

## MÚSICA DE RUA DE SALVADOR: PREPARANDO A CENA PARA A AXÉ MUSIC

Ayêska Paulafreitas<sup>1</sup>

[apaulafreitas@uol.com.br](mailto:apaulafreitas@uol.com.br) / [ayeska@uesc.br](mailto:ayeska@uesc.br)

### Resumo

Na década de 80, deu-se uma transformação na música de rua baiana que provocou um deslocamento do centro da produção musical brasileira. A atuação de uma gravadora local motivou a criação de um pólo de produção musical em Salvador. Este trabalho tem por objetivo resgatar elementos da cultura baiana, especialmente da música produzida na capital, que contribuíram para esse *boom* da música de carnaval de rua denominada de “axé music”. Inicia-se com a participação do trio elétrico, produto genuinamente baiano, considerado elemento detonador do processo e compreendido como uma nova mídia de divulgação da música, uma das responsáveis pela propagação e manutenção do sucesso do movimento. Destaca-se a presença dos blocos afro e afoxés que contribuíram para reforçar a identidade e a auto-estima da população eminentemente negra de Salvador e para a ritmia que invadiu a cena pop do mercado fonográfico. Como parte fundamental no processo, resgata-se o papel de compositores responsáveis pela introdução de elementos do candomblé na música popular baiana, a partir da década de 60, abrindo caminho para novos ritmos como o samba-reggae.

**Palavras-chave:** música de rua; trio elétrico; candomblé.

### A cena da axé music

Até a década de 80, para alcançar o sucesso, o artista da música baiana precisava se deslocar para o eixo Rio-São Paulo, na época o centro de produção, distribuição e divulgação da música produzida em qualquer lugar do país. Lá se concentravam não só as

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela UFBA. Professora do Curso de Comunicação Social da UESC.



grandes gravadoras sustentadas por produtoras e estúdios que contavam com eficiente infra-estrutura de material humano e tecnologia, como também as principais emissoras de rádio e TV, muitas delas cabeças de rede, gerando programação para os demais estados. A história da música baiana é pautada pelo movimento migratório de artistas – cantores, músicos, compositores – que tiveram que sair da Bahia para primeiro “fazer sucesso no sul” e só então ser reconhecidos em sua terra natal.

O lançamento da música “Fricote”, de Luiz Caldas, em 1985, é considerado o marco inicial – e oficial – de um movimento de renovação no panorama do mercado da música baiana. À frente dos Studios WR, o produtor musical Wesley Rangel percebera a boa receptividade, por parte do público local, da música de sotaque caribenho vinda do Pará, que era tocada nas barracas de festa de largo, compreendeu a mistura desses ritmos com a ritmia da música produzida pelos blocos afro e estimulou seu lançamento no mercado, produzindo o disco *Magia* com sua banda de estúdio, liderada pelo cantor e compositor Luiz Caldas, ao qual seguiram-se muitos outros.

É preciso salientar, porém, que antes do estouro da axé music Rangel já intuía e investia em uma mudança. Em 14 de dezembro de 1983, o jornal Correio da Bahia apresentava matéria sobre os Studios WR, anunciando a compra de novo equipamento: um gravador de 16 canais, acoplado a uma mesa com 24 canais de saída. A matéria explicava que, nascida em 1975 para atender ao mercado de propaganda com gravador de 2 canais,

em 80, considerando a grande quantidade de instrumentistas, compositores e intérpretes que partiam para o sul em busca de sobrevivência, surgiu o interesse em investir no mercado de música. Nessa ocasião, a WR mudou seus estúdios para a rua Manoel Barreto, na Graça, e adquiriu um equipamento de 4 canais, que foi substituído em 81 por um gravador de oito canais e mesa de gravação de 12, e em 83 pelo 16 canais. Atualmente, a WR com seus três estúdios independentes, com uma equipe de músicos, maestro e técnicos contratados, pode atender com maior eficiência os mercados de música e propaganda.

O mesmo texto refere-se à evasão de artistas para o sul, como “tema de vários debates entre artistas, intelectuais e interessados no assunto”. E pergunta:



Como reter esses valores na terra e fazer existir um verdadeiro movimento de música baiana? Certamente esta meta não poderia ser atingida a curto prazo, mas um fio de esperança começa a surgir. Na Bahia os músicos já contam com uma opção mais efetiva de mercado de trabalho.

Como quatro dias antes havia sido publicada matéria semelhante no jornal Tribuna da Bahia, deduz-se que ambas foram resultado de estratégia de divulgação dos Studios WR, e fica evidente a intenção de provocar um movimento na música baiana, com vistas à profissionalização dos músicos e ao mercado do disco.

O fenômeno de renovação da música não é exclusivo da Bahia. Ocorreu em outras capitais, a exemplo do rock de Brasília, a tchê music de Porto Alegre, o forró de Fortaleza, o mangue beat do Recife, e foi reflexo de uma arrumação do mercado fonográfico, quando as *majors* passaram a intermediar a produção dos pequenos selos no mercado nacional através de filiais, configurando-se o que Flichy denomina “multinacionais discretas” (Apud Ortiz, 1998, p.194), ou seja, as que atuam na periferia do mercado. A economia globalizada que começava a se constituir na década de 80 refletia-se no mercado de Salvador<sup>1</sup> e, embora não fosse isolado, o movimento musical baiano foi, sem dúvida, o que teve maiores proporções.

## **O forno que cozinhou a música de axé**

A música de rua nascida em Salvador e produzida para o carnaval tem suas origens num caldeirão de cultura que inclui não só as cordas estridentes do trio elétrico e a percussão dos blocos afro e dos afoxés, mas também a música nascida nos espaços reservados como as casas de compositores da classe média, gente que freqüentara tanto os bancos universitários como os terreiros de candomblé.

Se vamos falar de carnaval de rua, precisamos explicar que estamos nos referindo a um carnaval de intensa participação popular e que, apesar de refletir nitidamente os graus de hierarquização social, é aberto a todas as camadas da sociedade. Esse carnaval de rua de caráter popular e democrático teve início com o advento do trio elétrico, em 1950, então



chamado A Dupla Elétrica, por ser uma extensão da experiência vivida pelo rádiotécnico Adolfo Nascimento e o mecânico Osmar Macedo (mais tarde a dupla Dodô & Osmar), que desde meados da década de 1940 se apresentavam com essa denominação. Na época, o carnaval de elite de Salvador era da responsabilidade de clubes sociais - Fantoques da Euterpe, Cruz Vermelha e Inocentes em Progresso -, que realizavam corsos com carros alegóricos e pessoas fantasiadas, que seguiam em desfile pela avenida Sete de Setembro, no centro da cidade, e eram animados pelas bandas do Corpo de Bombeiros e da Polícia Militar. Este era o carnaval oficial, mas havia outro, de caráter popular, localizado nas imediações da Baixa dos Sapateiros e formado por blocos e batucadas (Góes, 2000: 22).

Como a idéia de adaptar a fobica (como era chamado o Ford 1929 de Osmar) para levar som eletrificado às ruas surgiu a partir de uma exibição da orquestra pernambucana Vassourinhas, e esta tocava, naturalmente, frevos pernambucanos, a Dupla Elétrica - depois Trio Elétrico, com a chegada de Temístocles Aragão – incluiu em seu repertório o frevo que, como bem explica Moraes Moreira, recebeu um “sotaque baiano”.

Não fosse o trio elétrico, não se daria o *boom* da música baiana. Sabe-se que artistas de renome, a exemplo das inúmeras duplas sertanejas que surgiram no Brasil na mesma década da axé music, estouraram nas vendas de discos realizando shows apenas em palcos fixos. Mas o trio conseguiu desterritorializar o carnaval de Salvador, arrastando-o no tempo e no espaço, ao levá-lo para outros dias do ano em localidades espalhadas por todo o Brasil e até em outros países. Além disso, é o palco móvel de verdadeiros festivais de estrelas da música, oferecidos também gratuitamente ao público. É no carnaval de Salvador, nas micaretas baianas ou nos carnavais fora de época espalhados pelo Brasil que o cidadão que não pode pagar tem a oportunidade de assistir ao vivo às apresentações de vários artistas que estão, como se diz, “na mídia”, bastando apenas se locomover para o local do desfile.

## **Compositores de carnaval**

Mesmo após a invenção do trio elétrico, o carnaval de Salvador continuou se dividindo. Até a década de 70, os clubes sociais freqüentados pela elite realizavam bailes animados por grandes orquestras com muitos metais e um repertório baseado em sambas, marchas e



frevo. Nas ruas, desfilavam pela Avenida Sete os blocos de elite integrados por homens brancos, os blocos de índio, cordões e batucadas das classes populares e, alta madrugada, quando praticamente não havia público e muito menos imprensa, as escolas de samba, os afoxés e os blocos afro. Os trios elétricos puxavam os foliões chamados “pipocas”, que não eram vinculados a qualquer entidade e pulavam livremente pelas ruas.

Nomes como Batatinha, Tião Motorista, Panela, Garrafão, Riachão eram responsáveis pelo samba; o jornalista Jairo Simões se immortalizou com a letra da marcha-rancho “Colombina”, tida como o hino do carnaval de clubes; e se a orquestra não tocasse a marcha “Lambretinha”, não era carnaval. Marchas e sambas também no carnaval dos blocos, com destaque para as criações de Walter Queiroz, responsável pelo Bloco do Jacu. Formado por homens da classe média, tinha uma ritmia própria, cadenciada, que ia arrastando as pessoas atrás de si. O mesmo se pode dizer do Paroano sai Milhó, que resgatava – como ainda o faz – composições de velhos carnavais e outras de meio de ano, tocadas com violões e percussão. Tudo muito diferente do som eletrificado e do ritmo frenético que saía dos alto-falantes do trio.

Filho de pai pernambucano, Osmar disse que nasceu “com o micróbio do frevo”, mas seu repertório acolhia clássicos e tinha influências também da colônia espanhola, não sendo raros os *passo dobles*, a exemplo da música “Pombo Correio”, que só veio receber letra de Moraes Moreira duas décadas depois de composta. Assim, se tomarmos como marco inicial o lançamento do trio elétrico, podemos dizer que a música tocada hoje no carnaval de rua de Salvador já nasceu carregada de influências tanto nacionais como internacionais.

Essa música produzida especialmente para ser tocada no trio sofreu poucas variações até a década de 70, quando alguns eventos vieram modificar o panorama sonoro: antes instrumental, ela passa a receber letra e começa a ser cantada, o que interfere na composição; Baby Consuelo (hoje Baby do Brasil) e Moraes Moreira são pioneiros do microfone, sendo que este passa a compor uma série de crônicas musicais que vão contando a história do carnaval do trio elétrico; Caetano Veloso retorna do exílio em Londres, é homenageado com a Caetanave (1972) do trio Tapajós e lança um disco com músicas de temática carnavalesca (1977) que se tornaram hits; após um recesso de mais de uma



década, o trio elétrico de Dodô & Osmar volta às ruas em 1974 e, no ano seguinte, comemora seu jubileu de prata com disco.

As danças criadas pelo povo também vão motivando os compositores. Foi assim com o verso “mete o cotovelo e vai abrindo caminho”, de Caetano Veloso, que reproduz o movimento do folião pulando atrás do trio. Aroldo Macedo, filho de Osmar, refere-se a três tipos de dança: o gute-gute, o braw e o merengue<sup>ii</sup>. O produtor Wesley Rangel faz a síntese, afirmando que “o que consolidou a música da Bahia foi uma mistura entre ritmo, uma melodia fácil e principalmente a dança. Como surgiu essa dança? Exatamente em cima do trio elétrico, porque o trio elétrico também é um ambiente de observação do artista”<sup>iii</sup>. (Rangel, 2004)

## **Influências do candomblé nos compositores de meio de ano**

Como se sabe, a década em que estourou a ditadura militar foi também a que revelou nacionalmente os baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Betania, Tom Zé, Gal Costa, os tropicalistas que saíram em busca do sucesso no sul do país. Mas permaneceram ainda na Bahia personalidades representativas da música local, alguns dos quais revelados nacionalmente nos muitos festivais que marcaram a década.

O espaço para divulgação da produção dos que ficaram eram as rádios locais e a TV Itapoan, inaugurada em 1960, com seus muitos musicais, a exemplo de *Escada para o Sucesso*, com Nilton Paes, e *J e J comandam o espetáculo*, apresentado por José Jorge Randam e Jorge Santos, donos da primeira produtora de comerciais, a Publicidade Chama, sendo que Santos criou também a Gravações JS, responsável pelo registro fonográfico de boa parte da produção da época.

A TV Itapoan era, ainda, o lugar onde se realizavam as preliminares locais de programas de grande sucesso nacional, como os de Flávio Cavalcanti. Em Salvador era apresentado *A Caminho da Grande Chance*, no qual um júri formado por músicos, poetas e intelectuais escolhia os artistas que iriam representar a Bahia no nacional *A Grande Chance*. Armandinho foi revelado nesse programa.

Dessa turma que ficou em Salvador, muitos procuraram o caminho dos festivais.



A Bahia realizou o Festival do Samba, o Festival do Nordeste, a seção Bahia de O Brasil canta no Rio, Festival de Música Popular da Bahia. Observando-se o que foi apresentado nesses festivais, verifica-se que em meados dos anos 60 já se prenunciava uma vertente afro na música baiana.

Naquela época, a gente vivia procurando o caminho da gente, o pessoal que ficou aqui. E o caminho que estava se achando era o caminho de uma neo Bossa Nova, com tinturas africanas e com tinturas polirrítmicas. O grande cérebro musical dessa corrente chama-se Alcivando Luz, que era um músico que tinha desenvolvido um outro cromatismo, um outro seqüenciamento harmônico, que encantava, seduzia e invocava todo mundo. Ele desafinava, colocava no violão uma outra afinação, que não era a afinação normal do violão, e construía a harmonia dele e a melodia, em cima dessa outra afinação. (Tavares, 2005)

Alcivando Luz e Carlos Coqueijo são classificados com a música “Sou de Oxalá” no II Festival Internacional da Canção, TV Globo, em 67. Nessa ocasião, Ildásio Tavares e Berimbau iniciam uma longa pesquisa de oito anos sobre os toques dos orixás, que vem resultar no disco *Os Orixás* (1977). É também em 67 que surge Antonio Carlos Pinto, um jovem compositor que desponta no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, com a música “Festa no Terreiro de Alaketu”<sup>iv</sup>. Segundo Ildásio Tavares, é essa música que inaugura o ciclo afro na música popular da Bahia, alertando que tudo “começa com Humberto Porto, o primeiro compositor brasileiro, baiano, a utilizar o candomblé como matriz para a música popular. Dele passa pra Assis Valente, passa por Caymmi, tanto que é por isso que Antonio Carlos e Jocafi foram chamados os herdeiros de Caymmi”.

O seguinte, 1968, foi também um ano fértil. Jocafi é classificado no Festival do Samba da Bahia com a música “D’Angola ê, camará”, em que retoma as matrizes do folclore baiano. Uma referência ao candomblé, na letra e no ritmo, está em “Presente de Yemanjá”, de Antonio Carlos Pinto: “Lá no Largo de Santana / barcos partem ao luar / hoje é 2 de fevereiro / festa de Yemanjá. / Odoiá ê, odoiá ê / todos saúdam mãe sereia / de espada e abebê...”. É nesse ano que se dá o I Festival de Música Popular, na Bahia, que selecionava músicas para um evento nacional chamado O Brasil Canta no Rio. Foram classificadas 36





canções<sup>v</sup>, várias delas, segundo Ildásio Tavares, com raízes na tradição popular. Por essa época, também, Antonio Carlos compõe “O enterro da ialorixá”, inspirado em uma crônica que lera sobre Mãe Senhora. Depois faz “Ingorossi”, que significa reza.

Em 69, a música “Catendê”, de Jocaí, Onias Camardelli e Ildásio Tavares, que já havia sido classificada no Festival do Nordeste no ano anterior, fica entre as finalistas do V Festival de MPB, da TV Record. Camardelli, profundo conhecedor da cultura banto e capoeirista aluno de Mestre Bimba, criou o Sexteto Banto, dedicado a músicas de raízes africanas. Apropriando-se de uma cantiga de candomblé do orixá Catendê (o mesmo que Ossain, na cultura Ketu), apresentou-a a Jocaí, que a desenvolveu numa melodia, sendo a letra colocada por Ildásio Tavares. Adepto do candomblé, este esclarece que

uma cantiga de candomblé é de uma complexidade rítmica tão grande porque ela é polirrítmica. A Europa atingiu o grau supremo na melodia, com composições polifônicas. E a composição africana é polirrítmica. A harmonia não tem a menor importância na musicologia africana. (Tavares, 2005)

Outro nome importante “nesse forno que cozinhou a música de axé” (Tavares, 2005) foi Djalma Correa<sup>vi</sup>, que contribuiu para a forte presença da percussão na música baiana das décadas de 60 e 70. Correa criou o grupo Baiafro, que chegou a ter 21 integrantes, inclusive bailarinos, e fez apresentações no exterior. Realizou experiências com música eletrônica para bateria e em 1977 lançou pela Phonogram o LP *Candomblé*, com diversos cantos de música ritual da nação Ketu. Hoje reconhecido mundialmente, Djalma Correa tem discos-solo gravados e presença nos trabalhos de artistas nacionais e internacionais.

Associado do afoxé Filhos de Gandhi desde os 16 anos - o que comprova sua carteirinha de sócio número 52 em uma entidade que possui hoje cerca de 18 mil filiados -, Ildásio Tavares leva sua experiência do carnaval para a música popular. Ele se orgulha de ter composto, em parceria com Antonio Carlos e Jocaí, que então já haviam formado a dupla, o primeiro ijexá da música popular brasileira. O ritmo característico do afoxé foi levado





para a música “Shazam”, que está gravada no disco *Cada Segundo*, da dupla, e entrou na trilha sonora da novela *Primeiro Amor*, da Rede Globo, no ano de 1972.

Essa dupla estoura no Brasil e lança um disco por ano, com muitos sambas e várias músicas em que aparecem referências ao candomblé, como “Oxossi Rei” e “Ossain (Bamboxê)”, outro ijexá da dupla com Ildásio Tavares.

Embora tenha sido gravado bem mais tarde, em 81, e estourado na voz de Clara Nunes no ano seguinte, vale registrar também, pela letra repleta de referências ao carnaval e ao candomblé, o “Ijexá (Filhos de Gandhi)”, de Edil Pacheco<sup>vii</sup>.

## **Outras influências**

Desde a década de 60 era possível observar-se a presença de elementos do candomblé não só na música. O filme *A Grande Feira*, de Roberto Pires, filmado em Salvador em 61, traz na trilha sonora de Remo Usai a marca da sua percussão. *Barravento*, de Glauber Rocha, também filmado em Salvador no mesmo ano, mostra samba de roda, capoeira e a discussão do candomblé. Mas a música baiana recebia outras influências, de nossos vizinhos latino-americanos e afro-descendentes.

O compositor Gerônimo, autor de canções importantes na história da música baiana, como “É d’Oxum”, “Eu sou negão”, e outras tantas salsas, merengues e ijexás, ao ser perguntado sobre a influência da música latina, especialmente a afro-cubana, na música de rua produzida na Bahia, explicou que, até o golpe militar, eram muito ouvidos em Salvador artistas como Perez Prado, Célia Cruz, Tito Puentes e a orquestra Sonora Matanzera. Com a mudança de regime e o cerco da censura, essas músicas foram expulsas das radiolas das classes altas e médias porque eram de origem cubana e um comunista havia feito a revolução em Cuba. Segundo Gerônimo, “fechou a importação, quem tinha jogou fora ou vendeu pros sebos, os discos baixaram de preço e foram parar no Pelourinho, porque o que não prestava ficava ali”. Discriminadas, essas músicas passaram a ser “coisa de preto, vagabundo, música que puta gostava de dançar” (2005).

Para Gerônimo, a axé music é uma variante dessa música afro-latina. Muitos compositores de sua geração, especialmente os que circulavam pelo Pelourinho, foram influenciados por



essa “música afro-cubana e acabaram criando a axé music”. Neto de mãe de santo da nação Jêje, Gerônimo cumprimentava seus companheiros músicos com a saudação “axé!”, que expressa bons fluidos, força, energia, sendo por isso lembrado como quem primeiro trouxe a palavra para o meio musical de Salvador, sem a intenção pejorativa com que mais tarde foi rotulada.

## **Blocos afro e afoxés**

Embora os afoxés datem do século XIX e tenham nascido para levar às ruas, nos dias de carnaval, o canto e a dança do candomblé, foi a explosão dos blocos afro, na passagem dos anos 70 para os 80, que realmente levou esses elementos para as ruas. Dos afoxés, apenas o Filhos de Gandhi (1949) sobreviveu. Não só sobreviveu como se ampliou, tornando-se emblemático do carnaval baiano, como um diferencial de comedimento e paz. Outros, formados na mesma época dos blocos afro, como o Badauê e o Oju Obá, tiveram vida curta.

No livro *A trama dos tambores*, Goli Guerreiro diz que “nos anos 80, o meio musical de Salvador estava tramando um novo movimento” (2000, p.15), que abrigava a percussão e a temática dos blocos afro. Os principais blocos, como o Ilê Aiyê (1974), o Olodum (1979), o Malê Debalê (1980), o Muzenza (1981), e o Ara Ketu (1981) saíram do segundo plano do carnaval, ganharam outro horário no desfile, conquistaram espaço na mídia e passaram a ser freqüentados pela classe média. Os turistas exigiam participar dos ensaios do Olodum para aprender a dançar o samba-reggae de Negoinho do Samba. As ondas sonoras dos tambores atingiram superstars como Michael Jackson e Paul Simon.

A atuação do movimento negro, com extensão em entidades como os blocos afro, dá visibilidade à luta política contra o preconceito, a discriminação e o racismo, conscientizando a população negra de Salvador quanto aos seus direitos, aumentando a sua auto-estima e estimulando-a para o exercício da cidadania. Descobre-se a beleza do negro, “black is beautiful”, e há um resgate das suas tradições, que se renovam numa nova moda afro de penteados, estampados e adereços usados por negros e não-negros. A negritude



passa a ser assumida como positiva, e Gerônimo canta, em 86: “Eu sou negão! Eu sou negão! Meu coração é a Liberdade”<sup>viii</sup>.

A linguagem dos tambores passa a influenciar também os compositores de bandas de trio elétrico, a exemplo de Daniela Mercury, que incorpora não só a batida do samba-reggae, mas também a coreografia da dança afro. Pode-se dizer que todos passam a gritar: “Eu sou negão!” Por outro lado, os blocos afro também introduzem instrumentos harmônicos e eletrônicos na paisagem acústica dos tambores. O Ara Ketu lança, em 1991, o afro-pop.

Segundo a própria Daniela Mercury, se o grupo Cidade Negra tivesse surgido aqui na Bahia, estaria fazendo axé music<sup>ix</sup>. E por quê? Primeiro, porque a axé music não é um estilo, como o reggae, ou o samba, ou o frevo, mas um panorama sonoro onde se misturam todos esses: o reggae jamaicano, o samba banto, o frevo pernambucano, o passo doble e a marchinha ibéricos, o ijexá africano. Como hoje a questão da cultura se situa em uma esfera marcada pelo trânsito e pelo embate entre fronteiras da diferença cultural, e a noção de fronteira deixa de ser um limite para se apresentar como lugar de articulação, há, segundo Homi Bhabha, uma “necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais”(2003, p.20).

As identidades não mais se configuram em categorias tradicionais fixas e monolíticas como sexo, gênero e classe, nem se apóiam na lógica binária do eu/outro, branco/negro. O que se vê são “figuras complexas de diferença e identidade”. Assim, as bandas de trio incluem em seu repertório ijexás e samba-reggae, misturando guitarras e tambores, enquanto as bandas de blocos afro incorporam instrumentos de sopro da orquestra européia, teclados eletrônicos, samplers. Esse hibridismo cultural, que acolhe as diferenças sem submetê-las a uma hierarquia, é nítido no carnaval de Salvador, ao menos no que diz respeito à produção musical, e o reggae do Cidade Negra seria aceito e incorporado a esse panorama.

Quanto aos foliões, não temos mais os tradicionais blocos da elite masculina, aos quais era negado o acesso de negros e de mulheres, restando apenas os blocos de travestidos, que se caracterizam exatamente por esta inversão, e o afoxé Filhos de Gandhi, que não aceita



mulheres mas desfila com brancos. O Ilê Aiyê, radical na tradição de só acolher negros, já levou Daniela Mercury puxando o bloco.

## **Pensando o movimento**

Até a década de 70, a música produzida pelos blocos afro e afoxés era música de gueto, inacessível e até mesmo repudiada pelos participantes dos blocos de trio. Era considerada coisa tribal, pouco evoluída, e não tinha visibilidade na mídia – a televisão já havia saído do ar quando esses blocos começavam seus desfiles. Tampouco chegava à indústria fonográfica, embora se saiba que blocos como o Apaches do Tororó gravassem discos com suas músicas de carnaval para serem vendidos nos ensaios. Não interessava às empresas patrocinar essas entidades porque sua marca só seria divulgada entre pessoas de baixo poder aquisitivo.

Nos anos 80, esses blocos começaram a se tornar receptivos às mudanças. Entenderam que, para sobreviver, precisavam se adequar aos novos tempos. Quando Nego do Samba viu seu samba-reggae recusado pelo Ilê Aiyê porque fugia da tradição, sua estratégia foi apresentá-lo ao Olodum (Guerreiro, 2000, p.62) que, fosse por intuição, fosse por compreender que a tradição nunca é a mesma, aceitou a inovação que acabou sendo o salto do bloco para o sucesso. O Olodum entendeu que a tradição “tem o poder de se reinscrever através das condições de contingência e contradição que presidem sobre as vidas dos que estão ‘na minoria’”. (Bhabha, 2003, p.21)

Essa convivência entre a música de trio elétrico, calcada nas guitarras, e a dos blocos afro, com forte presença percussiva, gerou um fenômeno de hibridização da música baiana popular de rua, no qual cada uma assimila elementos da outra. A música produzida por compositores dos blocos afro não se restringe a uma construção discursiva de identidades étnicas; é tocada também pelas bandas de trio que puxam blocos onde brincam pessoas de múltiplas identidades, muitas delas brancas e pertencentes às elites não só baianas, mas também nacionais e internacionais.

“Nada fala mais profundamente à alma humana do que voz e percussão” (Apud Tavares, 2005), disse Nelson Mandela, e essa linguagem dos tambores e do canto é a utilizada pelos



afoxés e blocos afro. A tradição africana chega até nós – negros e não-negros - e é bem assimilada porque foi reelaborada e acrescida de novas espacialidades e temporalidades culturais. Antes restrita ao candomblé e à capoeira, passa a ocupar espaço na mídia, a começar pela apropriação do trio elétrico até chegar às grandes redes mundiais de telecomunicações.

O que se pretendeu neste trabalho, e espera-se ter alcançado êxito, foi dar uma contribuição para a história da música baiana, no que diz respeito ao espaço que se situa entre a criação do trio elétrico e a explosão da axé music.

## REFERÊNCIAS:

### Bibliográficas:

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CORREIO DA BAHIA. 2º Caderno. Salvador, 14 dez. 1983.
- GÓES, Fred de. *50 anos de Trio Elétrico*. Salvador: Corrupio, 2000.
- GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores*. A música afro-pop de Salvador. São Paulo: 34, 2000.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PAULAFREITAS, Ayêska. “Da JS à WR: apontamentos para uma história da indústria fonográfica na Bahia”. Disponível em <http://www.adevento.com.br/intercom/resumos/R0795-1.pdf>
- TRIBUNA DA BAHIA. “Atenção: WR gravando”. Salvador, 10 dez. 1983. pág. 18.

### Entrevistas:

- GERÔNIMO. Depoimento à autora. Salvador, 27/03/2005.
- MACÊDO, Osmar. Depoimento à autora. Salvador, 21/08/1995.
- RANGEL, Wesley. Depoimento à autora. Salvador, 10/04/2004.
- TAVARES, Ildásio. Depoimento à autora. Salvador, 19/02/2005.

### Sites:

[http://www.atarde.com.br/materia.php3?mes=02&ano=2005&id\\_materia=462](http://www.atarde.com.br/materia.php3?mes=02&ano=2005&id_materia=462)

<http://www.dicionariompb.com.br>

<http://www.dicionariocravoalbin.com.br>



---

## Notas

<sup>i</sup> - A respeito, cf. PAULAFREITAS, Ayêska. “Da JS à WR: apontamentos para uma história da indústria fonográfica na Bahia”. Disponível em <http://www.adtevento.com.br/intercom/resumos/R0795-1.pdf> ou através de busca no site <http://www.intercom.org.br/papers/papers.shtml>.

<sup>ii</sup> - “O *gute-gute* é a dança do pulo em compasso quebrado, em que o passista se expressa corporalmente de forma inversa à multidão que acompanha a marcação da percussão. *Braw* é quando o indivíduo dança em ritmo lento, quase em câmara lenta, no momento em que se está executando um frevo de carretilha, bem rápido. Finalmente, o *merengue*, que nada tem a ver com o ritmo latino, é um jogo de corpo, cheio de molejo e de ‘swing’, menos lento que o *braw*, mas também em marcação quebrada, que evidencia influências de capoeira de Angola” (Góes, 2000:52)

<sup>iii</sup> Depois de dada a largada para a axé music, os exemplos são vários: o ti-ti-ti e o deboche de Luiz Caldas surgiram da inventiva do próprio povo; o rebolado de Carla Perez no meio do público atraiu a atenção da banda e a transformou na sua principal dançarina; as danças da manivela e a da tartaruga, de Durval Lelis, em que letra e movimentos se complementam; até as danças do Olodum ensinadas a baianos e turistas e as coreografias criadas por Daniela Mercury com inspiração nas danças africanas; as músicas do grupo É o Tchan, quase todas com letras calcadas na coreografia – músicas feitas para se dançar uniformemente em grupo.

<sup>iv</sup> Maria Creuza grava “Festa no Terreiro de Alaketu” em 1967, no seu primeiro compacto simples, junto com a música Abolição, também de Antonio Carlos Pinto.

<sup>v</sup> O júri era formado por Nilde Almeida, Carlos Coqueijo, Antonio Barros, Lindemberg Cardoso, dentre outros.

<sup>vi</sup> “Djalma veio de Minas estudar música erudita e começou a tocar e fazer música sofisticadíssima, eletrônica. Ele rivalizava com Walter Smetak. Os dois disputam quem era mais maluco. No porão do Seminário de Música tinha a parafernália de Smetak e a parafernália de Djalma, música eletrônica Ele virou pra mim, encontrou comigo na porta da ACBEU, e disse: eu quero concorrer no Festival da Excelsior. Faça uma letra bem louca, que eu vou fazer uma música muito louca também. Aí me veio a idéia de fazer a perplexidade de um homem após a explosão atômica. O homem sozinho no mundo, o mundo arrasado, e ele começa a cantar: ‘ Só eu, só eu, só eu, no mundo só eu...’ João Gilberto ficou doido por essa música. Alcivando gravou, está no disco dele. E entrou no festival da Excelsior.” (Tavares, 2005)

<sup>vii</sup> “Filhos de Gandhi, Badauê / Ilê Aiyê, Malê Debalê, Oju Obá / Tem um mistério que bate no coração / Força de uma canção / Que tem o dom de encantar / Seu brilho parece um sol derramado / Um céu prateado, um mar de estrelas / Revela a leveza de um povo sofrido / De rara beleza que vive cantando / Profunda grandeza / A sua riqueza vem lá do passado / De lá do congado, eu tenho certeza / Filhas de Gandhi, ê povo grande / Ojuladê, Catendê, Baba-Obá / Netos de Gandhi, povo de Zâmbi / Traz pra você um novo som: ijexá.”

<sup>viii</sup> O disco *Eu sou negão*, gravado em Salvador, nos Studios WR, em 1986, foi lançado em 1987, pela gravadora Continental. A música é explicada pelo autor como uma mistura de reggae (primeira parte) com samba (segunda parte)

<sup>ix</sup> Declaração dada no programa Rede Bahia Revista, veiculado pela TV Bahia em 29/01/2005.

