveis pela preservação e difusão das histórias, músicas e performances negras. Nesse sentido, a alquimia dos elementos que compõem o ritual ético-estético dos blocos afros – cantar a (re)existência, dançar o tempo, vestir histórias, ver a vida – caracteriza-se como uma verdadeira pedagogia negra musical. E os compositores e compositoras dos blocos afros agem também como pedagogos e pedagogas que conduzem o povo ao conhecimento.

4 COMPOSITORES/AS DOS BLOCOS AFROS: GRIOTS CONTEMPORÂNEOS

Protagonista de uma história
presente na nossa memória
me sinto um herói, lutando, fazendo revolução

(*Negro cidadão* – Sandoval Melodia e Silvio Almeida)

Ao rompermos com a ideia de que a literatura só pode partir de um lugar hegemônico e acadêmico, ampliamos e enriquecemos o campo dos estudos literários e trazemos para o centro do debate as literaturas produzidas em outros lugares de saber, que tratam de outras e/ou das mesmas temáticas por meio de outros olhares, muitas das vezes de maneira até mais didática. Esse movimento descentralizador (ou re-centralizador) é importante, sobretudo, para as comunidades periféricas que enunciam a partir de um lugar extremamente potente de intelectualidade. A literatura negra é uma dessas literaturas periféricas e contra-hegemônicas que, além de ressoar vozes de uma comunidade historicamente tolhida do seu direito de fala e de cidadania plena, tem, nas últimas décadas, revigorado e atualizado o cenário da literatura nacional que durante muito tempo esteve estagnado nos “clássicos”. Fazer emergir essas outras literaturas e pontos de vistas é uma forma de combater o epistemicídio, em curso há séculos, que sufoca a produção intelectual das comunidades subalternizadas. Como aponta Sueli Carneiro,

o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. (Carneiro, 2005, p. 97)

As instituições de ensino brasileiras, infelizmente, exercem um papel que corrobora com a perpetuação dessa tendência epistemicida. Salvo algumas exceções, a escola, desde as séries iniciais, visibiliza um tipo específico de literatura que privilegia a autoria cis-hetero-branca, seja ela masculina ou feminina. Obras de autores/as negros, negras, indígenas e LGBTQIA+ são sistematicamente invisibilizadas. Autoras/es como Maria Firmina dos Reis, Luiz Gama, Lima Barreto, Cruz e Souza, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, só para citar alguns, praticamente não circulam pelas salas de aulas brasileiras. E quando autores negros são estudados, como, por exemplo, Machado de Assis, tentam embranquecê-lo. É aí que entra a importância das literaturas negras cantadas, como, por exemplo, as canções dos blocos afros.

4.1 A LITERATURA DOS BLOCOS AFROS

Usarei o termo *literatura dos blocos afros* para me referir às composições feitas pelos compositores negros e compositoras negras para os blocos afros. Enquanto uma categoria da literatura negra e, por extensão, da literatura brasileira, a *literatura dos blocos afros* se caracteriza por seu caráter musical, oral, insurgente, antirracista, histórico e improvisatório. É uma literatura permeada de palavras africanas, sobretudo de origem yorubá e bantu-Kongo e, por conta disso, torna-se, por vezes, uma literatura sensivelmente espiritual, na medida que aciona léxicos condizentes com as linguagens rituais das religiosidades de matriz africana. Parafraseando o compositor Buzziga (1984)⁴⁹, digo que a *literatura dos blocos afros* é uma literatura de conscientização (ou que ultrapassa os seus limites) e que faz com que a mente fortaleça e o corpo sinta a sensação.

É importante ressaltar que o termo *literatura dos blocos afros* não é criação minha, e já é utilizado informalmente em rodas de conversas sobre literatura negra na cidade de Salvador. Para mim, e acredito que para uma boa parcela da juventude negra soteropolitana dos últimos 40 anos, o primeiro contato com uma literatura marcadamente negra, sobretudo antirracista, foi através dos grandes sucessos entoados pelos blocos afros e afoxés. O conhecimento da história dos heróis e de grandes personalidades e culturas negras africanas e diaspóricas se deu ouvindo as

⁴⁹ BUZZIGA, 1984. **Caminho**. Ilê Aiyê. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rXHidOb-WnQ>.

músicas de blocos como Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê, Muzenza, Puxada Axé. Como bem escreveu o compositor Marcos Alafin na canção *Aquarela Negra*⁵⁰ composta para o Malê Debalê, foi através da música que muitos de nós modificamos o nosso modo de pensar e lutar:

Quão mistério grandioso
 Fez em ti acontecer, ó negro
 Esse teu modo de pensar
 Esse teu modo de lutar
 Através de quê?
 Da música, da música, da música

Tu és um herói, nós somos heróis
 E nos versos das canções nós falamos de heróis
 Como Steve Biko, Zeferina e Toussaint Louverture
 Zumbi e negro Shaka,
 Martin Luther King e Spike Lee

Essa é a nossa aquarela negra, negra, negra
 Esse é o nosso universo das canções
 Malê Debalê vem homenagear
 Homenagear, os nossos poetas negros
 Cânticos que ecoavam nas senzalas
 Ainda hoje o som está no ar
 Malê Debalê com sua força de expressão
 Vem à Avenida esse tema apresentar

A canção homenageia justamente os compositores e alguns personagens de destaque na história do povo negro que contribuíram e ainda contribuem para a emancipação política e cultural do povo negro. Apesar da potência e da importância dessa literatura para a comunidade negra (ou mesmo por conta disso), a academia e os estudos literários ignoraram durante muito tempo e, em certa medida, ainda ignoram essas produções. Quando não ignoram, consideram-na de menor valor, pois privilegiam um cânone uniforme: predominantemente branco e elitista. Conforme explica Beatriz Nascimento (2018, p.320), essa produção:

[...] é vista puramente como um lúdico e não como um historicismo. É vista como a produção de um indivíduo e não uma manifestação de *logos* socializado, produto de um *ethos* coletivo. Não é [considerada] uma literatura musicada, mas uma música rimada, cujo sentido da palavra cai no vazio.

E é aí que podemos notar a limitação teórica de quem não consegue enxergar quão disruptiva é essa literatura musical. A literatura dos blocos afros não trata de aspirações pessoais, ela fala em prol de uma coletividade negra. Na verdade, essa é

⁵⁰ É possível ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=7dWr98Y5fcc>.

uma característica da literatura negra – ressoar vozes, emergir sentimentos, dialogar com negras subjetividades. Mesmo que, porventura, um texto literário negro fale de um lugar pessoal, é provável que, ainda assim, ecoe coletivamente nos leitores e leitoras negros/as. É o que se evidencia nos primeiros versos da canção *Os cinco destinos*, dos compositores Menelik Kiluange e George Sales (Ilê Aiyê, 2007):

Essa luta não é minha, é nossa
 É o renascimento e o direito de sonhar
 Enaltece a nobreza da história
 Reis e rainhas em outrora, lembrar
 Relação entre negro e poder
 Contidas nas mentes do saber
 Sou Ilê Aiyê a força vital da raça
 Que passa e não sai da memória
 Arrastando a massa, num cortejo da vitória

Lá espelho de cá
 Abuja, Abidjan, Harare, Dakar
 Modelos de vida pra mim
 Ah! Salvador se você fosse assim
 No toque do djimbê tem xirê
 Ilê Aiyê odara, odara, odara

Personalidades, grandes cidades
 Onde o negro desfruta do poder
 Autonomia de reger o seu destino
 Esperança nos olhos de um menino
 Livre para eleger e governar
 Salvador cidade desigual
 Onde só me vejo carnaval, não quero assim
 Abortado pelo mundo
 Um sentimento profundo
 Sou oriundo da terra do ouro e do marfim
 Presidentes, doutores, prefeitos, governadores
 Havemos de ser
 Só que tem axé vai no dendê

Nessa canção o sujeito poético pontua que a luta é coletiva e exalta algumas cidades africanas como Abidjan, Abuja, Harare e Dakar, capitais, respectivamente, de Costa do Marfim, Nigéria, Zimbábue e Senegal, que foram tema do Ilê Aiyê em 2007. Os compositores comparam essas cidades, que possuem um elevado desenvolvimento econômico e onde os negros exercem o poder político, com Salvador, que apesar de ser uma cidade negra, é a branquitude que exerce o poder político. Além disso, a música e o tema são relevantes pois apresenta um outro olhar sobre o continente africano, que geralmente é retratado sempre através de imagens de miséria, inclusive pelos estudos históricos apresentados nas escolas.

Além da literatura dos blocos afros enunciar a partir de um lugar de coletividade, não há dúvidas, por parte desses compositores e compositoras, de que suas músicas são obras de grande valor literário. Eles sabem da importância das suas contribuições para o empoderamento político e estético do povo negro baiano. Os versos da canção *O Elo*⁵¹, composta por Bida (Raimundo dos Santos) para o bloco Olodum evidenciam:

Uma semente germinou
 Na revolta dos búzios
 E nasceu no Pelô, no Pelourinho
Olodum um elo entre a cultura e a literatura
Registrando nossos pensamentos e a nossa bravura
 E não há tristeza que me abata
 O seu repúdio não me afasta
 Do meu orgulho de ser negro
 Não nego a minha raça
 [...]

Em conversa com o compositor Bida, ele me explicou que as músicas dos blocos afros não têm o objetivo de fazer só o corpo dançar, mas de fazer dançar também os neurônios, de tirar o ouvinte do lugar de conforto e conduzi-lo ao conhecimento histórico da cultura negra, o que inclui seus valores, belezas, queixas, teologia e conquistas. Ainda segundo ele, esse acervo musical é cultural, literário e filosófico (Bida, 2022). A música e o depoimento de Bida corroboram com o que afirma Florentina Souza (2005, p.61):

O escritor afro-brasileiro está ciente, também, de que descreve, cita ou narra fatos a partir de uma perspectiva do seu grupo étnico – minoritário na economia das relações de poder. Não será a cor da pele ou a origem étnica o elemento definidor dessa produção textual, mas sim o compromisso de criar um discurso que manifeste as marcas das experiências históricas e cotidianas dos afro-descendentes no país. O conjunto de textos circula pela história do Brasil, pela tradição popular de origem africana, faz incursões no iorubá e na linguagem dos rituais religiosos, legitimando tradições, histórias e modos de dizer, em geral ignorados pela tradição instituída.

São muitas as temáticas abordadas pelos blocos afros e seus compositores e compositoras. O fator racial é transversal e está presente em todas elas, mas também encontramos discussões de gênero, culturais e históricas. Durante esses quase 50 anos de trajetória, os blocos afros cantaram a história de cerca de 25 países africanos, alguns desconhecidos pela maioria dos brasileiros, como

⁵¹ Disponível em: <https://youtu.be/qK14rkkooeA>.

Botswana, e também narrou a história de algumas cidades, estados e países da diáspora africana, como Maranhão, Cachoeira-BA, Jamaica, Cuba, Esmeraldas (Equador), e Haiti. Até mesmo a região sul do Brasil, onde se tenta apagar a presença negra, tornou-se tema dos blocos afros. Em 2012 o Ilê Aiyê levou às ruas o tema “Negros do Sul: lá também tem”.

Sem dúvidas, os blocos afros fizeram revolução ao narrar essas e outras histórias negras. Na década de 80, mais precisamente em 1987, o Olodum trouxe o tema Egito dos Faraós. Esse tema foi um marco, pois o Olodum descortinou a história e reivindicou a origem negra das civilizações egípcias, até então representadas de maneira totalmente embranquecida. O historiador senegalês Cheik Anta Diop já havia comprovado, cerca de dez anos antes, que a antiga civilização egípcia era negra, mas essa informação esteve restrita aos círculos acadêmicos. Foi o Olodum e seus compositores os responsáveis por popularizar essa informação. A música *Faraó Divindade do Egito* composta por Luciano Gomes é, ainda hoje, um dos maiores sucessos da música negra da Bahia. Quase 20 anos depois, em 2005, o compositor e então cantor do Olodum, Tonho Matéria, compôs a riquíssima canção intitulada *Akhenaton e Nefertiti*⁵², onde narrou a história desse que ficou conhecido como o casal solar:

Amenófis soberano, Rei Akhenaton
Foi um faraó da décima oitava dinastia
Que iniciou o culto de adoração ao sol
Fundando em Tebas a religião monoteísta

Agradável para Aton ele permaneceu
Destruindo o clero de Amon pra adorar um único Deus
Construiu Akhenaton horizonte do disco solar
Dividindo opiniões entre os povos de lá

Egito ê, Akhenaton
Olodum navega o Nilo com os seguidores de Aton
Ê Karnak, ê Karnak, cidade do templo de Amon-Rá
Ê Karnak, ê Karnak, santuário de um povo milenar
Nefertiti, Nefertiti, Nefertiti e Akhenaton
O Olodum vem apresentar o reino do casal solar

Segundo a história, o rei Amenhotep III
Preocupado com a invasão e o poder dos hititas
Decidiu enviar um mensageiro pra conversar com o rei
Pra lhe pedir em casamento a sua filha
O rei Dusratta aceitou e enviou a princesa Taduhepa
Que chegou tão divina na corte do senhor das duas terras
Mas o encontro logo acabou
E a princesa desapareceu tão misteriosamente
E ninguém sabe no que sucedeu

⁵² É possível ouvir em: <https://youtu.be/fCtvThRZCK4>.

O pai de Tutankhamon casou-se com Nefertiti
 A bela que chegou a ser grande sacerdotisa
 Tiveram o império arruinado a mando de Horemheb
 Que fizera de Tutankhamon politeísta
 E o Amon-Rá, Olodum, unicidade ao destino
 Onde Aton e Olodumaré tem o mesmo sentido

A letra é bastante extensa e mostra a complexidade da música negra dos blocos afros e a indiscutível potência intelectual dos seus compositores/as. Não poderia deixar de trazê-la aqui na íntegra. Considero essa composição de Tonho Matéria como uma verdadeira e completa aula de história. É fantástica a forma que o compositor consegue resumir a história do casal. A canção, ao narrar a história de Akhenaton e Nerfetiti, aborda temas transversais como religiosidade e cultura egípcia. Alguns anos depois, em 2009, o Olodum cantou o tema *Mali-Dogons: O povo das estrelas*, cuja música de destaque foi *Ritos Dogons*⁵³, composta por Gilson S.M. e Lucas di Fiori. Na canção, os compositores contaram parte da história do povo Dogon, que vive na região do Mali, conhecido por possuírem um vasto conhecimento da astronomia, tendo informação da existência de algumas estrelas há séculos ou milênios antes da criação das tecnologias espaciais disponíveis na atualidade. Segue um trecho da letra:

[...]
 Bem-vindos aos povos Dogons
 Ao mundo místico da astronomia
 O brilho de Sírius A
 O Olodum irradia
 De Sírius B ou Pó Tolo
 Amma e os Nommos
 Criaram as civilizações
 De vaidosas mulheres
 Força que reflete sob os raios do sol
 É o Povo das Estrelas
 Notável certeza de Sírius, Cão Maior
 [...]
 As máscaras de Tirele
 Elas se referem a um lindo ritual
 No Nmyu Yama renascerá
 A força espiritual
 Respeito à natureza
 No Dama a certeza do poder ancestral
 E das falésias eu vim
 Do Bandiagara Mali
 Fazer o carnaval

Ao abordarem essas temáticas, os blocos afros possibilitaram que gerações de negros e negras tivessem e tenham contato com a sua história e passassem a

⁵³ Disponível em: https://youtu.be/LMFcVlwaRsM?si=i_pzgtKI0W-Ch8kT.

valorizar a *negritude*. Antes dos blocos afros, e mesmo depois deles, a maioria das representações sobre a África e o povo negro eram negativas. Até hoje a imagem que a maioria dos brasileiros têm sobre o continente africano é de pobreza, fome, desnutrição, guerras e miséria. Os blocos afros e seus compositores/as vêm, ao longo dos anos, (re)construindo uma imagem positiva da África e dos povos africanos. Como bem destacam os compositores Mário Pam e Sandro Teles na canção *Diferentes, mas iguais* do Ilê: “Elevar a autoestima é a sua missão / consciência negra é a sua sina / fabricando interlocutores de cidadania / mostrando pra o mundo desigual a covardia”. Essa é uma das premissas da *negritude* em Césaire:

Ela [a negritude] nos levava a nós mesmos. E de fato, era - após uma longa frustração -, era a apropriação do nosso passado por nós mesmos e, por meio da poesia, por meio do imaginário, por meio do romance, por meio das obras de arte, a fulguração intermitente do nosso possível devir. (Césaire, 2010, p. 110)

Apropriar-se do nosso passado por nós mesmos é uma prerrogativa dessas instituições afrocarnavalescas. No ano de 2011 o Olodum mais uma vez revolucionou ao trazer o tema “Tambores, Papiros, Twitter – A História da Escrita” onde narrou a história da escrita. De maneira bastante didática os compositores Jucka Maneiro, Sandoval Melodia e Roberto Cruz sintetizaram o desenvolvimento da escrita e a influência africana no seu desenvolvimento e difusão na canção *Olodum veste letras*⁵⁴, composta para embalar o carnaval daquele ano. Vejamos um trecho:

No começo dos tempos
Da história,
Se elabora a escrita
Na Mesopotâmia antiga

Membranofones ecoam no som
A expressão de palavras faladas
A sabedoria da ideia é memorizada,
Ragab redescobre o papiro
E espalha no Nilo
Na ilha faraônica
Mais uma grande invenção
Da humanidade...

Papiro se transforma em papel
Onde escrevo minha canção
Inspiração, melodia musical
Começam a tocar os tambores
Sacode pra cima o astral
Porque todo mundo aqui
Quer fazer carnaval

⁵⁴ Disponível em: <https://youtu.be/76LoNVT4cck?si=7d8msbl9u3prkvfG>.

Olodum se veste de letras...
Tá na ponta da caneta...
Twitter, comunicação
Na história da escrita
Musicado em verso e prosa
E a galera se agita
[...]

Na canção, os compositores narram uma das versões: o surgimento da escrita na Mesopotâmia (na mesma época a escrita se desenvolvia também no antigo Egito). Em seguida a canção fala da invenção do papiro (precursor do papel) pelos egípcios e sua difusão pelo mundo, chegando até os dias atuais com as tecnologias digitais e as redes sociais, trazendo o Twitter (rede social onde é possível se comunicar através de pequenos textos – um microblog) como exemplo de um dos principais meios de comunicação da atualidade. Com esse tema o Olodum e os compositores produziram uma síntese diacrônica e demarcaram a também origem africana da escrita, silenciada pela historiografia.

Para que a difusão do conhecimento pelos blocos afros seja eficaz, o trabalho de formatação e edição é imprescindível. As histórias dos povos africanos são milenares e diversas. Por maior boa vontade e esforço que se tenha, é praticamente impossível narrar por completo toda essa trajetória. É aí que a direção dessas entidades se reúne para definir qual será o tema do bloco para o carnaval, compilar esse tema, além de construir apostilas, de modo a facilitar o trabalho dos compositores e das compositoras, que terão suas composições analisadas e escolhidas através dos festivais de músicas de cada bloco – mais uma vez o improviso mostrando-se fundamental. Os festivais de música negra dos blocos afros constituem-se enquanto uma prática insurgente que se insere na tradição do pensamento radical negro. Esses festivais romperam de forma radical, estética e politicamente, com os modelos tradicionais de festivais, nos quais os/as artistas negros/as encontravam dificuldades para acessar e concorrer. Eles geralmente são divididos em duas categorias: a primeira é a categoria “Música/samba tema”, onde concorrem as canções referentes ao tema anteriormente escolhido pelos blocos; e a segunda categoria é “Música/samba poesia”, onde concorrem músicas nas quais os/as compositores/as têm a liberdade de escrever sobre qualquer temática negra.

A escolha das temáticas, a construção (pelos blocos afros) de apostilas sobre as mesmas, e a composição das músicas, visam positivar a imagem do negro e fazer emergir o *negro-vida*, que é, de acordo com Guerreiro Ramos (2023, p. 225),

“algo que não se deixa imobilizar; é despistador, proteico, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva[...]”, em oposição ao *negro-tema*, que é “uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco[...]” (*idem*, p. 225). De acordo com Florentina Souza (2005, p. 62): “O [escritor] afro-brasileiro, portanto, seleciona e reelabora os dados culturais de que necessita para construir um desenho identitário positivo para si e para seu grupo; tentará, por conseguinte, desvelar o apagamento e o desprestígio constituídos pela ocidentalidade.”

Cabe ressaltar o contexto de criação de muitas dessas músicas. Se hoje podemos encontrar em livros e na internet uma quantidade considerável de textos e informações sobre países e culturas africanas, em plenas décadas de 70, 80 e 90 a realidade era muito diferente. Além da não existência da internet nos moldes de hoje, eram raros e de difícil acesso os livros sobre culturas africanas. Os/as compositores/as negros/as realizavam pesquisas em bibliotecas públicas com as poucas obras disponíveis, e também se valiam das apostilas produzidas pelos blocos afros, que continham algumas informações sobre o tema escolhido para o carnaval, e das rodas de conversas e palestras realizadas por estudiosos/as convidados/as pelos blocos afros. No entanto, essa dificuldade não interferiu na qualidade das composições, que eram de uma riqueza incrível de conteúdos e de muita criatividade. O que evidencia o fato de que o exercício da pesquisa não se restringe ao ambiente acadêmico.

Há de se considerar que, como em todo processo de ensino-aprendizagem, quem ensina também aprende. Os compositores e as compositoras dos blocos afros ensinam ao público através de suas composições, mas antes precisam aprender para que a composição se torne possível. Nesse sentido, o processo educativo se dá em cadeia: pesquisadores/as negros/as produzem os conteúdos que servirão de base para as diretorias dos blocos, os/as diretores/as, por sua vez, compilam esse conteúdo e o transforma em apostilas com abordagem didática, e os compositores e compositoras traduzem isso em poesia e informação, o que na pedagogia chamamos de transposição didática ou pedagógica. E assim, de maneira espiralar, o ciclo vai se renovando. Marcelo Gentil, historiador e atual presidente do Olodum destaca que

O mais importante é que, para fazer as músicas, as pessoas são obrigadas a ler. [...] O bloco afro contribuiu para que negros e negras

da periferia desenvolvessem um gosto pela leitura. Um gosto pela leitura a partir do momento que precisaram ler a apostila, ler sobre o tema, ir para as bibliotecas Salvador a fora pra aprofundar e, a partir daí, fazer suas criações (Olodum, 2023, youtube)

Essas composições, de linguagem acessível, ajudam a suprir o déficit de produções sobre a história e cultura dos povos africanos e da diáspora. Por conta dessa importante contribuição dos compositores e compositoras negros para a preservação da história dos povos negros, o educador e pesquisador Jônatas Conceição (2004) os considerou como “grandes *griots* contemporâneos”. *Griots* é um termo francês comumente utilizado para se referir aos *Dieli*, uma casta de contadores de história e animadores públicos do Mali, país situado na África Ocidental (Hampaté Bâ, 2010).

Além de entreter, os *griots* educam a sociedade por meio das histórias contadas e recontadas daquele povo. Nesse sentido, os compositores e compositoras negros e negras dos blocos afros, através de suas canções, tornaram-se agentes de um potente processo educativo que tem beneficiado o povo negro. Concordo com o que disse Jônatas Conceição (*apud* Souza, 2010, p.234): “sinto que a poesia é responsável pela delicadeza e a mais plena humanização do planeta. Os poetas da oralidade, os que compõem para música no Brasil, são os nossos educadores maiores”. Com efeito, não é exagero afirmar que o acervo musical dos blocos afros pode ser considerado como um dos principais arcabouços literários da cultura negra no Brasil, e que esses compositores e compositoras são também responsáveis por educar para as relações étnico-raciais os negros nos últimos quase 50 anos. E foram/são referências nesse quesito - movimento negro educador, como destacou Nilma Lino Gomes (2017). A educadora Arany Santana, uma das fundadoras do MNU na Bahia e uma das diretoras do Ilê Aiyê destaca que,

Os efeitos positivos das letras das músicas dos blocos afros da época, que tinham o firme propósito de combater o racismo, descortinar os heróis e heroínas da resistência negra, desconstruir os equívocos e estereótipos nos livros didáticos, firmar o padrão da beleza negra, contar a história da África (seus reinos, impérios, suas riquezas), valorizar e salvaguardar as religiões de matrizes africanas. Tudo isso encorajou o Ilê Aiyê, o Movimento Negro Unificado, os terreiros de Candomblé a solicitarem da Universidade Federal da Bahia, do Governo do Estado, da Universidade do Estado da Bahia, a inserção da temática africana e afro-brasileira nos currículos das escolas públicas e privadas dos 1º e 2º graus, na ocasião. (Santana, 2014, p. 250)

Além do Ilê Aiyê, citado por Arany, os blocos Os Negões e Olodum assinaram a solicitação enviada ao Conselho Estadual de Educação da Bahia. Toda essa movimentação política lá nos anos 80, mencionada por Arany Santana, resultou na publicação da portaria nº 6.068 de 25 de abril de 1985, assinada pela Secretaria Estadual de Educação e Cultura, que oficializava a inclusão do componente curricular *Introdução aos estudos Africanos* nos currículos das escolas de 1º e 2º grau (hoje ensino fundamental e médio), da rede pública e privada. Com o objetivo de capacitar docentes para ministrar o componente, o Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA (CEAO), em parceria com a Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e a Secretaria Estadual de Educação ofereceram o curso de especialização *Introdução aos Estudos da História e das Culturas Africanas*, com duração de 7 meses, em 1986. (Boaventura, 2009). Entretanto, de acordo com Arany Santana, a mudança de gestão no governo em 1991, aliada à explosão de religiões neopentecostais, acabou resultando na expulsão da disciplina das escolas, ficando a responsabilidade na mão de algumas poucas professoras e professores que, sem nenhum apoio, resistiam e trabalhavam a temática em sala de aula (Santana, 2014, p. 253). Hoje, passados vinte anos da promulgação da Lei Federal nº 10.639⁵⁵ de 2003 que tornou obrigatório no Brasil o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira em toda a educação básica, o ensino dessa temática ainda fica a cargo de poucos/as docentes comprometidos/as com a causa negra.

Como pedagogo, afirmo que é um grande contrassenso que as músicas dos blocos afros não sejam amplamente trabalhadas nas salas de aulas de Salvador e do Brasil, sobretudo nas redes públicas de ensino. Um material riquíssimo e de fácil compreensão que poderia estar contribuindo para a educação formal de muitas crianças, jovens e adultos. Os *Cadernos de Educação* do Ilê Aiyê e as apostilas produzidas pelos blocos afros para servir de base para os compositores/as, poderiam ser distribuídas pelas Secretarias Municipais e Estaduais de ensino, a fim de enriquecer as bibliotecas escolares e a formação dos e das estudantes. É absurdo ouvir de muitos gestores e docentes que a não aplicabilidade das leis 10.639/03 e 11.645/08 seja resultado da falta de material didático sobre as temáticas, já que, como mostrei, esse material existe antes mesmo da criação das referidas legislações. Urge que a obra dos compositores e das compositoras dos

⁵⁵ Substituída em 2008 pela lei 11.645, que incluiu o ensino de história e culturas indígenas.

blocos afros sejam valorizadas e aproveitadas pelo sistema educacional brasileiro, que tem se mostrado praticamente inerte com relação a aplicabilidade dessa temática tão importante nas salas de aula.

Merece destaque a iniciativa pioneira da Escola Mãe Hilda, fundada em 1988 pela Ìyálórìxà (mãe de santo) e mentora espiritual do bloco afro Ilê Aiyê, Mãe Hilda Jitolu. A sacerdotisa, que costumava dizer que “um terreiro de candomblé é uma casa de educação” abriu as portas do seu terreiro, Ilê Axé Jitolu, para receber e educar crianças da comunidade⁵⁶. Inicialmente, a ideia era ser uma banca (reforço escolar), mas com o passar do tempo o projeto foi crescendo, e a Escola Mãe Hilda tornou-se escola de ensino fundamental I (1º ao 5º ano). A instituição de ensino foi uma das primeiras, se não a primeira escola a utilizar as letras de músicas de um bloco afro (nesse caso do Ilê Aiyê) como instrumento de alfabetização e ensino de história. É o que conta Arany Santana (2014, p. 254, grifos meu):

A princípio, a escola funcionou como “banca” para tirar as dúvidas, fazer os exercícios, minimizar as dificuldades; contudo, as crianças continuavam matriculadas na rede pública. Mas, logo cedo, a Prof^a. Hildelice, filha biológica de Mãe Hilda, hoje Doné do Ilê Axé Jitolu, identificou que o problema dos alunos era a leitura. **Eles não sabiam ler. Mas essas crianças tinham outra particularidade – todas elas sabiam as músicas do Ilê Aiyê e, a qualquer “folguinha” na sala, elas começavam a cantar e batucar nas carteiras. Começa o processo de alfabetização na escola.** A casa de Mãe Hilda, sempre muito movimentada – filhos de santo, artistas e jornalistas que iam visitar Vovô e Mãe Hilda, fazer entrevistas: Todo esse movimento era uma festa para os olhos daquelas crianças, inclusive ver e falar com Vovô do Ilê era uma satisfação!

A Escola Mãe Hilda utilizou uma técnica parecida com o método que Paulo Freire difundiu: utilizar *palavras geradoras*, palavras e textos que integram o universo vocabular do estudante a fim de facilitar o processo de ensino-aprendizagem. Como relatou Arany Santana, as crianças já conhecem muitas músicas dos blocos afros, como de outros gêneros musicais.

Se considerarmos o cenário baiano, sobretudo o da cidade de Salvador, há de se destacar que muitas dessas músicas fazem parte do universo musical das crianças e da juventude negra. Essa familiaridade com as letras das canções dos blocos afros é mais um fator que, com certeza, poderá contribuir para o êxito desse método pedagógico, se utilizado de maneira sistêmica.

⁵⁶ Outros terreiros tiveram iniciativas semelhantes, como é o caso do Ilê Axé Opô Afonjá, que criou a creche e depois Escola Eugenia Anna dos Santos, e do Ilê Axé Oyá, que criou o Instituto Oyá, ambos em Salvador.

5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Negões a estética e a cor
É voz, canto negro no ar
Conceito, cultura e valor
Produto da mãe África⁵⁷

- Marcos Boa Morte

O tempo espiralar e a oralidade requerem alguns retornos. A escrita deste trabalho está impregnada desse movimento circulatório, com o objetivo de que algumas ideias sejam assimiladas. Trago na epígrafe desta seção que, por hora, finaliza este estudo, um trecho da canção *Filho de Jah* (2013), composta por Marcos Boa Morte (Poca Olho) para o Bloco Afro Os Negões. Essa poesia sintetiza bem o que são as artes e, em especial, a literatura dos blocos afros: estética negra, conceitual, cultural, valorosa – uma estética do pensamento radical negro. Fred Moten (2023, p. 245) pontua que: “As artes pretas são, em parte, o veículo cultural de retorno a certo fundamentalismo moral, baseado na (ânsia de uma) tradição africana ao invés da normatividade branca/burguesa”.

Busquei, no decorrer desta dissertação, demonstrar de que forma as letras das canções dos blocos afros de Salvador tem sido, no decorrer desses quase 50 anos, um espaço privilegiado de memória, de insurgência, de *negritude* e de enunciação negra. Focando nas produções do século XXI, utilizei como corpus de análise canções de quatro blocos: Ilê Aiyê, Malê Debalê, Olodum e Os Negões.

A literatura e todo o universo artístico dos blocos afros são meios fundamentais de formação político-identitária, de elevação da autoestima, e de resistência do povo negro em Salvador. O racismo estruturante do Estado e da sociedade brasileira impediu, durante muito tempo, que o negro tivesse contato com informações e episódios positivos sobre a sua própria história. Mas não só isso. O racismo tentou a todo custo desumanizar a existência de pessoas negras, privá-las do seu direito de fala, reduzir nossa existência a um lugar social figurante e estereotipado. E como o racismo é dissimulado, sobretudo no contexto brasileiro, a sociedade brasileira tentou construir uma falsa e inconsistente ideia de que a violência racial não passava de “coisas da nossa cabeça”, de vitimização.

⁵⁷ *Filho de Jah*. Disponível em: <https://youtu.be/oH9FSvMEctM?si=GF0NvhaM3z1kGMOS>.

Nesse sentido, a literatura dos blocos afros demonstra sua contribuição na medida que potencializa o olho que nos permite enxergar a verdade, como, por exemplo, na canção do bloco afros Os Negões, intitulada *Filho de Jah*⁵⁸:

No afro Os Negões é dessa maneira
Em defesa da raça Os Negões ultrapassa
Supera as barreiras
Rege a bandeira, nos conscientiza
Assumir compromisso
Direito e respeito ao filho de Jah

Negões a estética e a cor
É voz, canto negro no ar
Conceito, cultura e valor
Produto da mãe África

Raça negra vai sobreviver
Raça negra, o axé meu QG
Raça negra, meu canto é pro bem
Somos comunidade, sou Monte Belém

Somos nós excluídos, 80% da população
Nos Negões moradia, saúde, trabalho e educação
No sistema racista fazemos a revolução
Pois a tal liberdade só anda na contramão
Somos nós excluídos, 80% da população
Nos Negões moradia, saúde, trabalho e educação
No sistema racista fazemos a revolução
Dessa tal liberdade jamais abro mão

Na canção do compositor Marcos Boa Morte (Poca Olho), é possível constatar que a literatura dos blocos afros é uma literatura insubmissa. Uma literatura que não se furta de falar o necessário, de denunciar o racismo e de se colocar enquanto instrumento de insurgência. “Raça negra vai sobreviver” e “dessa tal liberdade não abro mão” são dois dos versos que evidenciam essa característica. A canção também expõe outra função social desempenhada pelos blocos afros: proporcionar oportunidades de a comunidade em seu entorno ter acesso à educação e ao trabalho, através dos cursos profissionalizantes e das escolas, como a Escola Mãe Hilda e a Escola Olodum, para citar alguns exemplos. Nunca foi só carnaval! Os blocos afros são instituições privadas de relevância pública.

O povo negro jamais desistiu de lutar pela sua liberdade e emancipação social. Desde os quilombos do período colonial até os dias atuais tivemos inúmeros exemplos de insurgência negra. Na segunda seção deste trabalho, relatei de forma breve como, ainda no século XIX, em 1895, a comunidade negra se organizou nos

⁵⁸ Disponível em: <https://youtu.be/oH9FSvMEctM?si=pZLXq8esDul9-7IO>.

primeiros anos do carnaval de Salvador, que somente há sete anos havia abolido a escravidão. Clubes negros como o Embaixada Africana e o Pândegos d'África, naquela altura, já se ousavam a exaltar a história africana e os levantes negros, já cobravam indenizações do Estado, e já valorizavam a estética negra. Antes da fundação dos primeiros clubes negros, já existiam os terreiros de candomblé, um dos principais ambientes de memória e de resistência negra. Foi inclusive de um terreiro de candomblé localizado no bairro do Engenho Velho da Federação, o Ilê Axé Ìyáṅaso Okà, que saiu um dos fundadores do Clube Embaixada Africana, o ogan⁵⁹ conhecido como Mário Carpinteiro. Anos depois surgiram os primeiros afoxés, agremiações carnavalescas negras que também possuíam ligações profundas com os terreiros de candomblé.

Anos mais tarde, na década de 70, surgem os blocos afros, também ligados às religiões de matriz africana. E aí se (re)inicia, no carnaval, um processo de (re)africanização (Pinho, 2003) que se alastra e influencia, direta ou indiretamente, uma boa parcela da população negra soteropolitana, em particular, e brasileira, no geral. Só dos anos 2000 até este ano de 2023, os blocos afros cantaram a história de muitos países negros (Jamaica, Guiné Equatorial, Botswana, África do Sul, Equador, Angola, Marrocos, Moçambique, Etiópia, Mali). Cantaram a história de personalidades negras (Ramsés II, Akhenaton, Nefetiti, Agostinho Neto, Mãe Hilda Jitolu, Nelson Mandela, entre outros), de povos negros (Dogon, Ewe, Fon, Ashanti, Tuaregue). Uma contribuição educacional e histórica que, infelizmente, não encontra paralelo nas escolas brasileiras.

A revolução gerada pelos blocos afros foi política e estética. Essas instituições negras transformaram a maneira do negro se vestir: turbantes, sandálias de couro, roupas e tecidos estampados, cabelos black power, trançados e dreadlocks. As ruas sentiram a diferença. Na música, a Bahia tomou impulso nacional e internacional com o *axé music* e sua rítmica marcadamente negra: o rufar dos tambores é uma das principais marcas desse movimento musical.

Por meio das suas composições, compositores/as negros/as explicitam pontos de vistas, anseios e inquietações. A literatura dos blocos afros tornou-se um lugar possível de enunciação, identificação e escrevivência.

[...]

⁵⁹ Cargo masculino dos candomblés de Nação Ketu, responsável por diversas funções ritualísticas, desde o toque e o canto das músicas sagradas, até o sacrifício animal.

Eu sou Olodum e quem tu és?
 Sou resistência da cabeça aos pés
 Olha Brasil mostra sua cara
 Porque sou Olodum
 Eu sou beleza rara

O Brasil é banhado na história
 Tá na face, no sangue e na raça dores e glórias
 Se não for a cultura o que há de salvar?!
 O passado insiste em assombrar
 Escravidão ainda existe, meu irmão
 Mascarada de democratização
 E grande jogo de corrupção
 Mas não podemos deixar morrer
 Acreditamos num novo amanhecer
 Bata bem forte no peito, cidadão
 Não desista da sua nação
 Porque as correntes irão se quebrar
 E o grito do povo escutar

Essa canção, intitulada *Dores e Glórias*, foi composta por Eli Costa, Graziela Ayres e Uéslei Lopes para o Olodum em 2016. A canção foi campeã do Festival de Música e Artes Olodum (FEMADUM) daquele ano, e é emblemática porque consagrou Graziela Ayres como a primeira compositora a vencer em primeiro lugar o FEMADUM. Graziela Ayres, quando criança, foi aluna da Escola Olodum. Por um lado, é negativo o baixo percentual de mulheres entre os/as compositores/as de blocos afros. É alarmante que um festival de música negra como o FEMADUM só tenha consagrado em primeiro lugar uma mulher na sua 36ª edição. O cenário não é muito diferente nos outros blocos afros. A pesquisadora Monalisa Sacramento de Oliveira (2020) destacou a sua dificuldade em encontrar composições feitas por mulheres no Ilê Aiyê, embora elas existam. Por outro lado, o fato de Graziela Ayres ter sido aluna da Escola Olodum demonstra a circularidade e a importância da atuação educacional dos blocos afros.

Com relação à letra da canção, é possível encontrar nela características que configuram a estética do pensamento radical negro: negação a toda e qualquer tentativa de desumanização negra, não se curvar às violências. O sujeito poético, ciente de quem é e de quem representa “sou olodum, sou beleza rara” provoca o Brasil a mostrar sua verdadeira cara, desmitificando a “democratização” retórica brasileira.

Como resultado dessa pesquisa, posso afirmar que a literatura dos blocos afros reúne características como: improviso, insurgência, amor à *negritude*, opacidade, denúncia de opressões e preservação da memória do povo negro e

africano. Ou seja, é partícipe da estética do pensamento radical negro. Sobre os compositores negros e compositoras negras dos blocos afros, podemos afirmar que são pesquisadores/as, na medida que suas composições não são fruto simplesmente de uma inspiração divina, mas de pesquisas engajadas. Podemos considerá-los também enquanto *griots* contemporâneos (Silva, 2004), uma vez que por meio de suas literaturas musicais educam e entretêm a comunidade negra de maneira lúdica e didática. Esses compositores e compositoras são grandes intelectuais que atraem “paixões de mais lutar”, parafraseando a canção “Aos dezanove remos” do compositor Gilson Nascimento.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **O Jogo da dissimulação**: abolição e cidadania negra no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ASSOCIAÇÃO CARNAVALESCA BLOCO AFRO OLODUM (org.). **Olodum**: carnaval, cultura e negritude (1979-2018). Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2018.
- ASSOCIAÇÃO CULTURAL BLOCO CARNAVALESCO ILÊ AIYÊ. **Ilê Aiyê: Esmeralda, Pérola Negra do Equador**. Projeto de Extensão Pedagógica do Ilê Aiyê: Caderno de Educação. Salvador, v. XVII, 2009.
- BACELAR, Jeferson. A Frente Negra Brasileira na Bahia. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 17, 1996. DOI: 10.9771/aa.v0i17.20857. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20857>. Acesso em: 31 jan. 2023.
- BARBOSA, Sílvia Maria Silva. **O poder de Zeferina no Quilombo do Urubu**: uma reconstrução histórica político-social. 2003. 192 p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2003.
- BOAVENTURA, Edvaldo. Estudos africanos na escola baiana: relato de uma experiência. *In*: **A construção da universidade baiana**: objetivos, missões e afrodescendência [online]. Salvador: EDUFBA, 2009.
- BUTLER, Kim D. A fantasia da África e o Internacionalismo Diaspórico no Carnaval da Bahia. *In*: BUTLER, Kim D; DOMINGUES, Petrônio. **Diásporas imaginadas**: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- CARRASCOSA, Denise. Cidade da Bahia: Porto de Passagem e Refresco. *In*: SILVA, Jorge Augusto. (Org.). **Contemporaneidades periféricas**. Salvador: Editora Segundo Selo, 2019. p. 133-147.
- CARMO, Eliane Fátima Boa Morte do. **História da África nos anos iniciais do ensino fundamental**: os Adinkra. Salvador: Artegraf, 2016.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. 2005. 339f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a Negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- CONCEIÇÃO, Jônatas. História de lutas negras: memórias do surgimento do Movimento Negro na Bahia. *In*: REIS, João J. (org.). **Escravidão e invenção da liberdade**: estudos sobre o negro no Brasil. Editora Brasiliense, 1988. p. 275-288.
- DAVIS, Angela. A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo. *In*: **Mulheres, Cultura e Política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In: Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces.* Marcos Antônio Alexandre (org.). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p 16-21.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Ligia F. “Negritude”, “Negridade”, “Negrícia”: história e sentidos de três conceitos viajantes. **Via Atlântica**, [S. l.], v. 1, n. 9, p. 163-184, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50048>. Acesso em: 28 set. 2022.

FERRETI, Sergio F. **A terra dos Voduns.** 2006, GPMINA-UFMA. Disponível em: <<https://repositorio.ufma.br/jspui/handle/1/300>>. Acesso em: 03 set. 2023.

FIGUEIREDO, Glória Cecília dos Santos; ESTÉVEZ, Brais. Perícia popular do Centro Histórico de Salvador – Vida Urbana Negra e Máquina Patrimonial. *In: GLEDHILL, J.; HITA, M.; PERELMAN, M. (Orgs.) Disputas em torno do espaço urbano: processos de [re]produção/construção e apropriação da cidade.* 2 ed. - Salvador: EDUFBA, 2020.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública** [livro eletrônico]. São Paulo: FBSP, 2023. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2023.

GADELHA, José Juliano. Habitar a escuridão: materialidades negras, o olho e a quebra. **CONCINNITAS** (online) (RIO DE JANEIRO), v. 21, p. 127-152, 2020.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.** Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012

GIROUX, Henry A.; MCLAREN, Peter L. Por uma pedagogia crítica da representação. *In: SILVA, Tomaz Tadeu da; MOREIRA, Antônio Flávio (orgs.) Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais.* Petrópolis-RJ: Vozes, 1995. p.144-157.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GODI, Antônio. De índio a negro, ou o reverso. **Caderno CRH.** Suplemento, 1991, p.51-70.

GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras. Escravidão e Cidade: notas sobre a ocupação da periferia de Salvador no século XIX. **RUA. Revista de Arquitetura e Urbanismo**, Salvador, v. 3, n.4/5, p. 7-17, 1990.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação.** Petrópolis: Vozes, 2017.

GONZALEZ, Lélia. Debate: A cidadania e a questão étnica. *In: Primavera para as rosas negras*: Lélia Gonzalez em primeira pessoa... Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018. p. 230-254.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In: Primavera para as rosas negras*: Lélia Gonzalez em primeira pessoa... Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018. p. 190-214.

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

HALL, Stuart. O espetáculo do "outro". *In: Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. *In: História Geral da África I: Metodologia e pré-história*. 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. Pretitude e governança. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 37, p. 112-121, março 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/24607>. Acesso em: 28 jun. 2023.

hooks, bell. A margem como um espaço de abertura radical. *In: hooks, bell. Anseios*: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo: Elefante, 2019b.

hooks, bell. Comendo o outro: desejo e resistência. *In: Olhares negros*: raça e representação. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019a. P. 64-95.

hooks, bell. Amando a negritude como resistência política. *In: Olhares negros*: raça e representação. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019c. P. 44-63.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACHADO, Vanda. Tradição oral e vida africana e afro-brasileira. *In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (org.). Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006. p. 77-112.

MACHADO, Veridiana Silva. **O cajado de Lemba**: O Tempo no candomblé de nação Angola. 2015. 121f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2015.

MAIA, Rita. A beleza negra do Ilê Aiyê. *In: Ilê Aiyê 40 anos*. Jaime Sodré [et al.]. Salvador: Neoplan, 2014.

MARTINS, Leda Maria. Performances do Tempo Espiralar. *In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela (org.). Performance, exílio, fronteiras*: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATOS, Luciano. **O canto da cidade**: da matriz afro-baiana à axé music de Daniela Mercury. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021. 7Mb; e-PUB.- (Discos da Música Brasileira).

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, n. 32, p. 122-151, dezembro 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>>. Acesso em: 28 jun. 2023.

MOORE, Carlos. “Negro sou, Negro ficarei!”. *In*: CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a Negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MOTEN, Fred. **Na quebra**: a estética da tradição radical preta. Tradução: Matheus Araújo dos Santos. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, 2023.

MOURA, Clóvis. A quilombagem como expressão de protesto radical. *In*: MOURA, Clóvis (org.). **Os quilombos na dinâmica social do Brasil**. Maceió: EDUFAL, 2001. p. 103-115.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. **Dez freguesias da cidade do Salvador**: aspectos sociais e urbanos do século XIX. Salvador: EDUFBA, 2007.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *In*: RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**; sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2006. p. 117-127.

NASCIMENTO, Beatriz. Literatura e Identidade. *In*: **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual**: Possibilidades nos dias da destruição. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NUNES, Davi. **Zeferina**: rainha quilombola que lutou contra a escravidão em Salvador-BA. Duque dos Banzos. Disponível em: <<https://ungareia.wordpress.com/2016/05/13/zeferina-rainha-quilombola-que-lutou-contra-a-escravidao-em-salvador-ba/>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

OLIVEIRA, Monalisa Sacramento de. **“Negras Candaces, negras fortes no poder”**: A intelectualidade negro-feminina do Ilê Aiyê. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Sou negona, sim senhora!** Um olhar sobre as práticas espetaculares dos blocos afros Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), - UFBA - 2013. 254 f.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Tentando definir a estética negra em dança. **Revista Aspás**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 34-50, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/134013>. Acesso em: 29 jun. 2023.

OLIVEIRA, Vânia Silva. **Ara-itàn**: a dança de uma rainha, de um carnaval, e de uma mulher.... Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2016.

OLODUM. **Carnaval, Cultura e Negritude - Ep.02**: Tambores, Papiros e Twitter com Marcelo Gentil e Sandoval Melodia. Youtube, 13 abr. 2023. 1 vídeo (45min e 40s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-y54AAd6qq0>>. Acesso em 06 ago. 2023.

PINHO, Osmundo S. de Araújo. **Descentrando o Pelô**: narrativas, territórios e desigualdades raciais no Centro Histórico de Salvador. 1996. 148f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas-SP, 1996. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1584619>. Acesso em: 11 out. 2023.

PINHO, Osmundo. **O Mundo Negro**: sócio-antropologia da reafrikanização em Salvador. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003.

PINHO, Osmundo. **Cativeiro**: antinegitude e ancestralidade. Salvador: Editora Segundo Selo, 2021.

PINHO, Patrícia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

PITTA, Alberto. **Histórias contadas em tecidos**. Youtube TEDx Talks. 18 jul. 2023. 1 vídeo (19min e 11s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3JDGmq0uNu0>>. Acesso em: 23 jul. 2023.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, vol. 5, n. 10. Rio de Janeiro, 1992. p. 200-212.

QUER ME LOCALIZAR?. Os Negões. Salvador: Estúdios Submarino, 2013. CD.

RAMOS, Alberto Guerreiro. O negro desde dentro. *In*: RAMOS, Alberto Guerreiro. **Negro sou**: a questão étnico-racial e o Brasil: ensaios, artigos e outros textos (1949-73). Muryatan S. Barbosa (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

REIS, João José. **Há duzentos anos**: a revolta escrava de 1814 na Bahia. Topoi, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 68-115, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-101X015028003>>. Acesso em 07 jan. 2023.

REIS, João José. **Rebelião Escrava no Brasil: A História do Levante dos Malês em 1835**. Brasiliense, 1986.

ROSÁRIO, Nádia Barrêto do. **Do lúdico ao lucro: transformações nos modos de produção da canção popular urbana na Bahia Contemporânea**. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – UFBA, 2000. 206 f.

SÁNCHEZ, John Antón. “**Apuntes sobre la historia de los afrodescendientes en el Ecuador**”. Banco Interamericano de Desarrollo BID-Ecuador - Consejo de Coordinación de las Organizaciones de la Sociedad Civil Afroecuatoriana de la cooperación técnica BID ATN/SF-7759-EC, Diagnóstico de la problemática afroecuatoriana y Propuestas de Acciones Prioritarias, 2003.

SANTANA, Arany. Educação no Ilê Aiyê – 40 anos. *In: Ilê Aiyê 40 anos*. Jaime Sodré [et al.] Salvador: Neoplan, 2014.

SANTOS, Jaqueline L. **O Vodú e a Resistência Negra no Haiti**. Portal Geledés, 2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-vodu-e-resistencia-negra-haiti/#>>. Acesso em: 07 jan. 2023.

SANTOS, Milton. As cidadanias mutiladas. *In: LERNER, Julio (org.). O Preconceito*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1996/1997.

SANTOS, Milton. **O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos**. Tradução: Myrna T. Rego Viana. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019. 233 f.

SILVA, Jônatas Conceição. **Vozes Quilombolas - uma poética brasileira**. 2004. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística) - Universidade Federal da Bahia, 2004.

SILVA, José Walter Silva e. **A consciência que vem do tambor: uma leitura freiriana sobre a pedagogia afrocarnavalesca de Salvador**. 2022. Tese (Doutorado) - Universidade Nove de Julho - UNINOVE, São Paulo, 2022. 571 f.

SILVA, Mario Augusto Medeiros da. **A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)**. 2011. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2011.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

SOUZA, Florentina. Jônatas Conceição. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 42, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21214>. Acesso em: 5 jan. 2022.

SOUZA, Jovina da Conceição. **“Ilê Aiyê, que bloco é esse?” Respostas a Paulinho Camafeu**. 2007. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TRINDADE, Azoilda Loretto da. Valores civilizatórios afro-brasileiros na educação infantil. *In*: BRASIL. Ministério da Educação. **Valores afro-brasileiros na educação**. Brasília, nov. 2005.

VARGAS, João. H. C. Racismo não dá conta: antinegitude, a dinâmica ontológica e social definidora da modernidade. **EM PAUTA**, Rio de Janeiro, 1º Semestre de 2020 - n. 45, v. 18, p. 16 – 26.

VIEIRA FILHO, Raphael. R. Folguedos Negros no Carnaval de Salvador (1880-1930). *In*: SANSONE, Livio & SANTOS, Jocélio Teles dos. **Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana**. São Paulo: Dynamis, 1997. p. 39-58.

ANEXO A – Letras das canções

Ilê Aiyê

Marcas da Mãe África (2017)

Compositor: Paulo Jorge

O meu corpo tem
As marcas da Mãe África
O meu corpo tem e o seu também
As marcas da Mãe África

Minha pele negra
O meu cabelo duro
O meu jeito de cantar bis
Meus olhos escuros

Abolição já tem mais de cem anos
E o poeta ainda segue cantando
Sobre igualdade racial
Estranho achar que isso é normal
A nossa luta ainda não acabou
Não temos nada pra comemorar
Racismo é forte contra a nossa cor
E o preconceito tenta imperar

Resistente Ilê Aiyê, conscientização
Fortalece a raça e diz: não a segregação
Esse Brasil navio negreiro não vai me calar
Esse Brasil navio negreiro não vai me parar

Afirmção ao poder (2006)

Composição: Roberto Cruz / Jucka Maneiro / Sandoval Melodia

Longa trajetória
Descortinando a história
Um marco de luta, um fato real
Hoje somos referência
Negros em evidência
Capacitados, político-cultural

Desde Ganga Zumba, em Palmares
A Nelson Mandela
A afirmação ao poder
Minha cidade, eu quero ela
Personalizados
Sobreviventes nessa meta
No processo de escrita
Reescrita é a história dessa terra

Eu quero ela
O poder dessa cidade bela
Quem me dera, Odara

Sábias serão minhas idéias
 Sócio-educativa, cultural
 Ilê Aiyê
 Exemplo, igualdade pra vida
 Pomba voa, paz na terra
 Kofi Annan que o diga
 Somos nós
 Celebidades negras vivas

Hilda Jitolú, Stela Oxóssi
 Abdias, Inácio, Brito, Gil
 Sacramento, Alberto, Gilmar, Olívia
 Benedita, Edson Arantes
 Matilde, Narcélio, Neuza
 Santana, Venereda, Assunção e Antônio Carlos
 O nosso quilombola

Candace Ilê (2008)

Compositor: Paulo Natividade

Rainhas do Império Méroe,
 Narradas como tema Ilê Aiyê
 Candaces, Candaces, Candaces Ilê
 Candaces, Candaces, Candaces Aiyê

QG da negritude Curuzu
 Sudão, Núbia, Etiópia e Axum
 Guerreira negra, matriarca Gaiaku
 Do Gege Mahi ao Zoogodó Bogum

Lélia Gonzalez implantou filosofia
 No movimento negro a que pertencia
 Antropóloga, pedagoga popular
 Mulher de fibra, nunca parou de lutar

Dete Lima a nossa sábia rainha
 Figurinista, estilista da Bahia
 Mona Ekede mãe e filha de Oxum
 Brava Candace do Terreiro Jitolu

Ruth de Souza sempre sonhou ser atriz
 Realizou seu sonho e é feliz
 No teatro, cinema e televisão
 Essa Candace só nos dá inspiração

Leci Brandão nasceu em Madureira
 Compositora líder negra brasileira
 Ilê traz em sua trajetória
 Mais uma Candace é um marco da nossa história

Aconteceu num bairro de Salvador
 Mulheres juntas em um grupo se formou
 Lutando sempre contra a discriminação
 No Alto das Pombas ativas afirmações

Dete Lima e sua arte (2008)

Compositora: Rita Mota

Quem quiser transformação
 Arte, canto e poesia
 Peça a Dete Lima
 Que ela ensina esta magia

Um turbante bonito
 Um pano da costa
 Uma sandália de couro
 Quem é que não gosta

Lá nos anos setenta, ainda se ouvia
 Que negro era feio, sem direito a alegria
 Dete Lima aparece, junto ao Ilê então
 Fazendo corpo, cabeça e transformação

A bola da vez (2006)

Compositores: Joccylee e Toinho do Vale

Eu quero saúde e estudar, viver contente
 Me formar, trabalhar, ter mais valor
 Secretário de estado, ser ministro
 Jornalista, engenheiro, senador

Quero cotas iguais, não diferentes
 Quero ter meu direito aonde for
 Moradia decente pra essa gente
 No Brasil ver um negro presidente

Ô ô essa reparação já passou da hora
 Não desisto, pois eu sou um negro quilombola
 Eles pensam que pode apagar nossa memória
 Mas a força do Ilê nos conduz nessa trajetória

Esse país aqui foi feito por nós
 Ninguém vai mudar, nem calar á nossa voz
 Direito de ir e voltar, cidadão
 Levante a bandeira do gueto negão

A bola da vez
 Sou a voz, sou Ilê
 A bola da vez
 Sou a voz, sou Ilê
 A bola da vez
 Sou Ilê, bola da vez

Os cinco destinos (2007)

Compositores: Menelik Kiluange e George Sales

Essa luta não é minha, é nossa
 É o renascimento e o direito de sonhar
 Enaltece a nobreza da história
 Reis e rainhas em outrora, relembrar
 Relação entre negro e poder
 Contidas nas mentes do saber
 Sou Ilê Aiyê a força vital da raça
 Que passa e não sai da memória
 Arrastando a massa, num cortejo da vitória
 Lá espelho de cá

Abuja, Abidjan, Harare, Dakar
 Modelos de vida pra mim
 Ah! Salvador se você fosse assim
 No toque do djimbê tem xirê
 Ilê Aiyê odara, odara, odara

Personalidades, grandes cidades
 Onde o negro desfruta do poder
 Autonomia de reger o seu destino
 Esperança nos olhos de um menino
 Livre para eleger e governar
 Salvador cidade desigual
 Onde só me vejo carnaval, não quero assim
 Abortado pelo mundo
 Um sentimento profundo
 Sou oriundo da terra do ouro e do marfim
 Presidentes, doutores, prefeitos, governadores
 Havemos de ser
 Só que tem axé vai no dendê

Formatando a História (2009)

Composição: Valmir Brito, Luz Lene e Jó Nascimento

Esmeraldas
 Pérola negra do Equador
 Nasceu em alto mar
 No naufrágio a liberdade que virá
 Esmeraldas a retomada do poder
 A luta para não escravizar o ser
 A história envolve o povo do Ilê

Marimba e tambores
 Que se preservou
 Na cultura afro-equatoriana
 Acasalados aos índios
 Mambus se formou
 A república negra equatoriana
 Cidade verde
 Cidade do sol
 Lendas, costumes e religião
 Ilê Aiyê nos informa

Formatando a história
Para a reflexão de lá

No mar
No mar da África
No mar de Esmeraldas, no mar da Bahia
Tem negro remando noite e dia
Ilê Aiyê

Malê Debalê

Líder negro da libertação (Haiti quio-iô)

Compositor: Sivú Resistência (Samuel Silva)

Povos miscigenados, revoltas constantes
Da primeira república negra do mundo, Malê
Ilhas, que vem das Antilhas do mar do caribe
Descendentes de irmãos africanos de Daomé
Toussaint Louverture, líder negro da libertação
Lutou com o racismo do tempo
Brigou com o sistema e a opressão

Haiti quio-iô
lô iô iô Haiti quio-iô
Malê dum, Malê dum cantou

Bamgbaras, quiambaras, mandingas
Jeje vem, fantis, igbos, agonas
Dambalá, Legba, Ayizan
Ativodu, água azul
Haiti quiô-iô
lô iô iô Haiti quiô-iô

Aquarela Negra

Compositor: Marcos Alafin

Quão mistério grandioso
Fez em ti acontecer, ó negro
Esse teu modo de pensar
Esse teu modo de lutar
Através de quê?
Da música, da música, da música

Tu és um herói, nós somos heróis
E nos versos das canções, nós falamos de heróis
Como Steve Biko, Zeferina e Toussaint Louverture
Zumbi e negro Shaka,
Martin Luther King e Spike Lee

Essa é a nossa aquarela negra, negra, negra
Esse é o nosso universo das canções

Malê Debalê vem homenagear
Homenagear, os nossos poetas negros

Cânticos que ecoavam nas senzalas
Ainda hoje o som está no ar!
Malê Debalê com a sua força de expressão
Vem à avenida esse tema apresentar

Malê o Movimento (2009)

Compositor: José Carlos Cabelo

Tenha consciência de que o movimento está de volta
Unificado, estabelecido
Além disso, politizado
Eu vim aqui só para falar da negra raça
Do canto que envolve a massa
É o mesmo que balança o chão da praça

Veja como é lindo o toque do tambor
Sinta a sensação de tudo melhorar
Ele alivia minha dor
Faz o mundo inteiro cantar e dançar
Veja o sofrimento estampado no rosto
Meus Deus, que agonia
Pra que tanto desgosto?
Só nos resta agora a poesia
E protestar em plena luz do dia

Não sei não, sei não
Estamos vivendo nesse mundo cão
Malê Debalê que faz revolução

Para que falar na ideologia?
Se não praticamos a democracia
O povo está comendo o pão que o diabo amassou
Fome, frio e sem cobertor
Veja o sofrimento estampado no rosto
Meus Deus, que agonia
Pra que tanto desgosto?
Só nos resta agora a poesia
E protestar em plena luz do dia.
Sei não, sei não
Meu canto é forte, faz até tremer o chão
Malê Debalê que faz revolução

Malê a Insurreição

Compositor: Marcos Alafin

Conspiração na Bahia
Contra a escravidão e a opressão
Malês, ícones da insurreição
O poder da África está aqui
A força da África está entre nós
E a comunidade negra, clama numa só voz

Reparação já
 Não estamos sós

Levanta a cabeça, acorda negro
 É hora da união
 Malê Debalê convoca para outra revolução
 Aê, noite da glória e do poder
 Aê, é o levante do Malê

Salaam Aleikun, da Salu
 Ahuna, o almami
 Dandarâ, o Alufá
 Calafate, o Mallan
 E o Senhor Mestre, Pacífico Licutan

Balé do Malê (2023)

Composição: Kátia Show, Genivaldo Evangelista, Jóia Santos

Revolucionando a arte
 Com as danças e roupas coloridas
 O maior balé afro do mundo
 Desfilando na avenida
 Legado cultural do povo africano
 Itapuã - Lagoa do Abaeté
 Índios, negros, lavadeiras...
 Ibfaromi Axé

1980 com a força da expressão
 Desfile lindo do malê
 Chocalho no pé, palha seca no corpo
 Jamais esquecerão do afro balé formigão

Vem no canto cai na dança
 É mulçumano oriundo
 Exuberante malê do Abaeté
 O maior balé afro do mundo (refrão)

Pelé, Biba, Rizó e Jajau
 Pioneiros no balé malê
 Tetê e Dallas a encantar
 Com a dança do Orixá e maculelê

New York Times
 Falou
 Mas eu quero saber de você
 Quem é o maior balé afro do mundo?
 É o Malê Debalê
 Ginga o corpo aê
 Olha o balé do malê
 Ala de resta e PCD
 Olha o balé do malê
 Ala de capoeira é lindo de se ver
 Olha o balé do malê

QUILOMBOS URBANOS (2003)

Compositor: Landê Onawale

Calafate, Curuzu,
Buraco do Tatu, Itapuã
Gamboa, Boca do Rio
Nordeste, Calabetão
Muitas histórias Salvador têm pra contar
Quem tem memória poderá testemunhar

Porque em cada bairro que o povo negro se abrigou
De boca em boca o passado se eternizou
Cidade livre, aqui o africano construiu
Quilombo negro: uma outra ideia de Brasil
O que herdamos, quem olha o presente vai julgar
E o que seremos lá
Quem viver, assim verá

Beiru, não há 'neves' que esconda
O calor da sua história
Virá!
Malê Debalê revela
Favela/quilombo urbano
Em cada Engenho Velho
Tradições se mantêm vivas
Mãe Bebê, Valnísia, Iraídes
Mãe Tatá e Índia
Calabar não se cala
E o perigo ronda os ares
Rocinha, casa amarela
Cafezal, tantos Palmares
Dia de glória
Será quando o povo perceber
A frágil lógica que o separa do poder

Olodum

Bye Bye, Pelô

Compositor: Valmir Brito, Rui Poeta, Arleth Star, Jô Nascimento

É um povo que parte
Outro que invade
E um novo Pelô regressou
Livre sem censura
Pois a raça pura
Até pode o centro visitar
Mas continua à margem
Vive da vontade
Aquele que sempre escorou
O velho Centro Histórico
E por isso eu choro
Por muitos Olodum ficou

Bye, bye Pelô
É lindo ver a exposição
E o progresso, é a evolução
Bye, bye Pelô
Eu esqueço o meu espelho
E o candeeiro que quebrou

E o novo Centro hoje aristocratizou
Só ficou saudade a quem lá já habitou
O brega agora é grife, feijoada tem faisão
E não é mais de fato, feijoada não
Polenta deslocou o pirão
E quem não teve opção
Bye, Bye Pelô

O elo

Compositor: Raimundo dos Santos - Bida

Uma semente germinou
Na revolta dos búzios
E nasceu no Pelô, no Pelourinho
Olodum um elo entre a cultura e a literatura
Registrando nossos pensamentos e a nossa bravura

E não há tristeza que me abata ê ê ê
O seu repúdio não me afasta
Do meu orgulho de ser negro
Não nego a minha raça

Foram vidas dadas em prol de outras vidas
Ato de coragem e fé
A revolta dos búzios não morreu ainda está de pé
A fonte não secou
E a minha sede é maior que o Nordeste
Regando a liberdade
Vou de norte a sul

De leste a oeste
 Cavaleiro da luz, Olodum
 Da luz da liberdade, Olodum

Akhaenaton e Nefertiti (2005)

Compositor: Tonho Matéria

Amenófis soberano, Rei Akhenaton
 Foi um faraó da décima oitava dinastia
 Que iniciou o culto de adoração ao sol
 Fundando em Tebas a religião monoteísta

Agradável para Aton ele permaneceu
 Destruindo o clero de Amon pra adorar um único Deus
 Construiu Akhaenaton horizonte do disco solar
 Dividindo opiniões entre os povos de lá

Egito, ê
 Akhenaton
 Olodum navega o Nilo com os seguidores de Aton

Ê Karnak, ê Karnak
 Cidade do templo de Amon-Rá
 Ê Karnak, ê Karnak
 Santuário de um povo milenar
 Nefertiti, Nefertiti
 Nefertiti e Akhaenaton
 O Olodum vem apresentar
 O reino do casal solar

Segundo a história, o rei Amenhotep III
 Preocupado com a invasão e o poder dos hititas
 Decidiu enviar um mensageiro pra conversar com o rei
 Pra lhe pedir em casamento a sua filha
 O rei Dusratta aceitou e enviou a princesa Taduhepa
 Que chegou tão divina na corte do senhor das duas terras
 Mas o encontro logo acabou
 E a princesa desapareceu tão misteriosamente
 E ninguém sabe no que sucedeu

O pai de Tutankhamon casou-se com Nefertiti
 A bela que chegou a ser grande sacerdotisa
 Tiveram o império arruinado a mando de Horemheb
 Que fizera de Tutankhamon politeísta
 E o Amon-Rá, Olodum, unicidade ao destino
 Onde Aton e Olodumaré tem o mesmo sentido

Ritos Dogons (2009)

Compositores: Gilson S. M. e Lucas di Fiori

Êa, êa, ô
 Povo das Estrelas
 Êa, êa, ô
 Dogons, êa êa ô

Bem-vindos aos povos Dogons
 Ao mundo místico da astronomia
 O brilho de Sírius A
 O Olodum irradia

De Sírius B ou Pó Tolo
 Amma e os Nommos
 Criaram as civilizações
 De vaidosas mulheres
 Força que reflete sob os raios do sol
 É o Povo das Estrelas
 Notável certeza de Sírius, Cão Maior

Repercutir o som
 Que o Olodum clamou
 Aos Povos Dogons
 É Dogons, Êa êa ô

As máscaras de Tirele
 Elas se referem a um lindo ritual
 No Nmyu Yama renascerá
 A força espiritual

Respeito à natureza
 No Dama a certeza do poder ancestral
 E das falésias eu vim
 Do Bandiagara Mali
 Fazer o carnaval

Olodum veste letras (2011)

Compositores: Jucka Maneiro / Sandoval Melodia / Roberto Cruz

Aêêô
 Aê, aêôô
 No compasso do Olodumaré
 O povo todo se agita
 Aê, aêôô
 Chama todo mundo pra ver
 O Olodum na história da escrita.

No começo dos tempos
 Da história,
 Se elabora a escrita
 Na Mesopotâmia antiga

Membranofones ecoam no som
 A expressão de palavras faladas
 A sabedoria da ideia é memorizada,
 Ragab redescobre o papiro
 E espalha no Nilo
 Na ilha faraônica
 Mais uma grande invenção
 Da humanidade...

Papiro se transforma em papel
 Onde escrevo minha canção
 Inspiração, melodia musical
 Começam a tocar os tambores
 Sacode pra cima o astral
 Porque todo mundo aqui
 Quer fazer carnaval

Olodum se veste de letras...
 Tá na ponta da caneta...
 Twitter, comunicação
 Na história da escrita
 Musicado em verso e prosa
 E a galera se agita

Manifesto de luz,
 A cultura egípcia
 Tá escrita no livro
 A verdade da vida
 É contagiante de ver
 A magia do corpo
 Num balanço só
 Na voz, o balé das palavras
 Ecoa um canto em tom maior

Dores e Glórias (2016)

Composição: Ell Costa / Graziela Ayres / Uéslei Lopes

Deus dos deuses escolheu o Brasil
 Esse povo a mil pra mudar a nação
 Se revelou, esculpiu o Pelô
 Azeviche em cor suas marcas registrou

Foi aqui! Na terra do poeta
 Do São Salvador
 Que o som da negrada ecoou (bis)

Eu sou Olodum e quem tu és?
 Sou resistência da cabeça aos pés
 Olha Brasil mostra sua cara
 Porque sou Olodum
 Eu sou beleza rara

O Brasil é banhado na história
 Tá na face, no sangue e na raça dores e glórias

Se não for a cultura o que há de salvar?!
 O passado insiste em assombrar
 Escravidão ainda existe, meu irmão
 Mascarada de democratização
 E grande jogo de corrupção
 Mas não podemos deixar morrer
 Acreditamos num novo amanhecer
 Bata bem forte no peito, cidadão
 Não desista da sua nação
 Porque as correntes irão se quebrar
 E o grito do povo escutar

Os Negões

Filho de Jah (2013)

Compositor: Marcos Boa Morte

No afro Os Negões é dessa maneira
 Em defesa da raça Os Negões ultrapassa
 Supera as barreiras
 Rege a bandeira, nos conscientiza
 Assumir compromisso
 Direito e respeito ao filho de Jah

Negões a estética e a cor
 É voz, canto negro no ar
 Conceito, cultura e valor
 Produto da mãe África

Raça negra, vai sobreviver
 Raça negra, o axé meu QG
 Raça negra, meu canto é pro bem
 Somos comunidade, sou Monte Belém

Somos nós excluídos, 80% da população
 Nos Negões moradia, saúde, trabalho e educação
 No sistema racista façamos a revolução
 Pois a tal liberdade só anda na contramão
 Somos nós excluídos, 80% da população
 Nos Negões moradia, saúde, trabalho e educação
 No sistema racista façamos a revolução
 Dessa tal liberdade jamais abro mão

Canto Nagô (2013)

Compositores: Sandoval Melodia, Silvio Almeida, Davizinha e Rose Motta.

Quero viver a cultura, me emancipar
 Sei que o sistema quer me rotular
 Mas não vou deixar de ser um negro odara

Quero minha afrologia real
 Turbante, colar, tambores, ritual
 Dançar no ballet dos Negões carnaval

Esse grito de vitória, de revolução
 É quando quebra a cabaça
 Minha pomba voa na libertação
 Esse canto de vitória vai acontecer
 No toque do tambor meu canto vai dizer

Meu canto é Nagô
 Nagô, Nagô
 Canta que o afro Os Negões chegou

Descendente Africano (2013)

Compositores: Joccylee e Toinho do Vale

Sou descendente africano
 DNA gueto de fé
 Tá na pele, sou negões
 Meu quilombo é

Negões não é só tocar tambores
 Também tem seu compromisso com a comunidade
 Arte, cultura, dança, musicalidade
 Se dependesse dos Negões
 A humanidade não estaria assim
 Nessa desigualdade

A unificação, nosso movimento não é em vão
 Preservou, valorizou a cultura afro-brasileira
 A unificação, nosso movimento não é em vão
 O idealismo é estudo, trabalho e oportunidade
 Autoestima, direitos iguais, dignidade
 À irmandade africana

Senegal, Dakar, Senegâmbia ê
 Adjamé, Guiné
 Negões, anarriê!

Negro Cidadão (2013)

Compositores: Sandoval Melodia e Silvio Almeida

Eu já nasci jogando capoeira
 Tocando meu berimbau
 E fazendo samba na palma da mão
 Protagonista de uma história
 Presente na nossa memória
 Me sinto um herói, lutando, fazendo revolução

Eu sou negro brasileiro, do quilombo de Zumbi
 100% militante pela igualdade racial
 Influência de Nelson Mandela
 Steve Biko, Martin Luther King
 Eu quero ser a voz do negro no Congresso Nacional

Sou negão cidadão, sou negão
 Sou negão cidadão, sou negão

Sou negão Cidadão
No plural sou Negões

Ostenta Bandeira (2013)

Compositor: Marcos Boa Morte

Vou pondo novamente o pé na estrada
A caminhada é árdua, pra jornada eu vou
Para dar manutenção a tudo o que já conquistou
Força, coragem, garra e amor
Para dar manutenção a tudo o que já conquistou
Vou conquistar tudo que faltou

Sou Negões, tudo bem
E daí, o que é que tem?
Soweto, o gueto negro
A voz da massa
De cabeça erguida assumo minha raça

Ostenta a bandeira dessa negra massa
Com fé e com garra
Os Negões, sou

Responsabilidade pra vencer (2013)

Compositor: Fidel Cobra

Negra é cor da minha pele
Não tenho vergonha de afirmar
Deus no céu, no coração
E na terra a força do Orixá
Nas veias o sangue da raça negra
Palavras belas em forma de canção
Então grite negão, reparação já!

Não me entreguei, sempre lutei
Para a igualdade conquistar
Racismo, violência, discriminação
Tudo para enfrentar
Estava preso o grito de liberdade
Mas agora eu já posso gritar
E com o afro Negões comemorar
Eu vou comemorar

Vem pra Bahia vem ver
O Afro Negões para você
Trinta e um anos de pura resistência
Responsabilidade pra vencer