

## A PROPÓSITO DAS REPRESENTAÇÕES RECENTES DA NEGRITUDE NO CARNAVAL DE SALVADOR

Milton Moura\*

**Resumo:** Costuma-se tomar o advento dos blocos afro, nos anos 1970, como o marco inicial de uma atuação negra reflexiva e moderna no Carnaval de Salvador. São a realização mais emblemática do *afro* como vetor cultural contemporâneo, em que a Negritude é transfigurada em torno do apelo de brilho, força e beleza. A entrada da produção musical afro no circuito pop vai acarretar modificações na cadeia de criação artística. Isto se deu principalmente com a constituição da axé music como interface de diversos tipos de atuação artística, organizacional e empresarial. A presente contribuição problematiza a relação entre o *afro* como vetor cultural e diversas agências organizacionais e midiáticas que de alguma forma e em alguma medida regulam o seu aparecimento no cenário da maior festa de Salvador.

**Palavras chave:** Negritude, Carnaval, Salvador.

Podemos tomar o advento dos blocos afro como momento inicial da auto-representação reflexiva da Negritude no Carnaval de Salvador. Sendo vasto e complexo o campo em que se insere esta discussão, cabe perguntar, aos efeitos de formular a problemática deste artigo: o que estaria a diferenciar os blocos afro dos modelos de organização carnavalesca que os antecederam na história do Carnaval de Salvador? Afinal, os blocos de índio, as escolas de samba, as centenas de batucadas, as dezenas de afoxés... não seriam negros? Desde a célebre menção à Embaixada Africana por Nina Rodrigues no início do século XX – “Dir-se-ia um candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade”<sup>1</sup> –, não se pode duvidar de que este bloco, bem como seu coetâneo Pândegos da África, constituem uma forma explícita e oficialmente negra de se apresentar no Carnaval.

Nos acervos fotográficos acerca das escolas de samba e dos blocos de índio, que compuseram de modo vibrante a cena do Carnaval soteropolitano nos anos 1960 e 1970, um ou outro folião tem cara pálida; a grande maioria é negra, e em inúmeros casos parece saltar das fotografias o orgulho de sê-lo, envolto em fantasias que transfiguravam a sua aparição. Quanto às batucadas que inundavam os vales mais próximos e os bairros mais distantes, se não há documentação fotográfica, não é difícil supor que sejam pequenos e efusivos cordões emergindo de comunidades negras.

O que então conferiria aos blocos afro um tom diferenciado no cortejo histórico dos modelos de organização de entidades carnavalescas em Salvador? Seria a entrada do Carnaval dos negros de Salvador na modernidade, aqui entendida na esteira weberiana

de Giddens<sup>2</sup>, qual seja, a implantação progressiva e irreversível da reflexividade no mundo, assumindo um posto cada vez mais central na configuração das formas de sociabilidade. Isto colocado, a problemática deste artigo poderia ter a formulação seguinte: em que sentido podemos afirmar que a trajetória do *afro* se caracteriza por um auto-monitoramento artístico e reflexivo?

Para compreender melhor a emergência, estabelecimento e crescimento do bloco afro no universo soteropolitano, é necessário situar este modelo de organização carnavalesca na corrente do *afro* que arranca desde o início dos anos 1970. E para isto é importante distinguir entre o bloco afro como um modelo de organização de entidade carnavalesca e o *afro* como vigoroso vetor cultural que emerge na Salvador naquela década. A ambiência mental de artistas, foliões e produtores culturais, bem como dos públicos, é povoada de notícias dos movimentos de independização de países africanos; de manchetes acerca dos artistas negros norte-americanos, como a Família Jackson e James Brown; e das erupções na mídia dos artistas jamaicanos. Tudo isto vem se combinar com as próprias transformações da sociedade soteropolitana naquela década, inclusive na esfera do trabalho e da educação.

Tal como havia acontecido nos anos 1950 com a instalação da Petrobrás, a partida do Pólo Petroquímico oportunizou a entrada de expressivo contingente de afro-descendentes não apenas na esfera do consumo de peças de vestuário, eletrodomésticos, automóveis e unidades modernas de moradia, como no processamento de informações novas. É neste contexto de novidades que o *afro* se desenvolve e tematiza o advento de sua própria singularidade na história do Carnaval.

Aos efeitos de melhor compreender este processo, pode-se comparar o *afro*, enquanto vetor estético-político, com o Candomblé. A religião dos orixás deixava a condição de “seita” no sentido de algo inferior ou periférico para adentrar o panteão iconográfico oficial do Estado da Bahia. Este processo tivera início nos anos 1960. A presença desenvolta dos ícones do Candomblé nas canções de Vinicius de Moraes, como já acontecia nos romances de Jorge Amado e nas canções de Dorival Caymmi, já são um roteiro bem sucedido. Neste processo, teve importância especial o ambiente fecundo do terreiro do Gantois, então sob a poderosa regência de Mãe Menininha. As referências brilhantes do negro – principalmente do homem negro –, associadas a beleza, nobreza, felicidade, densidade, tudo isto vem calçar o caminho do *afro*.

Já no início dos anos 1970, podemos ver prenúncios do bloco afro em um ou outro grupo que insinua seus cortejos em alguns bairros populares, entoando hinos ora mais pendentes para o reggae, ora para a batucada tradicional. É neste ambiente histórico-

cultural que viceja, então, o Ilê Aiyê, que passa em cortejo no Carnaval de Salvador como o primeiro bloco afro assim chamado, assinalando uma descontinuidade explosiva em termos de visibilidade do *afro* para o seu próprio público e para a cidade de modo geral. Por um lado, enfrentou a antipatia de setores mais conservadores da sociedade baiana, que se fizeram ler na imprensa, evidentemente. Os componentes do bloco eram quase sempre muito escuros. Seus líderes eram na maioria operários do Pólo Petroquímico, aglutinados em torno do seu primeiro presidente, Antônio Carlos dos Santos – Vovô, que se tornou vitalício ao longo das décadas. É a família ampliada de Vovô, abençoada pelo posto de *iyalorixá* de sua mãe biológica, Dona Hilda de Jitolu, que vai nuclearizar o desenvolvimento do Ilê até os nossos dias. Manifesta-se nesta conjunção a interface entre o musical, o carnavalesco, o institucional e o familiar.

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

Ari Lima<sup>3</sup> propõe uma tipologia tríplice para a sucessão dos modelos mais específicos do *afro* no Carnaval de Salvador<sup>4</sup>. Em seguida ao tipo encarnado no Ilê, temos um outro, correspondente ao Olodum, formado em 1979. De pequeno bloco do Centro Histórico, naquele tempo habitado por gente de baixa renda e ocupações proscritas e flutuantes, o Olodum vem eclodir, nos anos 1980, com um modelo de exaltação da Negritude não mais baseado apenas nos ícones da rusticidade e na filiação saudosa à Mãe África. Apresenta uma África cósmica e global, afirmando a Diáspora como o modo de ser negro na contemporaneidade. Desde a virada dos anos 1990, o bloco passa do flerte ocasional com instrumentos de sopro e elétricos à integração desses recursos à sua orquestra. O Olodum integra também temáticas líricas ao seu repertório, ampliando as possibilidades de enunciação do *afro*, ao mesmo tempo que reconfigurando-o.

O terceiro modelo é aquele da Timbalada, formada em 1992 por Carlinhos Brown no Candeal, uma baixada do bairro de Brotas, então de difícil acesso. Segundo Brown, a Timbalada já não é um outro bloco afro, embora não deixe de ser afro. O toque primitivista do modelo originário do bloco afro é alegorizado como *tribal*, sendo que a própria pele pintada com motivos iconográficos como que arremata o tom africanista do Ilê Aiyê e o apelo universalista do Olodum. Enfim, como diz Carlinhos Brown, a Timbalada é *afropop*. Explode como sucesso no rádio também em virtude de seu apelo híbrido e integrador. Brown e seu bloco candidatam-se a um lugar ao sol na *World Music*, ou seja, no grupo muito seletivo e competitivo dos artistas do Terceiro Mundo que alcançaram êxito no Primeiro.

A produção musical associada ao *afro* merece um cuidado especial na *démarche* desta reflexão. Como regra geral, os blocos afro não dispunham – como não dispõem – de agências poderosas para colocar seu produto no mercado. Seus compositores e intérpretes, quando atuam individualmente, devem se submeter às injunções próprias da carreira artística iniciante, sendo que sua condição de pobreza, na maioria das vezes, os torna reféns de todo tipo de contrato. No período de explosão da música afro no mercado fonográfico brasileiro, a segunda metade dos anos 1980, as composições eram vendidas diariamente no Centro Histórico de Salvador a preços irrisórios. Não raro, isto se dava mediante o expediente do *advance*: o contratante paga adiantado por composições e apresentações, deixando o compositor e/ou intérprete quase sempre na condição de devedor – não somente de numerário, como também de favores e condescendências.

Por outro lado, as alianças políticas entre os grupos e os compositores/intérpretes, de um lado, e políticos de diversas orientações partidárias, de outro, condicionam consideravelmente o acesso dos artistas a oportunidades de êxito. Este é o caso do Olodum, que, desavindo-se com o governo estadual nos anos 1990, amargou anos a fio de dificuldades para mostrar sua arte. Isto resulta tanto mais problemático quanto se considera que o governo estadual controla boa parte dos canais de sucesso musical na Bahia, através de seus órgãos de cultura e turismo.

O caso do Ilê Aiyê se presta bem à compreensão deste aspecto do processo de mediação do *afro*. Ao passo que o bloco nunca teve propriamente uma política de edição, o seu nome constou desde o início no repertório de Gilberto Gil e Caetano Veloso. O apelo mágico desta referência tampouco passou despercebido ao grande empresariado; a contracapa do primeiro disco do Ilê traz um registro singular do patrocínio: *Com o axé total da Odebrecht*. Desde o final dos anos 1970, referências ao

mundo do *afro*, como nomes de orixás, adereços, ritmos e insígnias do Candomblé são presença constante em trabalhos de bandas como os Novos Baianos e A Cor do Som, bem como da dupla Jorge Alfredo & Chico Evangelista. No verão 1979/80, a composição *Beleza Pura*<sup>5</sup>, de Caetano Veloso, estampava para o público nacional a temática sedutora do *afro*, referindo-se ao Ilê Aiyê, ao já conhecido afoxé Filhos de Gandhi e a um tipo especial de afoxé, o Badauê, que durou pouco.

A experiência do Olodum é diferenciada. A busca de conexões com outros mundos, administrada pelo seu líder João Jorge Rodrigues, configurou-se de forma especialmente visível na presença de Paul Simon no Pelourinho, em 1988, e da banda Olodum no disco *Graceland*, faixa *Obvius Child*. Isto rendeu ao Olodum o primeiro convite para uma apresentação na Europa. Em 1997, a gravação de boa parte de um clipe de Michael Jackson no Pelourinho, com a exposição da logomarca do bloco, selou a internacionalidade do degradado Centro Histórico, sendo que boa parte desta área já foi recuperada no sentido de se converter em atração turística em termos industriais e de larga escala, processo hoje alvo de muitas críticas quanto à sua própria sustentabilidade. Para compreender a relação entre a produção do sucesso midiático e a afirmação do *afro*, é preciso enfocar um movimento que passou a dominar a cena musical, em Salvador, a partir de 1985. Trata-se da interface de repertório a que a imprensa chamou, desde o início, de *axé music*. A própria denominação composta – um termo inglês e um iorubá – já sugere seu caráter de diversidade e hibridismo.

Seja através da menção direta aos ícones do *afro*, como os nomes dos blocos, dos orixás e de referências africanas, seja pela própria participação de compositores, instrumentistas e intérpretes oriundos dos ambientes dos blocos afro nas bandas caracterizadas como *axé music*, travou-se desde aquele período uma intensa colaboração entre a vertente do trio elétrico e a vertente do bloco afro na música de extração baiana. Esta interface não tardou a render generosos dividendos a partir das vendas de discos no centro-sul do país. A exportação da música diretamente referida ao Carnaval da Bahia – que passou a se chamar, simplesmente, *axé music* ou *música baiana* –, por sua vez, constituiu-se como fator de atração turística, numa dinâmica de realimentação.

A regra geral a partir do final dos anos 1980 é que os principais veiculadores do *afro* são as bandas e intérpretes de carreira solo da *axé music*, que, em conexão com empresários e patrocinadores poderosos e muito bem articulados, veiculavam seus hits. Neste processo, teve importância central a adoção do repertório *afro* pelos novos blocos de trio que vinham surgindo, desde 1978, sendo o primeiro deles o Camaleão. Em termos musicais, o mais destacado destes blocos é o Cheiro de Amor, com a Banda

Pimenta de Cheiro e a cantora Márcia Freire, a intérprete mais arrebatadora do Carnaval de Salvador naquele finais de anos 1980 e inícios de anos 1990. Em seguida vem a Banda Mel, que veiculou inúmeros sucessos originários do ambiente dos blocos afro. Outras bandas e intérpretes, de diversas magnitudes em termos de visibilidade midiática, participaram desta hibridação institucional e musical: Banda Reflexu's da Mãe África, Djalma Oliveira, Netinho, Banda Eva, Bragadá, Terra Samba, Novos Bárbaros, Jorge Zárath, Carlos Pita, etc.

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

Pode-se compreender sumariamente o *pop* como adjetivo que pode suprassumir e relativizar o próprio substantivo associado. O sucesso, no universo pop, convive de perto com o risco permanente de obsolescer. Envolve tudo que se dá como pop numa espiral não apenas marcada pela rapidez, como pela aceleração. E aponta na direção da relativa atenuação dos contornos específicos, aos quais costumam estar associados os critérios convencionais de autenticidade, sobretudo nos ambientes de militância identitária. Pois bem, o pop costuma solapar as seguranças associadas às formulações de identidade tomadas como configurações estáveis ou mesmo perenes de sentido.

O Olodum vem mantendo, desde 1987, uma linha contínua de edição fonográfica, assegurando a interface entre a referência à africanidade e ao aceno na direção de uma Negritude atlântica e global. Entretanto, chama freqüentemente a atenção da crítica a abertura do grupo aos recursos da música pop. É possível que esta abertura, ao lado do apelo étnico associado à própria tradição da brasilidade musical, tenha sido um ingrediente importante para o sucesso do Olodum em diversas excursões internacionais.

O itinerário de alguns outros blocos afro também pode ser interpretado a partir deste esquema facilitador de compreensão. O Araketu, de organização do subúrbio ferroviário, passa a entidade de motivos híbridos em termos musicais e coreográficos, procurando combinar o apelo ao étnico e ao popular com os anseios da classe média local e dos turistas no sentido de participar das emoções oportunizadas pelo *afro*. Já o Malê de Balê, bloco de Itapuã, especializa-se na coreografia que combina o aeróbico e o artístico como forma de conjugar etnicidade, competência e profissionalidade moderna.

São dois processos diferenciados. O Araketu elide a temática étnica ao passo que se firma no circuito pop o seu maior intérprete, Tatau.

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

Por outro lado, a transformação de organizações originadas em bairros populares, com forte influxo religioso e familiar, não deixou de sofrer impactos e experimentar impasses com a mudança de escala não somente de suas apresentações e presença na mídia, como de sua própria montagem interna como organização. Dá-se então, com os blocos afro, o mesmo que se verifica no âmbito de comunidades de Candomblé e organizações comunitárias de outras origens: a clientelização com relação a agências governamentais e não governamentais. As vibrações internas destas organizações carnavalescas e religiosas passam a acontecer na frequência dos projetos apresentados às agências financiadoras, com a introdução de novas categorias de linguagem, aportando outros padrões de compreensão e representação das próprias atividades e posturas.

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

No século XXI, a aparição dos grupos que se emblemizam como *afro* e sua respectiva iconografia alcançam visibilidade na mídia de forma vinculada a artistas de carreira consolidada, com produção profissional muito mais poderosa e eficiente. Parte das peças de sucesso entoadas por intérpretes consagradas como Daniela Mercury e Ivete Sangalo se inscrevem no universo afropop, sendo que sua forma se aproxima

muito mais da música do trio elétrico que do samba-reggae originário. Enfim, é a realização da *axé music* como interface musical que suprassume diversos estilos como um turbilhão comunicacional.

Vinda de uma família de classe média, cuja formação inclui o balé clássico, Daniela Mercury assume, a partir de *Canto da Cidade*<sup>6</sup>, a dicção de uma etnicidade que, se por um lado se remete à Negritude como traço diacrítico, como diferencial, por outro lado, alcança públicos em larga escala para além da diferença, justamente quando a etnicidade se coloca, na cultura do Carnaval, como o campo em que tudo parece poder se equacionar. A mesma artista ensaia a introdução da batida eletrônica no trio elétrico, constrói conexões com o bloco afro – sobretudo o mais arquetípico, o Ilê Aiyê – e realiza um trabalho que a própria crítica, quase sempre muito restritiva com relação aos compositores e intérpretes da *axé music*, costuma reportar como repertório de MPB. Parece ser justamente a interface estabelecida por Daniela entre o pop, o étnico e a MPB, com um peso relativamente maior do Carnaval de Salvador no início dos anos 1990 e abrindo-se progressivamente a outras dimensões da carreira estelar, que lhe permite reeditar, a cada ano, sucessos que mantêm a chama do *afro* enquanto motivo musical.

Neste mesmo sentido, pode-se destacar Margareth Menezes com a composição *Dandalunda*<sup>7</sup>, de Carlinhos Brown, nos Carnavais de 2002 e 2003. Isto viria a acontecer também no Carnaval de 2004, com o sucesso de *Maimbê*<sup>8</sup>, de Brown e Mateus<sup>9</sup>, na interpretação de Daniela Mercury. No mesmo Carnaval, Margareth Menezes estoura com *Toté de Maianga*<sup>10</sup>, de Saul Barbosa e Gerônimo. São as primeiras vezes que as entidades do Candomblé de Angola comparecem ao Carnaval, ampliando o panteão dos orixás no repertório da grande festa para além da referência Jeje-Iorubá.

A probabilidade maior de alcançar o mercado através da voz das intérpretes consagradas mantém uma quantidade considerável de compositores, de Salvador e outros centros, do ambiente dos blocos afro ou não, tensionada no sentido de oferecer, a cada ano, o melhor de si aos agentes de produção ligados a estas intérpretes. O mundo dos blocos afro e os circuitos altamente espiralizados da *axé music*, desta forma, encontram-se íntima e dramaticamente ligados.

As entidades que se proclamam e são reconhecidas como negras, em Salvador, não fazem mais grande sucesso como vendedoras de discos. E mesmo seu cortejo, nos dias de Carnaval, não atrai tanto a atenção dos foliões circunstantes como atraía no século passado. As multidões de jovens e adolescentes que freqüentavam freneticamente seus ensaios semanais encontram-se hoje polarizadas também por



centenas e centenas de festas de pagode, reggae e arrocha. Diversificou-se consideravelmente a cena musical de Salvador, sendo que as referências da Negritude estão dispersas também pelo universo do pagode, com uma versão do negro mais voltada para o erótico, o cômico e o lírico, dimensões frequentemente entrelaçadas.

Em contrapartida, as arestas da enunciação do *afro* no cenário político se tornam cada vez mais polidas e atenuadas. Isto lubrifica a incorporação de atores vinculados às entidades negras, por sua vez constituídos como uma pequena elite estética que se define como portadora de novidades na área artística e política, a uma amplo setor de sustentação do modelo político que vem se consolidando nos últimos anos. Esta configuração do campo político-institucional se mantém com a assunção do governo estadual pelo PT, em 2007.

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

Dois eventos podem ser tomados, ao final desta reflexão, como emblemáticos da relação entre o afro e o contexto pop em que se encontra inserido. Vejamos rapidamente.

No verão 2007/08, Daniela Mercury lançou a canção *Eu sou Preto*, de Jorge Veloso e Mariene de Castro<sup>11</sup>, colocando-se como intérprete da Negritude e do *afro*. Itens sagrados da chamada *cultura baiana* ou mesmo da *cultura afro* são enunciados como num panteão, tal como se fazia nos sambas de exaltação da brasilidade nas décadas desde *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Na voz de Daniela Mercury, soa como um manifesto de elogio da mestiçagem e do conagraçamento e uma afirmação da Bahia como sede e referência da Negritude no concerto brasileiro.

O outro evento é o surgimento do bloco afro Bankoma, em Portão, distrito de Lauro de Freitas, Região Metropolitana de Salvador. Este grupo rapidamente cresceu e se fez notar na cena do Carnaval. Como os antigos afoxés, tem sua origem num terreiro de Candomblé, o que representa uma novidade no âmbito dos blocos afro; note-se que Portão é uma vila em que há muitas casas de santo. O Bankoma, para além desta

referência fundante, mostra arranjos híbridos de ijexá, samba-reggae e ritmos pop associados à Negritude. Já havia muito que um novo bloco afro não se insinuava no contexto do Carnaval soteropolitano; pois bem, o Bankoma aparece interfaciando traços antigos e contemporâneos.

Estes dois painéis, brevemente colocados como provocação à crítica cultural, estariam a permitir a instauração de algumas intrigações.

Temos hoje novas texturas e tecimentos da Negritude no mundo do Carnaval de Salvador? De que forma e em que sentido podemos tratar desta temática como uma construção de poderes? Os primeiros blocos afro, enquanto instituição, parecem haver perdido os contornos associados à novidade, ao ineditismo. É possível que este papel a que se propuseram nos anos 1970/80 já tenha sido cumprido. Entretanto, novidades inspiradas pelo *afro* e no mundo do *afro* continuam se insinuando na cena do sucesso musical. Para responder à pergunta colocada no início deste artigo, parece necessário colocar uma outra, de formato mais categorial: uma instituição é forte quando se faz visível especificamente ou quando os conteúdos de seu anúncio se fazem ouvir também através de outras vozes? Não se trata de escolher entre uma e outra afirmação. A trajetória complexa do *afro* na cena sócio-cultural de Salvador aponta tanto a relativização de contornos institucionais quanto a fecundidade de um núcleo vigoroso de afirmação identitária.

---

\* Milton Moura é Professor Associado de História da Universidade Federal da Bahia. Doutor em Comunicação e Culturas Contemporâneas e Pós-Doutor em História. Organizou a coletânea *A Larga Barra da Baía – essa província no contexto do mundo* (EDUFBA, 2011). Coordena o Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo. araujmoura@terra.com.br.

<sup>1</sup> RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. 5 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1977, p. 182.

<sup>2</sup> GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. Unesp, 1991.

<sup>3</sup> LIMA, Ari. O Fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça. In: SANSONE, Lívio & SANTOS, Jocélio Teles. *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana*. São Paulo: Dynamis, 1997, p. 161-180.

<sup>4</sup> Estas três entidade comparecem neste esquema como emblemática de modelos. Não se pretende com isto esgotar a multiplicidade nem a diversidade do conjunto dos blocos afro.

<sup>5</sup> A composição foi gravada no meio do ano pela Banda A Cor do Som, disco *Frutificar*, Atlantic, 1979, e em dezembro foi lançada pelo próprio autor, no disco *Cinema Transcendental*, Polygram, 1979.

<sup>6</sup> Disco e CD *Canto da Cidade*, Columbia, 1992.

<sup>7</sup> CD *Afropop Brasileiro*, Universal, 2001. Dandalunda, no Candomblé de Angola, equivale a Oxum no Candomblé Jeje-Nagô.

<sup>8</sup> CD *Carnaval Eletrônico*, BMG, 2004. Maimbê é o nome de um erê de Oxum, ou seja, uma realização infantil do orixá. Esta entidade integra o panteão do candomblé da Nação Angola.

<sup>9</sup> Ex-integrante do grupo Os Tincoãs.

<sup>10</sup> CD *Afropopbrasileiro*, 2004. Toté de Maianga é uma variação de Oxossi no Candomblé da Nação Angola.

<sup>11</sup> A canção foi lançada de forma conjugada com o samba *Sorriso Negro*, sucesso da virada dos anos 1980 da autoria de Adilson Barbado, Jair Carvalho e Jorge Portela, na voz de Dona Ivone Lara.