



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB  
UNIDADE ACADÊMICA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA – UNEAD  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS AFRICANOS, INDÍGENAS E  
CULTURAS NEGRAS – PPGEAFIN

SERGIO LUIZ LIMA DA SILVA

ANÁLISE COMPARATIVA DAS CONCEPÇÕES POLÍTICAS E ESTÉTICAS  
REPRESENTATIVAS DOS BLOCOS AFRO ILÊ AIYÊ E OLODUM EM  
SALVADOR EM 1980 E 1990.

Salvador  
2021

SERGIO LUIZ LIMA DA SILVA

ANÁLISE COMPARATIVA DAS CONCEPÇÕES POLÍTICAS E ESTÉTICAS  
REPRESENTATIVAS DOS BLOCOS AFRO ILÊ AIYÊ E OLODUM EM  
SALVADOR EM 1980 E 1990.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras (PPGEAFIN) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) para obtenção de grau de Mestre em Estudos Africanos, Culturas Negras e Indígena.

Orientador: Profº Drº Pedro Acosta-Leyva

SALVADOR  
2021

**FICHA CATALOGRÁFICA**  
**Sistema de Bibliotecas da UNEB**

SILVA, Sergio Luiz Lima da.

Análise comparativa das concepções políticas e estéticas representativas dos blocos afro Ilê Aiyê e Olodum em Salvador em 1980 e 1990. / Sergio Luiz Lima da Silva – Salvador, 2021. 107 fls  
113 f.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Acosta-Leyva. Inclui Referências

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação  
Programa de Pós Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras- PPGEAFIN,  
Campus I 2021.

1. Cultura Popular Blocos afro. 2. Blocos Carnavalescos – Salvador- (BA) 3 Blocos Carnavalescos – Salvador (BA) – Estética 4 Olodum (Bloco carnavalesco) – aspectos sociais. 5 Ilê Aiyê (Bloco carnavalesco) – Aspectos sociais. e

CDD:394

# UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

Autorização Decreto nº 9237/86. D.O.U. 18/07/96. Reconhecimento: Portaria 909/95, D.O.U. 01/08-95

UNIDADE ACADÊMICA DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA (UNEAD)

Criação e implantação Resolução CONSU nº 1.051/2014. D.O.E. 20/05/2014, p. 19.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS AFRICANOS, POVOS  
INDÍGENAS. E CULTURAS NEGRAS (PPGEAFIN)

Resolução CONSEPE nº 1.859/2016, D.O.E. 10/05/2016, p. 25, Resolução CONSU nº 1.303/2017 Avaliado e  
Reconhecido pela CAPES 31/03/2017



## FOLHA DE APROVAÇÃO

Em sessão pública realizada em 17 de Junho 2021, às 10 h, a presente dissertação, de autoria de SERGIO LUIZ LIMA DA SILVA, foi examinada pela seguinte banca examinadora:

Presidente:

:

Pedro Acosta Leyva (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro- Brasileira – UNILAB)

Examinador externo

Rosemeire de Oliveira Souza (Universidade Federal do Pará)

Examinador externo

Fábila Barbosa Ribeiro (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB)

E obteve o seguinte parecer final:

A dissertação foi considerada aprovada pela sua contribuição significativa ao programa de Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras, a sociedade baiana, brasileira e especialmente os blocos afro Ilê Aiyê e Olodum em Salvador.

## AGRADECIMENTOS

Entre os diversos acontecimentos que fizeram parte da minha vida pregressa, este constitui-se como mais uma conquista brilhante, além de muito significativa. É um momento oportuníssimo para reconhecer as contribuições, desde a ideia até a sua concretização, de todos e todas que direta ou indiretamente tiveram sua parcela de participação desde a maturação até o fim da presente pesquisa, visto que o ato de agradecer é divino.

São diversas personalidades e instituições às quais terei que me atentar. Todas exerceram funções de valiosa importância no processo de construção de todos os meus saberes. Primeiramente, neste elenco de agradecimentos cabe-me destacar, no âmbito da fé, da concepção de vida e do amor, a Deus e aos meus pais (*in memoriam*), sr. José Custódio da Silva e sr<sup>a</sup>. Maria de Lourdes Lima da Silva. Tenho a honra de agradecer também aos meus professores do antigo ensino primário, que, com muita paciência, viram brotar as minhas primeiras letras. Aos meus irmãos e irmãs Jircelha, Jacira, José Carlos, Graça, Marinalva, Neide, Rogério, Alex, Nilzete (*in memoriam*) e Adriano (*in memoriam*).

À minha esposa Ana Rosa, companheira, irmã e amiga que tanto me incentivou a trilhar os caminhos dessa abençoada conquista, e, por extensão, aos filhos Lucas, Raquel e Carolina. Agradeço a outros seres humanos que fizeram parte do meu percurso estudantil e auxiliaram na minha transformação de criança, menino e homem adulto. Inicialmente, nas séries fundamentais no Colégio Teodoro Sampaio, no ensino médio no Colégio Estadual Mario Augusto Teixeira de Freitas, e no ensino superior na Universidade Católica do Salvador.

Ao amigo e irmão prof. dr. Moisés, coordenador do PPGEAFIN, a quem devo o profundo prazer em dizer que tivemos um encontro que considero espiritual, que me estimulou a organizar as primeiras ideias e dar os primeiros passos na realização da laboriosa arte de me tornar um mestre. Ao prof. dr. Ivaldo, profissional que considero o conselheiro da nossa turma diante das nossas in experiências para atingir a aprovação nas etapas do mestrado. Vale salientar também o meu grande agradecimento ao meu grande e exímio orientador prof. dr. Pedro Acosta-Leyva, um grande irmão, incansável, incentivador, acolhedor e orientador das minhas “viagens” de maturação acerca do problema da afrologia baiana. Agradeço às professoras, dr<sup>a</sup> Irenilza Oliveira e dr<sup>a</sup> Fábria Ribeiro, pelas gentilezas de me avaliarem na etapa de qualificação, orientando um realinhamento do meu percurso metodológico e fazendo indicações bibliográficas importantíssimas para contribuir com a

pesquisa. Aos professores Jocineide, Raphael e Cecília, que foram considerados bússolas de conhecimentos e sabedoria, cujas fontes foram de onde também bebi.

Aos colegas de turma, Tita, Aline, Dandara, Claudia, Virgínio, Emanuel. Henrique, Kawany, Heloisa e Daiane. Aos colegas da turma de 2018, Emanuel Lordelo e Joelma, amigos e grandes companheiros de caminhada, assim como os funcionários do PPGEAFIN Fernando e Veridiana. Não posso deixar de agradecer também às instituições carnavalescas e culturais Olodum e Ilê Aiyê, em especial aos seus respectivos presidentes, João Jorge Rodrigues e Antônio Carlos, o Vovô, aos respectivos vice-presidentes, Marcelo Gentil e Admilson Sena, a secretária do Olodum, Eunice, e as deusas do Ébano, Daiane e Mirinha, sempre muito simpáticas com informações e orientações significativas para o percurso da escrita da dissertação.

## RESUMO

A presente dissertação tem como abordagem central dar visibilidade a uma análise comparativa das concepções políticas e estéticas representativas do Ilê Aiyê e do Olodum em Salvador nos anos de 1980 e 1990, a partir dos seus aspectos sociais, artísticos e culturais. Para atingir essa perspectiva, foi feito um levantamento e investigação dos aspectos sócio-culturais e educacionais inerentes às representações políticas e estéticas das duas entidades, embasadas em variadas fundamentações teóricas e conceituais, fruto das fontes bibliográficas e orais que serão desenvolvidas ao longo da escrita. Ao final, pretendemos identificar os possíveis aspectos semelhantes e diferentes dentro dos limites pesquisados.

Palavras-chave: concepções; representativas; semelhanças; identidade; estética; diferenças.

## ABSTRACT

The essay has as its central approach to give visibility to a comparative analysis of the political and aesthetic conceptions that are representative of Ilê Aiyê and Olodum in Salvador between 1980 and 1990, within their social, artistic and cultural aspects. To achieve this perspective, We will be searching and analyzing socio-cultural and educacional aspects inherent to the political and aesthetic representations of these two entities, based on various theoretical and conceptual foundations, resulting from the bibliographical and oral sources researched throughout their writing. Thus, at the end of the essay, we aim to identify the possible similar and diferents aspects within the researched limits

Keywords: conceptions; representative; similarities; identity; aesthetics; differences.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE .....</b>	<b>13</b>
1.1 REPRESENTAÇÃO .....	14
1.2 REPRESENTAÇÃO, IDENTIDADE E CULTURA .....	20
1.3 REPRESENTATIVIDADE .....	34
1.4 REPRESENTATIVIDADE DOS SEGMENTOS CULTURAIS NEGROS NO BRASIL .....	39
<b>2 ASPECTOS HISTÓRICOS E TRAJETÓRIAS DO OLODUM E ILÊ AIYÊ .....</b>	<b>43</b>
2.1 RAÍZES SOCIAIS, CULTURAIS E HISTÓRICAS DO ILÊ AIYÊ E OLODUM.....	44
2.2 O BERÇO DOS BLOCOS AFRO EM SALVADOR: LIBERDADE/CURUZÚ E PELOURINHO .....	49
2.3 O CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO NACIONAL E INTERNACIONAL.....	55
2.4 OS ANOS 1980 E 1990.....	60
2.5 A INFLUÊNCIA DO OLODUM E DO ILÊ AIYÊ NAS POLÍTICAS DE AÇÕES AFIRMATIVAS.....	65
<b>3 AS CONCEPÇÕES POLÍTICAS E ESTÉTICAS DO OLODUM E DO ILÊ AIYÊ .....</b>	<b>71</b>
3.1 MUSICALIDADE, RITMO E DANÇA .....	74
3.1.1 <i>Musicalidade, ritmos e danças do Olodum</i> .....	79
3.1.2 <i>Musicalidade, ritmos e danças do Ilê Aiyê</i> .....	87
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>99</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>104</b>

## INTRODUÇÃO

Dentro do panorama cultural baiano e soteropolitano, os blocos afro sempre tiveram significativa e briosa importância no desenvolvimento de todo o cenário de resistência e militância das afirmações do negro e suas contribuições para todo o cenário de tensão originado desde o processo de colonização e desdobramentos sociais desiguais inerentes à história do Brasil.

Diante desse contexto, sempre torna-se perceptível o encanto e a beleza na demonstração das suas estéticas dentro de uma representação da riqueza da sua arte embasada no resgate da cultura africana. Os registros dessa elegância artística são frutos das suas grandes apresentações em diversos *shows* e, principalmente, no carnaval de Salvador, onde todos os admiradores curtem e se balançam no toque dos seus instrumentos e no ritmos das suas belíssimas canções. Embora todos eles me despertassem tamanha fascinação estética, dois deles me contagiavam ainda mais, chegando até a provocar uma maior euforia e hipnotismo: o Ilê Aiyê, que, entre outros aspectos, se destaca pela grande e exuberante massa de homens e mulheres fenoticamente negros, cantando e dançando no mesmo ritmo, e o Olodum, pela plasticidade, ritmização e harmonia do *samba-reggae*.

Sendo assim, toda minha inquietude exibida nas palavras acima levou-me à produção dessa “Análise comparativa das concepções políticas e estéticas representativas dos blocos afro Ilê Aiyê e Olodum em Salvador nos anos 1980 e 1990”. Admirador e profundo contemplador das artes produzidas pelos dois blocos, participando inclusive, nos idos dos anos 1980, dos seus ensaios, onde observava como que hipnotizado pelas suas representações estéticas configuradas nas suas danças, nas músicas, na harmonia da bateria, onde repicavam os instrumentos reveladores das suas inusitadas belezas.

Portanto, ao longo da minha vida pregressa como estudante e aluno do mestrado, resolvi resgatar essas memórias e, como cidadão pesquisador negro de origem, trazê-la para o campo acadêmico onde estou buscando e maturando as explicações teóricas que justificam essa dissertação.

No âmbito acadêmico, esse estudo possibilitará a formação de um debate acerca da história, a historiografia e a construção de um grande levante de teóricos e teorias fundadores das inquietações e evidências aqui levantadas. Servirá para prover os seus acervos, possibilitarão o aumento da carga de produções científicas e a possibilidades de levantes de quebras de paradigmas e alterações de formações de novas epistemologias, para

que novos estudos sejam realizados com descobertas sempre atualizantes a partir dessas premissas que estão sendo desenvolvidas nas minhas buscas atuais.

Para a sociedade, essa dissertação procura discutir com seu público leitor, baiano e brasileiro, admiradores das duas agremiações, a compreensão das suas concepções estéticas evidenciadas nas suas representações sócio-culturais e como parecem ser iguais. Porém, podem ter aspectos diferenciados que serão evidenciados e revelados ao longo dos capítulos dessa dissertação.

O objetivo geral dessa dissertação é analisar as semelhanças e diferenças entre as concepções estéticas e políticas representativas do Ilê Aiyê e do Olodum em Salvador entre as décadas de 1980 e 1990 do século XX. Os objetivos específicos são os seguintes: identificar as diferenças entre as concepções políticas e estéticas do Olodum e do Ilê Aiyê, investigar as semelhanças e diferenças no âmbito da musicalidade e das festividades anuais das duas entidades, analisar as suas diferenças e semelhanças históricas e comparar as diferenças evolutivas das duas entidades em função dos locais onde eles surgiram.

Metodologicamente, toda a construção textual da pesquisa será realizado obedecendo as seguintes ações: seleção de aporte bibliográfico compreendendo vários autores e contribuições com as fundamentações conceituais e teóricas, assim como fontes orais, captadas por meio de entrevistas realizadas de forma remota, em função de estarmos em um período de isolamento social. Esses dados serão levantados e analisados com a finalidade de contribuir e dar sustentação para a produção escrita. O próprio conceito de representação, por exemplo, é muito complicado. A etimologia da palavra diz respeito às relações entre as coisas se dão por similitude. Para essa discussão, foi selecionado um elenco de diversos autores utilizados na fundamentação teórica da produção escrita, dentre os quais destaco, a exemplo, Stuart Hall, Sandra Makowiecky, Serge Moscovici, Anderson Oliva e Zulu Araújo, dentre outros.

O Estado-nação no Brasil estabeleceu como referência para a cultura massiva os atributos da cultura branca europeia, absorvendo, mas ao mesmo tempo desestruturando, as culturas negras e indígenas. Para discutir essas questões contamos com Ana Célia da Silva, Antônio Carlos dos Santos, o Vovô do Ilê, e João Jorge Rodrigues, presidente do Olodum, falando sobre o racismo e o surgimento das suas respectivas agremiações.

Para a realização da pesquisa e atendimento aos objetivos propostos, essa dissertação esta sendo construído com uma estrutura de três capítulos, contendo também essa introdução

e uma conclusão final, sendo o primeiro capítulo de caráter conceitual, o segundo, histórico, e o terceiro, analítico.

O primeiro capítulo faz referência aos conceitos teóricos que fundamentam toda a base conteudista que será apresentada ao longo dessa dissertação, “representações” e “representatividade”. Sendo assim, faremos um estudo minucioso sobre os conceitos dentro de uma análise dos itens de representação, identidade, cultura e representatividade dos segmentos sociais. Esses são os pilares teóricos que balizarão a trajetória histórica e as concepções políticas e estéticas que estarão nos capítulos seguintes.

O segundo capítulo discorrerá sobre a história dos blocos afro Olodum e o Ilê Aiyê dentro das suas origens e trajetórias, enfatizando a cidade do Salvador. Estabececerá também as diferenças entre as identidades territoriais em que foram organizadas essas entidades, a saber Curuzú e Pelourinho, e os períodos de 1980 e 1990 que são demarcadores do recorte temporal desta dissertação. Ainda neste capítulo, será discutida a relação entre os acontecimentos históricos dos anos 1970 e o surgimento das entidades afro Ilê Aiyê e Olodum em Salvador. Entre esses acontecimentos, destacam-se o Regime Militar, a contracultura, a independência dos países africanos, e a emergência de segmentos sociais, em especial o Movimento Negro Unificado. Nesse contexto serão abordados também as suas práticas artísticas, culturais, socioeducativas e políticas de resistência e inclusão do negro.

O terceiro capítulo abordará as semelhanças e diferenças entre as concepções políticas e estéticas representativas do Ilê Aiyê e Olodum. Nele faremos uma investigação dessas concepções políticas que são alicerces das concepções estéticas. Ademais, investigarei essas relações entre as concepções nos âmbitos da musicalidade (metáforas, poesias e ritmos de valorização e combate a discriminação do negro), nos seus ensaios, festivais e nos seus eventos e apresentações anuais. Ou seja, esse capítulo, precedido de representação e representatividade, junto à história dessas duas entidades, complementarará o tripé teórico delimitador que, apoiado com as referências teóricas, completam os pilares que dão ênfase ao título da dissertação.

Por fim, apresentaremos as considerações finais salientando que todo o levantamento teórico conceitual extraído das fontes bibliográficas e orais que estão inseridos nos capítulos anteriores apontarão alguns núcleos que sustentarão pontos de vista conclusivos acerca da problemática que trazemos para essa discussão por nós proposta, sem a intenção, no entanto, de esgotá-la, visto que o objeto central apresenta outras possibilidades de ser cortejado por

outros estudiosos, e sim no intuito de explorá-la e preparar o terreno para futuras pesquisas e examinações atualizantes.

## 1 REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE

O presente capítulo denominado “Representação e representatividade” objetiva discutir e analisar, entre outros temas elencados, uma das principais facetas do projeto de pesquisa intitulado “As concepções políticas entre os blocos afro Ilê Aiyê e Olodum em Salvador nos anos de 1980 e 1990 do século XX”.

As referências teóricas e conceituais contribuirão para as indagações e problematizações, dando suporte teórico às concepções estéticas e políticas dessa dissertação. A análise teórica será utilizada para fundamentar as formas pelas quais são organizadas as representações culturais, artísticas, sociais e educacionais das duas entidades, a estrutura organizacional dos seus ensaios anuais, seus *shows*, suas músicas, suas poesias, os foliões, simpatizantes, a maneira como os seus gestores relacionam-se com os órgãos públicos e suas ideologias partidárias. Apontar as razões, os instrumentos ideológicos e como são demarcadas essas discrepâncias são os grandes desafios desse projeto de pesquisa, e a soma de análises de todas essas movimentações estéticas será relacionada às referências teóricas e conceituais dos variados conteúdos estudados nos textos que serão apresentados no seu bojo, oferecendo, portanto, um cenário que demonstre as razões e as explicações teóricas dessas concepções.

Dentro do panorama cultural baiano e soteropolitano, os blocos afro sempre tiveram significativa e briosa importância no desenvolvimento do cenário de resistência e militância das afirmações do negro e suas contribuições para história do Brasil. Nessa perspectiva dos anseios e movimentações de defesa contra o preconceito e discriminação, em favor do empoderamento e das políticas afirmativas, é perceptível que o Olodum e o Ilê Aiyê tenham origens semelhantes. Todavia, cada um deles tem suas concepções políticas representativas cujos cenários demonstram aspectos visuais que possibilitam perceptíveis estéticas diferentes. Esses aspectos antianálogos podem estar relacionados com as suas concepções culturais, como a forma como os dirigentes enxergam a capacidade de mostrar sua negritude no carnaval, nos *shows* e nos trabalhos comunitários dentro do seu entorno, pela sua musicalidade empregada na forma que delinea seus versos e poesias, no diálogo com a população, na relação com os órgãos públicos e com os partidos políticos que são idealizados pelos seus corpos de gestores, dentre outras manifestações.

Desta forma, para que possa fundamentar as indagações supracitadas, selecionamos um aporte bibliográfico explícito nas páginas e nos itens seguintes para servir de alicerce

teórico e fundamentação a uma das grandes explicações temáticas dentro das representações e representatividades.

Assim, penetrando no cerne do título da presente pesquisa, concepções políticas e estéticas representativas das duas entidades, esperamos que, ao cabo da leitura desse capítulo, sejam muitas as contribuições, sobretudo para constituir o núcleo polarizador dos capítulos seguintes. Ou seja, a representação, no sentido da concepção de imagens esimbologias projetadas no local e global dentro do imaginário popular, e representatividades, no sentido da mentalidade política do seu corpo de gestores.

## 1.1 REPRESENTAÇÃO

Representação é um conceito teórico tão complexo que, mesmo assim, ousarei utilizá-lo como uma das peças imprescindíveis e relevantes desta dissertação. Visto que a sua utilização trafega em diversos e variados temas científicos e humanos, apenas vou enumerar alguns deles para que possamos entender a amplitude do uso desse termo no âmbito do conhecimento: representação cartográfica, histórica, na pintura, das artes cênicas, na tabela periódica dos elementos químicos, na matemática, na vida comercial, na vida religiosa, cultural, na linguagem etc. A sua aplicabilidade sempre foi indispensável para as diversas etapas da revelação da vida em sociedade: ou seja, a indústria de medicamentos utiliza compostos químicos para representar as diversas drogas que ajudam na cura de variadas patologias, os meios de comunicações em geral sempre recorreram da representação para apresentar suas produções jornalísticas, filmes, novelas e programas de entretenimento. As famílias sempre tiveram seus representantes máximos nos pais, o professor é um dos representantes na relação ensino-aprendizagem etc.

Dentro da língua portuguesa, a representação pode ser entendida no uso teórico e prático de vários termos semânticos. Esses termos, de uma forma geral, são muito análogos e servem para percebermos a grande dinâmica que a utilização da representação vincula às diversas atividades da vida em sociedade que pode materialmente ou simbolicamente.

Mas de todos esses usos das palavras, pode-se reter um ponto em comum: a representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar de quem a representa. Assim, uma cena da cidade de Florianópolis em uma obra plástica que evoca Florianópolis, por exemplo, tomará o lugar da cidade naquele contexto limitado (MAKOWIECKY, 2003, p. 4).

Diante da citação do autor acima, a simbologia sempre atribui e confere representação das construções humanas ao longo da história. Isto é, assim como o artista na dramaturgia musical, cinema, televisão etc, representa algo que possui concretude na realidade, as obras de arte como os portais, bustos, estátuas e alegorias constituem simbolicamente as representações de diversas manifestações humanas na vida social, tanto no contexto local quanto no global.

Assim, dizemos que a presença de um determinado objeto material ou subjetivo, ou a sua posição no lugar do outro, denotando ou não o absoluto sentido, pode constituir uma ideia de representação. Em suma, encenação, modelo, símbolos, códigos etc, são expressões das diversas atividades e âmbitos da vida social que faz o conceito teórico de representação ter uma ligação absoluta de sentido na sua prática. visualizado na prática.

Aproveitando o ensejo deste conceito, considero importante dar uma pincelada intencional fazendo um elo de ligação com as entidades sócio-culturais Olodum e Ilê Aiyê que fazem parte da temática dessa dissertação. Sendo assim, entendemos importante para a compreensão do fenômeno cultural dos blocos afro o conceito de representação segundo Stuart Hall, no seu livro *Cultura e Representação*, em que se apresenta três enfoques para representar o sentido pela linguagem: “o reflexivo, o intencional e construtivista” (HALL, 2016, p. 31). Nessa análise, aplicada ao meu projeto, destaco o intencional e o construtivista. Vejamos:

Defende que é o interlocutor, o autor, quem impõe seu único sentido no mundo, pela linguagem. As palavras significam o que o autor pretende que signifiquem. Essa é a abordagem intencional. A terceira abordagem reconhece esse caráter público e social da linguagem. Ela atesta que nem as coisas nelas mesmas, nem os usuários individuais podem fixar os significados da linguagem. As coisas não significam: nós construímos sentidos, usando sistemas representacionais – conceitos e signos. Assim, essa abordagem é construtivista (HALL, 2016, p. 48).

Esses dois enfoques, como referenciais teóricos conceituais da linguagem, podem estar sintonizados como representações, no sentido da intencionalidade e da construção das concepções dessas organizações.

Desta forma, a linguagem e o sentido possuem implicitamente elementos teóricos que produzem estilos intencionalistas construídos e desenvolvidos ao longo da história. Ou seja, todas as ações representativas que fazem parte de produções artísticas, sociais e culturais devem ser organizadas dentro dos objetivos estruturados de acordo os seus corpos de dirigentes e suas linhas ideológicas. Sendo assim, dentro desse arcabouço teórico, o desempenho das atividades culturais e socioeducativas das entidades, seja ela cultural, social

ou profissional, faz parte de um conjunto de sentidos e significados que expressam movimentos representativos e propõem, imagetivamente, um modelo que denota uma espécie de importância ou não da sua reputação, fama, brilho e ibope, traduzido pelas aparências visuais e cognitivas retidas pela sociedade.

[...] assim, ao fixar arbitrariamente as relações entre nosso sistema conceitual e nossos sistemas linguísticos (note-se, “linguístico” em um sentido amplo), os códigos nos possibilitam falar e ouvir inteligivelmente, e estabelecer uma “tradutibilidade” entre nossos conceitos e nossas línguas. Isso permite que o sentido passe do enunciador ao ouvinte e seja efetivamente comunicado dentro de uma cultura (HALL, 2016, p. 42).

Conforme o autor, todas as formas de expressões representativas de uma determinada cultura exprimem um modelo análogo ao código das manifestações artísticas, esportivas e culturais. Também existe um molde que padroniza a “imagem” que o emissor, como categoria de representação, emite para a sociedade dentro das suas atuações. As exposições das suas performances artísticas retratam e ilustram alegorias que possibilitam uma construção de cenários significativos de estereótipos materiais, atitudinais e procedimentais que farão parte de padronização visual e estética, configurando um perfil representativo com sentido e significado intencional carregado de objetivos, meios e fins definidores de sua trajetória concepcional do público receptor que admira, assiste e lhe acompanha.

[...] esse enfoque geral no estudo dos signos na cultura, e da cultura como um tipo de “linguagem”, que Saussure projetou, agora é generalizadamente conhecida como **semiótica**. O argumento fundamental por trás da abordagem semiótica é que, uma vez que todos os objetos culturais expressam sentido, e todas as práticas culturais dependem do sentido, eles devem fazer uso dos signos; e na medida em que fazem, devem funcionar como a linguagem funciona e ser suscetíveis a uma análise que, basicamente, faz uso dos conceitos linguísticos de Saussure (ou seja, a distinção entre significante/significado e *langue/parole*, sua ideia de códigos e estruturas subjacentes e a natureza arbitrária do signo) (HALL, 2016, p. 66 e 67, grifo do autor).

De acordo com o autor, o enfoque dado aos significados das expressões representativas, quando se trata da cultura, é projetado dentro de uma procura em manter um padrão de sentido. Para isso, devem construir signos e produzir códigos que implementem suas práticas artísticas e culturais, propagando na sociedade. Desta forma, a ênfase da potencialização e a massificação publicitária desses modelos ou formas de expressão contribui para a manutenção do significante e significado.

Todas as manifestações culturais e artísticas de uma sociedade, implicitamente ou explicitamente, expressam seus conteúdos desenvolvendo seus hábitos e seus costumes, significando e dando sentido estético à sua arte, principalmente com o sentimento de

pertencimento ou ufanismo. Isso ocorre muito entre as nações, entre os povos que compõem a nação e entre as entidades culturais existentes no interior ou fora dos limites territoriais. As ideias que a sociedade concebe de algum acontecimento ou de alguma organização social, cultural, religiosa, artística e ambiental de um Estado, país ou nação, são resultados das suas manifestações estéticas, justificadas e explicadas pelas suas crenças, tradições, conjuntos de signos e códigos que permitem a construção de sentidos, demarcando as suas trajetórias históricas e enraizando todos os cenários e ideários concepcionais das suas representações estéticas, interligadas com as concepções políticas e ideológicas que tematizam essa dissertação que são o Olodum e o Ilê Aiyê.

Conforme Hanna Fenichel Pitkin (2006), a humanidade não está completamente ausente desses primeiros usos do conceito de representação, pois eles aparecem de duas maneiras. Primeiramente, a representação pode ser um objeto inanimado ou uma imagem que substitui um ser humano. Em segundo lugar, representar é uma atividade humana, mas não um agir para outros, ou seja, trata-se de uma atividade de apresentar, de figurar, de pintar um quadro ou encenar uma peça, apesar de, até o século XVI, não se encontrar sequer um exemplo de “representar” com o significado de “tomar ou ocupar o lugar de outra pessoa, substituir”.

A partir dessa compreensão, pode-se afirmar que uma das explicações mais plausíveis se assenta na era do renascimento artístico e cultural do século XVI, que constituiu um espetáculo da arte com representação no teatro, nas esculturas religiosas, como *Pietà*, *Davi* e *Moisés* de Michelângelo, na pintura, como *Monalisa* de Leonardo da Vinci, na literatura, com a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes, dentre outros. Essas obras legadas a humanidade constituem o patrimônio material representativo da história.

Em suma, percebe-se que se trata de um conceito teórico com significados complexos, e com inegável potencial abstrativo. Ele possui em grandes proporções, ramificações no âmbito cultural, político e social. Portanto, o seu esgotamento é muito complexo e não pretendemos isso neste capítulo. Assim, a finalidade precípua é de utilizá-lo como uma das grandes peças-chaves que contribuirá para fundamentar teoricamente a essência do tema desta dissertação.

Todo ser humano ao nascer, crescer, desenvolver-se e atingir o estado de senilidade absorve sempre todos os mecanismos imagéticos reproduzidos dentro do seu arsenal cognitivo da realidade que o cerca e, por extensão, de todo o universo. Dentro desta

perspectiva, existem as cadeias de signos, códigos e subjetividades que acompanham todo o desenrolar do ciclo vital progresso de todas as pessoas. Portanto, as traduções mentais da realidade são a explicação das diversidades de olhares, construções e concretização de ideias e de ideologias que fazem parte das representações nos âmbitos cultural, econômico, político, religioso, social e ambiental.

Nesta perspectiva, quando falamos de tradução no sentido de representação das mentalidades, não podemos perder de vista o papel preponderante e fundamental da psicologia social. Sendo assim, o comportamento dos indivíduos e sua interação nos determinados grupos sociais que fizeram parte da história da humanidade estão intrinsecamente ligados com o aporte explicativo das representações humanas a partir da relação comportamental do indivíduo, escopo da psicologia, e o meio social, objetivo da psicologia social. Durante os anos 1960, ocorreu a crise da psicologia social, associada às diferentes formas de leitura afirmadas pelos seus teóricos.

A reação dos psicólogos sociais europeus à crise da psicologia social, naqueles anos (1964) formaram a European Association of Experimental Psychology, foi muito diferente da maioria, representada pela psicologia social acadêmica estadunidense. Essa crise da psicologia social coincidiu com o declínio do paradigma teórico-metodológico representado pelo behaviorismo e com o surgimento do paradigma cognitivo, baseado na busca de coerência como objetivo principal do comportamento humano (PALMONARI; CERRATO, 2014, p. 405).

Segundo o psicólogo social, o cerne da contribuição científica no âmbito social para que seja minimizada os problemas decorrentes das desigualdades entre os estudiosos das escolas europeias e norte americano foi o aparecimento da cognição. Ela contribui significativamente o estabelecimento das representações mentais da realidade.

Enquanto se estabelecia a corrente da cognição social em ambos lados do Atlântico, na Europa tratou-se de revitalizar disciplina segu indo um caminho diferente. O texto *The Contexto Of Social Psychology*, editado por J. Israel e H. Tajfel (1972), constitui uma espécie de manifesto dessa nova orientação, relançando as contribuições culturais de Lewin, Asch e Sher para sustentar que a psicologia social não pode ser reduzida a um apêndice da psicologia, mas deve ser considerada uma disciplina autônoma, uma ponte entre a psicologia e as outras disciplinas das sociais como Sociologia, ou sobretudo a Antropologia, mas também com outras como a Economia e Semiótica. (PALMONARI; CERRATO, 2014, p. 405).

De acordo a citação acima, depreende-se que, com o caminho que a psicologia social tem a partir dessa nova conjuntura, estabelecida entre as suas correntes de teóricos, o enfoque cognitivista ganha ainda mais ênfase. Porém, parece-me que está implícito um certo grau de defesa em torno da sua emancipação frente à psicologia, no intuito de estabelecer uma

ligação com as outras ciências sociais para exercer as suas nuances teóricas. Ademais, como o próprio nome diz, a psicologia social está para analisar a sociedade. Portanto, para atingir seus objetivos deve debruçar nas linhas teóricas e conceitos emanados das ciências sociais já citadas. Nessa busca da interrelação entre as ciências, encontra-se implicitamente o formato dos pensamentos advindos dos indivíduos para os grupos sociais dirigindo para as sociedades. Tudo isso está diretamente correlacionado com as representações mentais da realidade.

A teoria das representações sociais apareceu no campo da psicologia social europeia nesse período crítico chamado de “crise da psicologia social”, como uma contribuição para o debate dos pressupostos básicos da psicologia social, o distanciamento existente entre as explicações teóricas e as implicações práticas e sua concepção implícita no social (Alansdotir, Jovchelovitch e Sthathopoulou, 1993). Nesse período, também, teve lugar, a partir da psicologia social estabelecida, o surgimento da corrente denominada Cognição social (PALMONARI; CERRATO, 2014, p. 412).

Calorosos debates foram realizados para o desenvolvimento da perspectiva e do direcionamento da Psicologia no âmbito da sociedade. Diante das incertezas e um mosaico de ideias diferentes, surgiu a Teorias das Representações Sociais para dar um novo rumo ao processo de impasse em relação ao futuro desta ciência e sua contribuição para a representação mental da realidade. Considerando o conceito da Teoria da Representação Social proposta por Moscovici (2014, p. 412), verificamos que, entre os anos de 1960 a 1988, ele defendia um absoluto distanciamento .entre as relações cognoscente e cognoscível, dentro do quadro comportamental, partindo do individual para o coletivo, considerando para os processos de investigação da Psicologia Social as determinadas características humanas como alicerces para os diversos problemas comportamentais da sociedade, que, por extensão, contribui para o estudo sistemática das representações mentais da realidade.

Assim, a união das pessoas aos grupos sociais possibilita o surgimento de ações de representações em conjunto.

A noção de representação é uma noção concebida para explicar o que une as pessoas a um grupo ou a uma sociedade, e os faz agir em conjunto. Com o objetivo de permanecerem unidas, as pessoas criam instituições e seguem um conjunto de regras, que demandam um sistema de crenças e de representações compartilhadas próprias de sua cultura. Nenhuma outra força ou interesse é tão estável e capaz, de exercer, suficientemente a constrição sobre os indivíduos para mantê-los unidos (PALMONARI; CERRATO, 2014, p. 418).

Conforme citação acima, infere-se que os laços culturais que enraízam saberes, hábitos, valores e crenças são grandes e fortes embaixadores das linhas construtivas das

mentalidades de um grupo ou uma sociedade. As grandes heranças culturais que foram desenvolvidas tiveram gêneses individuais, passaram para o seio familiar, e partiram para a formação de grupos e de sociedades que sobreviveram por muito anos. Toda essa movimentação é planetária e formatou os pilares das representações mentais. Ainda de acordo com Moscovici (2014, p. 418), infere-se que inexistente sociedade que não tenha nos seus membros uma base de confiança absoluta, capaz de defenderem suas ideologias culturais e preservacionais no intuito de manterem seus valores como escudo protetor da manutenção da sua identidade como um símbolo máximo da sua representação mental.

Sendo assim, consoante o pensamento do autor, todas as manifestações implícitas e explícitas no seio de uma comunidade ou de um grupo, estendendo-se também a uma sociedade, podem ser representadas por símbolos que expressam suas construções e crenças nas suas imagens visuais, que estão direcionados aos seus pensamentos desenvolvidos pela sua cognição extraída do mundo externo, construindo comportamentos direcionados para as representações como traduções mentais da realidade.

Em suma, as imagens sempre foram utilizadas para nos fornecer uma simbologia do real. Sendo assim, a semiótica, como uma das ciências que fazem parte do universo de outras consideradas integrantes da vertente da psicologia social, compreende, dentre suas manifestações, as fotos, os símbolos, os códigos, as palavras e muitos outros elementos, sempre traduzindo as representações mentais da realidade.

## 1.2 REPRESENTAÇÃO, IDENTIDADE E CULTURA

As principais demarcações observáveis nos costumes, nos hábitos e nas tradições de uma civilização são elementos constituidores da formação e produção da sua identidade, embora muitas delas sejam adensadas de multiplicidades e pluralidades identitárias. É a partir dessas premissas que emergem os sentidos da suas representações ao longo da sua trajetória histórica. Diante dessa exposição, podemos dizer que representação e identidade são conceitos teóricos que estão em constante casamento e afirmamos assim que, para buscar o entendimento mais fiel da representação, temos que estudar veementemente as diversas etapas da construção e/ou possível reconstrução da formação da sua identidade.

A identidade plenamente unificada, completa e coerente uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e

cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar ao menos temporariamente (HALL, 1990, p. 23).

De acordo a citação acima, as diversas formas de concretizar ações pertinentes aos diversos grupos humanos, sejam elas do ponto de vista do campo material ou imaterial, nem sempre os atores sociais possuem a mesma identidade ou identidades únicas ao longo da sua história. Isto pode ser explicado pelos vários processos de fusões e aculturações que percorreram a dinâmica da repulsão e atração demográfica no espaço geográfico terrestre. Variados conceitos históricos podem compor esse escopo, como expansionismo, colonialismo, neocolonialismo, imperialismo, mercantilismo, dentre outros. Constitui-se conhecimento, principalmente entre profissionais das ciências humanas, que estas ações do capitalismo europeu foram, entre outras, as responsáveis pela desconcertante e cambiante criação de identidades possíveis, as quais, de certa forma, são a representação ou sistemas de representações de um povo, embora, como pesquisador, temos ciência que falamos da dificuldade da formação de uma única identidade. Ademais, podemos considerar que a pluralidade pode ser a identidade. O Brasil sofreu todos esses atalhos capitalistas ao longo da sua história tornando-se um país de identidade plural, mas essa pluralidade forma a sua identidade que está assentada na sua representação.

Dessa relação de estranhamento versus entendimento gerou-se uma postura mais ou menos usual de filtragem cultural – ou seja, os usos de um instrumental composto por valores, códigos categorias comuns à cultura do observador que contaminam ou influenciam o seu olhar sobre observado, e das interações entre os mesmos ao longo da história (OLIVA, 2010, p. 25).

De acordo com Anderson Oliva (2010), pode-se inferir que a observação está diretamente vinculada ao olhar do espectador. Essa inferência pode ser muito bem justificada pelo conjunto de valores educativos, pessoais, familiares, religiosos e culturais que fazem parte das construções ideológicas, as quais podem ser determinantes para a formação da representação de um objeto material ou imaterial observado. É por essa razão que a identidade e representação, por mais que queiramos tratá-las de maneiras estanques, são muito difíceis de serem desassociadas diante de um mundo em que os códigos, categorias, linguagem e sentidos são instrumentos que constroem a identidade ou as identidades de um povo ou quiçá de um identidade cultural atribuída a uma civilização. Portanto, as mudanças de percepções representativas estão também focadas nessa mutação de entendimentos provenientes de aprisionamentos de conhecimentos do observador ao longo da sua trajetória pregressa de vida.

O próprio conceito de representação é muito complicado. A etimologia da palavra representação diz que as relações entre as coisas se dão por similitude e assim foi até o nascimento das ciências, com Descartes. A partir daí, as coisas passam a não mais ser olhadas e reconhecidas tal como o que o mundo empírico podia dizer através do tato, olhar, etc. O mundo passou a não ser só o que os olhos viam e se despontou para o fato de que a nossa noção de realidade é enganosa, é ficção, pois tudo é, e nada é. Antes da ciência, a imaginação era algo ilusório. Depois, as coisas passaram a sair do plano do real (representações) para o plano das taxionomias, onde da ausência nasce o real. O objeto não precisa mais estar presente. A própria imagem o substitui, como no exemplo: “A toga do juiz vale pelo juiz” (MAKOWIECKY, 2003, p. 3).

Conforme Makowiecky (2003), a similaridade é a essência das representações nas relações sociais. O tato e o olhar do mundo empírico cedem lugar ao imaginário. No âmbito das relações humanas ou sociais, os objetos materiais podem representar a personificação das pessoas. A exemplo: uma imagem de Senhor do Bomfim para os católicos representa o Cristo, ao passo que, para o candomblé, representa o orixá Oxalá, ou seja, o sincretismo religioso expressado nas imagens são representações imagéticas de seres ou divindades que estão assentados na fé e na religiosidade. De uma forma geral, os blocos afros Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Cortejo Afro são representantes da cultura africana no Brasil e em especial na Bahia. As danças, as músicas, a sua expressão artística e suas estéticas somadas às suas concepções políticas são representações dos ancestrais africanos.

Assim como a toga representa o juiz, as diversas igrejas, mesquitas e terreiros espalhados em todo território nacional são representantes religiosas no Brasil. A vida em sociedade sempre caminha na direção das representações e identidades culturais.

Um dos grandes vetores da representação no campo da história é a arte. Ou seja, todos os acontecimentos do passado que foram transformados em fatos históricos, que por sua vez compõe a bibliografia desde a pré-história até os dias atuais, podem ser representados em diversos espetáculos artísticos, como o cinema, o teatro, a música, a escultura e a pintura. Todas as manifestações no campo das artes, quando são retratadoras do universo da representação histórica, conseguem trazer para a realidade as diversas passagens da evolução do homem no decurso do tempo.

A história da arte, sendo de vastíssima complexidade, se associa às ciências auxiliares da compreensão histórica para tornar seu eixo de estudo mais estruturado. Dentro dessa perspectiva, podemos também trazer para esse debate a história das mentalidades, em que todas as ramificações do conhecimento histórico possibilitam maior entendimento das representações da história da arte.

Para além das designações das definições importam, acima de tudo, a ou as maneiras como, em dado momento, os historiadores delimitam esse território imenso e indeciso e tratam as unidades de observação assim constituídas. Situadas no meio de oposições intelectuais e ao mesmo tempo institucionais, essas diversas maneiras determinam cada uma o seu objecto, a sua utilidade conceptual, a sua metodologia. No entanto, cada uma é portadora, explicitamente ou não, de uma representação da totalidade do campo histórico, do lugar que pretende aí ocupar e do deixado ou recusado as outras. A incerteza e a dispersão do vocabulário de designação remetem, sem sombra de dúvida, para essas lutas intradisciplinares ou interdisciplinares cujas configurações são próprias de cada campo de formas intelectuais e onde o que está em jogo é uma posição de hegemonia que é, antes de mais, a hegemonia de um léxico (CHARTIER, 2002, p. 31).

Isto posto, infere-se que todas as divisões ou ciências que gravitam no cerne da compreensão da história possuem sua especificidade, e o conjunto de todas as especificidades favorecem a compreensão de uma das grandes avalanches da representação no âmbito da história, que é a história da arte. Ou seja, o conjunto das diversas manifestações artísticas de uma região, que podem ser expressados nas pluralidades das tipologias culturais como a língua, a pintura, a escultura, o teatro, dentre outros, representa a turbinagem de um patrimônio da arte em todas as suas dimensões e espaços local e global, gravitando-se e tendo aporte da compreensão da história a representação artística.

Para os letrados das Luzes a leitura camponesa é uma leitura perdida, ocultada na cidade pelos ritmos desenvolvidos de leitores demasiado ávidos. Por detrás da imagem, pintada na tela ou feita literatura, será possível detectar os hábitos e práticas dos habitantes dos campos, que não são de modo algum os das nostalgias citadinas, mas os de carne e osso que povoam o país comum? É certo que alguns pegaram na pena para contar a história da sua vida e, ao fazê-lo, recordam os seus primeiros encontros com os livros. É o caso de Louis Simon, estamenheiro no Maine, que começa em 1809, cinco anos após a morte da sua mulher amada a escrever os principais acontecimentos ocorridos ao longo da minha vida (CHARTIER, 2002, p. 141).

Existe uma importância fundamental na arte como compreensão da história de um povo, segundo Chartier. As imagens que se revelam na literatura da pintura e nas narrativas escritas tornam-se de vital contribuição na revelação das diversas atividades e diferentes modos de vida dentro de um espaço. Na verdade, estendendo-se ainda mais, podemos dizer que as pluralidades artísticas existentes no planeta possuem íntimas relações com as representações históricas em todas as suas especificidades, quando se remete a um fato histórico em todas as suas dimensões antropológicas, econômicas, sociológicas, semióticas, entre outras. Dentro das variedades de conteúdos que são retratados nos diversos acontecimentos da vida humana, a arte sempre teve um papel valiosíssimo para retratar todos esses acontecimentos. Ademais, as variedades tipológicas que compõem a arte, como poesia,

pintura, escultura, teatro, música dentre outras, sempre foram grandes instrumentos de representação da grande variedade de temas históricos.

Diante dessa relação entre arte e história, para a compreensão mais sábia do fato histórico, podemos fazer uma releitura das imagens representativas mentais de todo o espaço brasileiro ao longo da sua trajetória colonial e pós-colonial. Assim, pode-se perceber a importância das memórias arquitetônicas como tipologia artística para a análise das cidades brasileiras e suas evoluções paisagísticas e urbanas.

No Rio de Janeiro, a modernização da cidade para transformá-la numa capital integrada ao circuito internacional do capitalismo comercial pressupôs a destruição a golpes de picareta da configuração sócio-espacial antiga, substituindo-a pelos referenciais ditos civilizados, importados da Belle Époque européia. Em São Paulo, cidade que se assemelhava a Natal no tamanho acanhado e na menor importância econômica durante o período colonial, transformar-se em metrópole significaria não somente a ruptura com os limites de fundação, o chamado Triângulo, mas a defesa da destruição dos resquícios da cidade antiga, como faria Alexandre de Albuquerque em seu plano de melhoramentos para o Vale do Anhangabaú, em 1910 (DANTAS, 2009, p. 29).

De acordo com a citação acima, infere-se que as mudanças nos espaços físicos das cidades brasileiras, configuram as atitudes dos seus governantes em colocá-las nas égides da modernidade. Essas inovações paisagísticas de certa forma romperam com as memórias do passado, que tem na arte importada da Europa o cerne da sua arquitetura herdada dos colonizadores. Ainda segundo Dantas (2009), as cidades da era colonial, ao longo do tempo, foram perdendo suas características cartográficas originais e cedendo lugar ao moderno. As teorias urbanas que estão mais relacionadas às mudanças de conceitos sociais, filosóficos e científicos se contrapõem à gênese que, de certa forma, foi estrutura no estilo arquitetônico metropolitano, isto é, as imagens artísticas do passado são remodeladas ou restauradas como registro de museu a céu aberto e as construções de espaços mais modernos são as representações que a urbanização e a arquitetura traduzem para as cidades.

Girando a roda da história, com vistas para um período ainda mais distante, nos deslocamos da arte urbanística e arquitetônica da era pós-colonial no nosso país para pousar os olhos na nossa pré-história, momento das primeiras manifestações artísticas do *homo sapiens* no mundo.

A arte parietal pré-histórica surpreende sempre pela sua beleza e também pela ciência de observação e perfeição dos seus atores, de que é testemunha. Como é que estes homens que viveram entre 3000 e 8.500 anos antes da nossa era, em condições muito difíceis segundo os nossos critérios atuais, que apenas dispunham de utensílios de pedra, de osso, de chifres de cervídeos e provavelmente também de madeira conseguiram criar obras primas tão perfeitas? Quando da sua descoberta em 1789, por uma rapariguinha de 5 anos, as pinturas de Altamira

(Espanha) apenas suscitaram a incompreensão a troça dos especialistas e do grande público (PEDRO, LIMA, CARVALHO, 2005, p. 18).

Conforme citação acima, a gênese da arte, imersa das pinturas rupestres da era paleolítica, é fundamental para a representação dos fatos históricos. As pesquisas antropológicas, arqueológicas e paleontológicas pesquisam e atestam as marcas do passado, que servem de registros historiográficos da memória cultural. Ademais, além da pintura rupestre, podemos também exemplificar ao longo dos séculos outras formas de arte que serviram como memoriais para o desenvolvimento da historiografia, como a escultura e a arquitetura, importantes para a explicação das mudanças urbanas ao longo da era contemporânea entre as cidades brasileiras, já evidenciada acima. Ademais, pode destacar também outras formas de arte que foram desenvolvidas pela humanidade ao longo da história, a saber: filmes, romances, poesias e todas as dramaturgias exibidas pelas telas que vão além da televisão, os celulares, *tablets* e outros aparelhos eletrônicos digitais, que constituem estilos demarcadores de determinados tempos históricos. A arte de uma época é sempre uma porta de entrada para a reflexão histórica do período. Entretanto, quando um artista expressa pela arte o passado, denota sobre uma série de artefatos ideológicos e filosóficos que remontam ao seu estilo de representação. Caso seja um acontecimento evidenciado no presente, terá a mesma responsabilidade de tentar se posicionar na tentativa de deixar um legado para pesquisadores futuros da representação artística com maior proximidade da realidade que o fato histórico representou.

Ainda no debate sobre representações artísticas da história e a grande importância da arte contemporânea para servir de explicações para o panorama das mudanças sociais.

No princípio a Arte Contemporânea nos envolve de forma com que perdemos completamente o rumo de nossas ideias, já não há mais sentido, tudo está confuso; mas é nessa confusão que surge algo novo, é esse novo que renasce com uma força avassaladora, penetrando na mente, fazendo com que o ser humano pense e reflita através da arte sobre sua vida, transformando assim a arte contemporânea em uma canção para nossos ouvidos e uma miragem para nossos olhos, tocando assim nossa alma, e invadindo nosso ser, fazendo assim o ser humano simplesmente pensar (SEIDEL, 2016, p. 52).

Diante da citação acima, infere-se que a arte contemporânea influencia os pensamentos, produz mudanças de mentalidades e estruturam revoluções nas estruturas sociais. Seus estilos e suas estéticas iluminam, penetram no inconsciente, deixa marcas profundas e demarcam legados para a compreensão da evolução das representações humanas ao longo da história.

De acordo com Seidel (2016), os artistas ao longo da nossa evolução histórica sempre representaram as diversas concepções das mentalidades sociopolíticas e socioeconômica dentro das tipologias artísticas. Ela ainda considera as diversas expressões artísticas como alavancadoras das diversas formas de conhecimento advindo dos pensamentos humanos. Do primitivismo à pós-modernidade, as representações da arte têm uma função especial de tornar a memória mais próxima do real.

Seguindo a linha de raciocínio do autor, considero as obras de arte verdadeiros espetáculos da criação humana, reveladora e inspiradora das representações historiográficas.

Uma obra de arte deve passar uma ideia de reflexão, que leve o espectador a pensar, e questionar sobre o que está vendo e analisando, e não simplesmente ver, pensar que entendeu, reduzindo assim a um significado banal; a arte contemporânea vai muito ao contrário disso, ela quer o ápice do pensamento humano, entrando assim com sua verdadeira função, que é fazer as pessoas pensarem (SEIDEL, 2016, p. 54).

As representações artísticas estão de acordo com a ideologia defendida pela artista, conforme proposto por Seidel. Embora as obras de arte tenham altíssimo valor estético e compunham o arsenal de contribuições para o acervo da memória história local e global, cabe ao pesquisador, o estudioso ou interessado pelo conhecimento histórico fazer sua leitura analítica e tecer seus comentários sobre o papel subjetivo e ideológico das representações artísticas. Assim, a arte, em todas as suas manifestações, segue a mentalidade ideológica e política do artista. Representar a história em todas as suas peculiaridades desde a pré-história até a idade contemporânea, além de toda a literatura publicada, grosso modo sempre correspondeu aos interesses da elite dominante. Cabe ao público observar, analisar, refletir e fazer suas absorções e criticar o que de fato não tem relevância dentro da realidade.

É sabido que o negro como representante da sociedade brasileira ao longo da nossa história sempre carregou o fardo ideológico de todo o processo preconceituoso, discriminatório e de exclusão social. Esses instrumentos psicológicos fazem parte de um cenário que foi construído pelas gêneses da formação social do povo brasileiro. As perspectivas eurocêntricas e etnocêntrica, enraizadas pela elite capitalista metropolitana, foram os responsáveis pela construção dessa mentalidade. No âmbito da literatura brasileira, essa situação foi constituída, ao longo das suas produções, num continuísmo ramificante de caráter inferiorizante. Embora a literatura possua várias tipologias e as lutas de resistências tenham promovido alguns avanços, as representações literária do negro de uma forma geral traduzem um continuísmo carregado de preconceito, discriminação, de exclusão e de

inferioridade dentro das linhagem de personagens, e de escritores que reproduzem as imagens e estereótipos de papéis secundários e terciários, tanto nas obras televisivas como filmes e novelas, quanto nos poemas, livros didáticos, dentre outros.

Uma das estratégias bem-sucedidas do GT de Educação do MNU-Ba constituiu-se na solicitação, através de documento assinado por diversas entidades negras que referendaram nossa solicitação, da introdução nos currículos de 1º e 2º graus da rede de ensino baiano, de uma disciplina denominada Introdução aos Estudos Africanos. Essa reivindicação foi atendida pelo Secretário da Educação do Estado, Edivaldo Boaventura, que introduziu a disciplina em nível optativo, no ano de 1986, após um curso de especialização com duração de um ano, ministrado pelo Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) (SILVA, 2019, p. 18-19).

De acordo com Silva, percebe-se ter existido, por volta de 1980, uma grande preocupação das entidades de resistência negra em inserir nos currículos escolares atividades que seja promotoras da educação para as relações étnico-raciais. Essa iniciativa foi tomada através de uma solicitação ao Secretário de Educação do Estado da Bahia, com a implantação da disciplina voltada para os estudos africanos. Na verdade, essa atitude do Movimento Negro era uma forma de contribuir para a disseminação do resgate da ancestralidade e da cultura africana como parte de um projeto de resistência e combate à discriminação através da educação. Por extensão, a iniciativa, na prática, veio a contribuir para que professores fossem multiplicadores de saberes, agindo criticamente nos livros didáticos cujas ilustrações e textos com representações preconceituosas e discriminatórias em relação ao negro.

Ainda conforme Silva (2011, p. 19), o projeto pioneiro contemplou oito escolas. Embora tenha sido bem-sucedido, foi interrompido por falta de apoio do novo governo a partir de 1989. Apesar disso, o Movimento Negro Unificado continua dando prosseguimento aos objetivos da disciplina em Salvador e em diversos estados do Brasil. Em Salvador, em especial, a Escola Estadual Duque de Caxias, localizada na Liberdade, sede do primeiro bloco afro do Brasil, o Ilê Aiyê, permanece desenvolvendo este projeto.

Vale salientar que essa ação do Movimento Negro, se fosse apoiado de forma contínua pelo governo, tornar-se-ia um brioso instrumento de resistência, principalmente tomando-se como base a representação da literatura nos livros didáticos. Segundo a pesquisadora Ana Célia da Silva (1980, p. 22), as representações dos povos negros nos materiais didáticos das instituições escolares são, em linhas gerais, depreciativas, isto é, contribuem para concretizar rótulos que não destacam seus reais valores culturais. O que corrobora sua análise é, por um lado, a afirmação que as crianças são as principais vulneráveis à contínua representação contraditória da realidade social brasileira, não

aceitando seu fenótipo por considerá-lo inferiorizado, e, por outro, sua pesquisa, produzida na década de 1990, de análises de bibliografias e referências em livros didáticos.

Essa pesquisa foi concluída no ano de 1992 e publicada em 2001, com o título “Desconstruindo a discriminação do negro no livro didático”, pela EDUFBA. A correção dos estereótipos, um dos objetos internalizados na nossa consciência, que contribui para que a representação social dos objetos ou indivíduos não corresponda à sua percepção real, é um passo para a transformação dessa representação. Os estereótipos expandem uma imagem idealizada e uma visão de mundo que podem vir a constituir-se, no imaginário da criança, em uma representação da sua realidade concreta (SILVA, 2011, p. 22).

Isso posto, note como a linguagem, a metodologia pedagógica, a liberdade de ação crítica podem ser instrumentos pedagógicos capazes de atenuar todas as formas representativas que contribuem para multiplicação de cenários de inferiorização e de exclusão social do negro. Porém, a partir destas conclusões, pode-se ainda verificar alguma resistência no mesmo período.

De quinze livros de Língua Portuguesa de Ensino Fundamental de 1º e 2º ciclos da década de 90 analisados neste trabalho, cinco deles revelaram mudanças significativas no que tange à representação do negro, nos seus textos e ilustrações, em relação aos livros da década de 1980 por mim analisados em pesquisas anteriores. Os personagens representados negros foram ilustrados sem aspecto caricatural na maioria das vezes. Possuem nomes próprios, contexto familiar, não estão associados à representação estereotipada de animais, tais como o porco e o macaco. O status de classe média foi considerado como parâmetro de classe social para a maioria dos personagens negros descritos e ilustrados (SILVA, 2011, p. 32).

Conseguimos perceber, a partir do exposto, que houve um certo avanço nas políticas de inclusão, preconceito e discriminação do negro na elaboração dos livros didáticos. Sigamos com a análise de um deles:

Livro: Porta de papel, alfabetização, edição renovada, São Paulo: FTD, 1994. É instituído de narrativas dos textos giram em torno de dois personagens principais, seu cotidiano e experiências. Eles são Fábio, um menino negro, e Laila, uma menina loura, sua colega de escola, vizinha e amiga. Os personagens negros foram ilustrados 27 vezes, os brancos 106 vezes e os indígenas 4 vezes. A representação do negro estigmatizada em papéis e funções consideradas subalternas desapareceu, dando lugar à representação do branco também desempenhando esses papéis e funções, tais como o de babá (SILVA, 2011, p. 49).

Segundo os dados da pesquisa, um dos aspectos determinantes que contribuiu para as transformações nas ilustrações e textos dos livros didáticos entre as décadas de 1980 e 1990 foi a ausência de percepção das diferenças culturais dos afrodescendentes, a qual foram atenuadas em função da aceitação de estereótipos negros como escopo de inclusão. Aliado a isso, a convivência, visto que a aproximação entre grupos diversos pode eliminar preconceitos e julgamentos negativos, tornando a discriminação social minimizada em

função das novas práticas pedagógicas voltadas para a discussão de temas como o combate à discriminação racial.

Estendendo-se para outras vertentes da literatura, as ideologias repugnantes do povo negro e de outras minorias caminham no mesmo imaginário. As razões já foram discutidas nesse item. Quando se trata de personagens de romances e livros literários, temos a seguinte situação:

O silêncio dos grupos marginalizados – entendidos em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério – é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome desses grupos, mas também, embora raramente, pode ser quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a “autenticidade” do depoimento e a legitimidade (socialmente construída da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 15).

Ou seja, além dos livros didáticos, os personagens que fazem parte do elenco da romances e livros também possuem representações estigmatizadas pelas desigualdades raciais e sociais.

Para fundamentar as suas afirmações, Regina Dalcastagnè, coordenadora de um projeto sobre o personagem do romance brasileiro, desenvolvida na Universidade de Brasília, chega à conclusão de que os personagens que fazem parte do romance brasileiro na sua contemporaneidade são predominantemente brancos, baseada na pesquisa: os brancos somam quase quatro quintos (4/5) das personagens, com uma frequência mais de dez vezes maior do que a categoria seguinte (negros). Em 56,6% dos romances, não há nenhuma personagem não branca importante. Em apenas 1,6%, não há nenhuma personagem branca. E dois livros, sozinhos, respondem por mais de 20% das personagens negras (2005, pp. 44-45). Do levantamento de 2000 realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – muitas vezes acusado de “embranquecer” a população, pela forma como coleta os dados sobre raça e cor –, tem-se que a população brasileira é constituída por 53,7% de brancos, 6,2% de “pretos” e 38,5% de “pardos”, além de 0,4% de indígenas, 0,5% de “amarelos” e 0,7% sem declaração. A predominância branca no romance contemporâneo, portanto, não corresponde à diversidade da população do país (IBGE, 2000).

Os dados do IBGE evidenciam a supremacia da elite branca nos personagens exibidas nas obras literárias brasileiras. Saindo dos sujeitos personagens para sujeitos autores de obras

literárias, tanto as narrativas quanto os contos, livros e romances revelam situações não diferentes das que já foram tratadas aqui.

O cenário da literatura contemporânea não é diferente. De acordo com pesquisa do Grupo de Estudos de Literatura Contemporânea da Universidade de Brasília, 70% das obras publicadas por grandes editoras brasileiras entre os anos de 1965 e 2014 foram escritas por homens, dos quais 90% são brancos e pelo menos a metade deles é de São Paulo ou do Rio de Janeiro. Os próprios personagens retratados aproximam-se da realidade desses autores: 60% das obras são protagonizadas por homens, sendo 80% deles brancos e 90% heterossexuais (DALCASTANGNÈ, 2005, p. 59).

Esse cenário, conforme revelam os dados, é mais uma real justificativa da supremacia branca nas obras literárias. As rotulagens estereotipantes formam os grandes ideários enraizados na mentalidade dos leitores. Pode-se estabelecer como causa da desigualdade literária no nosso país o fruto de todo o processo eurocentrador que permanece desde a diáspora até os dias atuais. Para compreender e estabelecer essa linha de dominação literária, podemos exemplificar alguns diálogos do romance *Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, adaptado para telenovela pela Rede Globo em 1976:

–Não gosto que a cantes, não, Isaura. Hão de pensar que és maltratada, que és uma escrava infeliz, vítima de senhores bárbaros e cruéis. Entretanto passas aqui uma vida, que faria inveja a muita gente livre. Gozas da estima de teus senhores. Deram-te uma educação, como não tiveram muitas ricas e ilustres damas, que eu conheço. És formosa e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano.

–Mas senhora, apesar de tudo isso que sou eu mais do que uma simples escrava? Essa educação, que me deram, e essa beleza, que tanto me gabam, de que me servem?... são trastes de luxo colocados na senzala do africano. A senzala nem por isso deixa de ser o que é: uma senzala.

–Queixas te de tua sorte, Isaura?

–Eu não, senhora: apesar de todos esses dotes e vantagens, que me atribuem, sei conhecer o meu lugar (GUIMARÃES, 1998[1872], p. 4).

Conforme o diálogo, nota-se que os registros de memória africanas traduzidas devem ser censuradas. Pois, já que representam um resgate das raízes africanas através da música, eram tratadas como negativas e inferiorizantes, ao passo que as canções compostas por compositores brancos são defendidas como sublimes e maravilhosas. Esses rótulos se instalam e se reproduzem na mentalidade brasileira, potencializando uma ideologia da elite branca e construindo um ideário de desvalorização do negro.

Além da literatura revelada nos romances e adaptadas na televisão, no âmbito da musicalidade, especialmente nas tipologias voltadas para animar o carnaval, as letras depreciam sobretudo a imagem da mulher negra. Para fundamentar essa afirmação tomo como exemplo um trecho da marchinha composta por Lamartine Babo:

O seu cabelo não nega mulata  
Por que é mulata na cor  
Mas, como a cor não pega mulata  
Mulata quero seu amor...  
(VALENÇA, 2014, p. 237)

Possivelmente o ritmo carnavalesco da sua melodia deve ter deixado muita gente momentaneamente feliz. Porém, detrás da alegria e descontração existe na sua letra uma absoluta inferiorização da mulata, em que está explícito que o fenótipo cor não é contagiante, exacerbando desqualificantes e estimulando um ideário discriminatório e preconceituoso. A composição constitui-se mais um dos elementos literários que contribuíram para a manutenção de uma ideologia branca e racista na nossa sociedade.

Já constatamos que a literatura no nosso país propõe a construção de temáticas, texto e ilustrações de caráter desigual, com predomínio de uma supremacia branca, preconceituosa e mantenedora do continuísmo. Porém, esse ideário teve também suas oposições em determinados momentos da nossa história.

No alvorecer do século XXI, a literatura afro-brasileira passa por um momento extremamente rico em realizações e descobertas, que propiciam a ampliação de seu corpus, tanto na prosa quanto na poesia, paralelamente ao debate em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária – distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira *tout court* (DUARTE, 2008, p. 11).

Chegou o momento, no entanto, que a nossa literatura começou a dar sinais de uma revolução na conjuntura das suas obras poéticas. Trata-se da ressignificação dos ideários e reconstrução de uma escrita que ressalte temáticas de valorização do negro. De acordo com Eduardo de Assis Duarte, em seu livro “Literatura afro-brasileira: um conceito em construção”, o vigor da escrita e da existência de uma literatura afro-brasileira no país já data, aproximadamente, do século XVIII, trazendo como exemplo Domingos Caldas Barbosa (2008, p. 12). É tanto regional quanto urbana, é tanto múltipla quanto diversa. E indica Maria Firmina do Reis como escritora do primeiro romance afro-descendente da língua portuguesa.

Um dos fatores importantes na literatura é a diferença dela com o conjunto das outras obras literárias. Entre os critérios pode-se destacar:

Em primeiro lugar, a temática: “o negro é o tema principal da literatura negra”, afirma Octavio Ianni, que vê o sujeito afro-descendente não apenas no plano do indivíduo, mas como “universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura” Em segundo lugar, a autoria. Ou seja, uma escrita proveniente de autor afro-brasileiro, e, neste caso, há que se atentar para a abertura implícita ao sentido da expressão, a fim de abarcar as individualidades muitas vezes fraturadas oriundas do processo miscigenador. Complementando esse segundo elemento,

logo se impõe um terceiro, qual seja, o ponto de vista. Com efeito, não basta ser afrodescendente ou simplesmente utilizar-se do tema (DUARTE, 2008, p. 12).

A preocupação com a temática constitui um núcleo polarizador e atenuador das marcas herdadas do pretérito colonizador que deixou marcas profundas na mentalidade social do nosso país. É de acordo, portanto, com Eduardo de Assis Duarte (2008, p. 13), que se faz necessário ter uma visão de mundo voltada para história e a cultura africana. Para isso ele ressalta a linguagem voltada para a expressão de ritmos, vocabulários e práticas linguísticas trazidas da África e a formação de um público leitor. Todas essas características não devem ser isoladas, pelo contrário: devem ser mantidas em constante interação. Além desses fatores, ele também destaca que a temática deve contemplar o resgate da diáspora, denúncia da escravidão, exaltação de heróis como Zumbi e Ganga Zumba. Tais temáticas encontram-se nos textos de Maria Firmina dos Reis, com *Úrsula*, em Solano Trindade, com o *Canto dos Palmares*, em Domício Proença filho com *Dionísio Esfacelado*, que enfatizam o apagamento de toda cultura e civilização dominante.

Vale ressaltar que, diante do exposto, a literatura afrobrasileira já se ressignificava, dando um novo sentido a arte literária no momento que valorizava as raízes históricas e despertava as honrarias aos verdadeiros heróis afro-nacionais.

A temática negra abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o Brasil, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito muitas vezes à oralidade. Autores como Mestre Didí, com seus Contos crioulos da Bahia, ou Mãe Beata de Yemanjá, com as narrativas presentes em *Caroço de dendê* e no recém-publicado *Histórias que minha avó contava*, figuram nessa linha de recuperação de uma multifacetada memória ancestral. Além disso, elementos rituais e religiosos são presença constante em inúmeros autores. Exus e Pombagiras povoam *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, enquanto os Orikis transportados pelo Atlântico negro fazem-se presentes na poesia de Ricardo Aleixo e tantos mais (DUARTE, 2008, p. 13).

Eduardo de Assis Duarte é um entre os diversos autores que se debruçaram nesta nova vanguarda literária, resgatando memórias dos ancestrais africanos e promovendo uma vultosa exacerbação destes nos leitores brasileiros. De acordo com esse autor (2008, p. 14), dentro da história contemporânea, outros autores escreveram obras que denunciavam as diferenças sociais e a exclusão social do povo brasileiro. Entre grandes outros autores apontados por ele, destacam-se Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo e os poemas da série *Cadernos Negros*. Todos propõem uma literatura que critica o preconceito, o branqueamento e a discriminação. Veja uma estrofe do poema denominado “Dictinha” atribuído a Lino Guedes em 1938:

Penso que talvez ignores,  
Singela e meiga Dictinha,  
Que desta localidade  
És a mais bela pretinha:  
Se não fosse profanar-te,  
Chamar-te-ia... francesinha!  
(DUARTE, 2008, p. 17)

O poema destaca-se como denunciador e crítico da estereotipia da camada feminina vitimada pelo racismo e sexismo. Nele, o autor procurou exaltar a beleza e autoestima da mulher. O tom diminutivo com o qual ele trata a “pretinha” é uma alusão ao carinho, doçura e beleza revelados pelo tratamento, contrário a todas as formas de inferiorização, sempre presentes em diversas obras literárias. Outro poema que revela um dos principais expoentes do fenótipo do negro brasileiro caracterizado pelo cabelo é do poeta Henrique Cunha Junior:

Cabelos enroladinhos, enroladinhos  
Cabelos de caracóis pequeninos  
Cabelos que a natureza se deu ao luxo  
De trabalhá-los e não simplesmente deixá-los  
Esticados ao acaso  
Cabelo pixaim  
Cabelo de negro  
(DUARTE, 2008, p. 19)

Interpretando o escrito, entendemos a necessidade de ressignificação a uma das grandes partes do fenótipo negro que sempre foi traduzido com a marca da inferioridade. Já é um clichê a expressão “cabelo duro” ser associada a “cabelo ruim”. No entanto, as metáforas implícitas na estrofe do poema são reveladoras de uma grande e positiva exaltação.

Já era o momento de personalidades negras se tornarem expoentes no processo de ressignificação do ideário supremacista branco e no domínio absoluto da mentalidade literária brasileira. Isto é, essa lacuna aberta passou a ser preenchida por aqueles que ousaram escrever sobre o resgate da identidade, valorização da ancestralidade, rebelar-se face as opressões e disseminar a resistência. Miriam Alves, em *Mahin Amanhã*, poema inserido na coletânea *Cadernos Negros*, lançado em 1998:

Mahin Amanhã  
Ouve-se nos cantos a conspiração  
vozes baixas sussurram frases precisas  
escorre nos becos a lâmina das adagas  
Multidão tropeça nas pedras  
Revolta  
há revoada de pássaros  
sussurro, sussurro:  
“é amanhã, é amanhã.  
Mahin falou, é amanhã”.

A cidade toda se prepara  
Malês  
bantus  
geges  
nagôs  
“é aminhã, Luiza Mahin falo”  
(QUILOMBHOJE, 1998, p. 1040)

Dentro das metáforas expressas no poema, pode-se depreender que as etnias africanas representadas no Brasil devem se preparar para a luta em prol da liberdade. Ou seja, o poema constitui-se de um chamado para um levante, uma insurgência contra a opressão, tendo como ideal de fé os orixás que fazem parte das religiões de matrizes africanas. Sobre outro tema importante escreveu Conceição Evaristo em seu poema *Do fogo que em mim arde*, presente no livro *Poemas da recordação e outros movimentos: Do fogo que em mim arde. / Sim, eu trago o fogo,/o outro,/não aquele que te apraz,/Ele queima sim,/é chama voraz/que derrete o bivo de tel pincel/incendiando até as cinzas/o desejo/desenho que fazes de mim,/Sim, eu trago o fogo,/o .outro* (EVARISTO, 2017, p. 19)

Neste poema a autora remete a uma grande força inspiradora para escrever. Ou seja, ela demonstra o profundo sentimento interior que concebe a vontade de expressar o que sente. A profundidade dos versos pode ser uma explosão ou um grito de liberdade da invisibilidade da representação feminina na literatura, dentro de um país que possui uma visão literária branca. O poder da escrita torna-se uma arma revolucionária na defesa do conceito mulher negra, não no sentido estético, e sim na subjetividade da sua representação positiva na sociedade.

Então, podemos perceber que a ousadia dos grandes nomes da literatura brasileira foi fundamental para a introdução de obras de autores negros na construção literária brasileira. Inicia-se um processo de desconstrução do imaginário desolador e desigual da representação. Essa geração de grandes poetas e poetisas negras, que emergiu para fazer trilhar a valorização do negro e combater a hegemonia branca na literatura, tem um longo caminho a percorrer.

### 1.3 REPRESENTATIVIDADE

Assim como a representação, a representatividade pode ser considerado um tema de grande amplitude na vida social, política e econômica, visto que a sua semântica é recheada

de analogias e ideias que consistem na sua práxis humanas em geral. Sendo assim, podemos citar algumas situações momentâneas, que exprimem representatividades de segmentos sociais, políticos, culturais e econômicos: os órgãos públicos, as entidades religiosas, as empresas públicas e privadas, as ONGs (Organizações Não Governamentais), os clubes, as associações carnavalescas e sócio culturais, os partidos políticos, os sindicatos de trabalhadores, dentre outros. Assim, todas as organizações têm ao longo da história a representatividade como expoente principal do desenvolvimento das suas atividades.

Representatividade é a **expressão dos interesses de um grupo** (seja um partido, uma classe, um movimento, uma nação) **na figura do representante**. De forma que aquele que fala em nome do coletivo o faz comprometido com as demandas e necessidades dos representados. Portanto, falar de representatividade revela o sentido político e ideológico por trás do termo. A representatividade tem como fator a construção de **subjetividade** e **identidade** dos grupos e indivíduos que integram esse grupo (BOBBIO, PASQUINO & MATEUCCI, 1998, p. 102).

A representatividade deve sempre estar em conexão absoluta com as necessidades dos seus representados, segundo o conceito de Bobbio. Isto é, toda construção pragmática e ideológica de qualquer organização, seja ela pública ou particular, constitui-se com representantes, ou melhor, corpo de representantes, como o núcleo dinamizador e idealizador da sua identidade. As suas atividades devem ser realizadas dentro de uma conexão entre representantes e representados.

Numa sociedade aberta e capitalista, com predomínio de valores da sociedade civil (e do mercado), dentre eles o Estado de Direito, a instituição privada tem seu lugar e guarda semelhança com a forma de representação tipicamente pública: é fruto de eleições ou escolhas colegiadas, podendo os eleitos agir em nome do grupo, respeitadas determinadas regras e compromissos assumidos no período eleitoral (TAMAKI, 2005, p. 27).

Conforme a citação acima, depreende-se que a lógica teórica de qualquer organização, seja pública ou privada, deve estar direcionada para os interesses do grupo a que ela pertence. As suas ações representativas canalizam atitudes que deve sintonizar com determinados critérios discutidos e deliberados durante o âmbito das suas eleições. Ainda dentro de raciocínio de Tamaki (2005, p. 28), faz-se uma reparação entre o que se pode chamar de ação coletiva, a que deve predominar em relação às ações individuais quando se trata de grupo, afirmando que em uma ação individual os benefícios podem tornar-se apropriação do seu representante. Numa ação coletiva geralmente existem determinadas restrições e concepções que devem ser administradas ter sua distribuição delegada entre os demais participantes do grupo. Isto é, nos resultados dessa situação, sempre aparece uma

posição de equilíbrio de benefícios que é conveniente a todos. O exemplo citado abaixo pode fundamentar essa análise de representatividade.

Para ilustrar com um exemplo, pode-se recorrer ao próprio segmento da medicina de grupo. Uma empresa de plano de saúde, sobretudo se for uma instituição de grande porte, pode agir sozinha em seu processo de defesa de interesses, junto às autoridades fiscalizadoras e ao governo. Seguramente, terá poder para arcar com a organização e os custos exigidos para uma ação direcionada a seus interesses e, eventualmente, poderá ser bem sucedida em seus intentos (TAMAKI, 2005, p. 28).

Assim, pode-se afirmar que as defesas de interesses das organizações de grande porte podem ser representadas por determinadas ações unilaterais que, devido à sua potencialidade econômica, poderão ter vantagens diante dos seus objetivos. Assim, a sua representatividade perante o Estado terá mais barganha. Ainda de acordo com ele, (2005, p. 28), organizações empresariais de pequeno porte também podem alcançar os mesmos objetivos. Porém, se ambas agirem coletivamente através de representatividades institucionais, certamente seus objetivos individuais serão atenuados, conquistando vantagens que beneficiem o maior número de pessoas. Ademais, os resultados seriam socialmente mais justos se sua representatividade alcançasse um número maior de empresas do mesmo segmento.

Essa exposição está diretamente ligada às organizações de entidades sociais ou sócio-culturais, como os sindicatos, entidades carnavalescas e culturais, grupos que defendem as minorias, entre outros. As ações propostas pelas suas representatividades devem prevalecer no domínio coletivo em detrimento do individual. Novamente Tamaki (2005): “A ação coletiva, portanto, seria o caminho preferido diante da alternativa de uma ação individual. Seus benefícios seriam potencialmente melhores, embora não necessariamente serem ‘os melhores’.” Ou seja, os benefícios coletivos podem atingir maior equidade, embora toda decisão ou ação pensada na coletividade não atinja a totalidade dos atores ou participantes da organização. Sendo assim, os objetos podem não ser necessariamente os melhores.

Todos os órgãos e entidades públicas e privadas, tanto na esfera social quanto na econômica ou cultural, sempre desenvolveram suas ações representativas a partir de instrumentos que estão direta ou indiretamente conectados com a aparelhagem do Estado. Sendo assim, para que essas entidades estejam voltadas para objetivos coletivos, deve prevalecer o Estado democrático de direitos tanto na esfera interna quanto na execução e buscas de resolução dos seus objetivos garantidos pelo Estado.

Inicialmente, cabe analisar a problemática que envolve a organização e a estruturação do sistema representativo como estrutura necessária à realização da democracia a partir da modernidade. Com as revoluções burguesas do Século XVIII (Americana e Francesa), observou-se a implantação do governo

representativo como a composição própria a fornecer algum grau de legitimidade ao Estado moderno, oposto ao Estado absolutista anterior. Nessa toada, a democracia, em maior ou menor grau, sob a estrutura da representação política e, conseqüentemente, sob a égide da crescente ascensão dos partidos políticos, desenvolveu-se e hoje é o regime político que vigora em 167 países (TEIXEIRA, 2016, p. 19).

Diante da afirmação acima, pode-se depreender que a passagem das ideias de formação de Estado ao longo da história foi importante para as transformações e alcance dos ideais mais democráticos que as instituições representativas necessitam para alavancar seus objetivos. Desta forma, a maioria dos países possui um regime mais democrático. Portanto, as entidades representativas podem exercer suas ações na tentativa de maior participação e maior abertura dos seus interesses coletivos. Assim, ainda enfatizando o que disse Teixeira (2008, p. 19), é estabelecida então uma proposta reflexiva acerca das discussões em torno do sistema representativo dentro dos regimes mais liberais da contemporaneidade, visto que os problemas básicos prioritários do Estado, como saúde e educação, não são atendidos na sua plenitude. Sendo assim, torna-se evidente uma maior reflexão sobre as instituições políticas.

Apesar de se tratar dos mecanismos, ou procedimentos, pelos quais a democracia é implementada, através da representação, é pertinente a concepção de que se trata de uma atividade substantiva, sob a qual estão envolvidos interesses e decisões fundamentais para a sociedade. Logo, o exercício do poder político não pode ficar restrito a critérios de delegação formal, conceito formalista (autorização e dever de prestar contas); descritivo (como espelho ou suposta figuração da sociedade ou de determinados grupos de eleitores); e simbólica (em que não se tem critérios precisos para se determinar as simbologias correspondentes), mas de uma perspectiva dialogal e participativa necessária à legitimação das decisões (TEIXEIRA, 2008, p. 34).

Conforme o autor, os espaços de poder político junto às instituições públicas devem ser preenchidos por representantes que dialoguem de forma mais liberal com as entidades civis em geral, pois, além das relações com as organizações inerentes ao Estado, os segmentos que fazem parte da sociedade como um todo necessitam de determinadas prerrogativas que podem ser desrespeitadas em função da possível falta de democracia nas suas ações ou dos seus representantes legais.

Ainda seguindo essa prerrogativa, Teixeira (2008, p. 34) aponta para a possibilidade de existir na teoria e na prática uma democracia bastante representativa para responder sobre as necessidades e os interesses mais amplos da sociedade, confirmando a grande participação e a autorização lógica da participação pública. Porém, afirma ainda que o grande problema é a deliberação da estrutura do cumprimento desta ação, considerando uma reflexão que

enfoque a o diálogo entre a representatividade das instâncias públicas, a sociedade e o povo. Caso ocorra privilégios de interesses individuais, o objetivo da democracia representativa é então distorcido.

Sendo assim, o cerne da liberdade das organizações estatais e da sociedade civil é o diálogo imparcial e a conquista da democracia. Ou seja, os componentes humanos que representam as entidades ou organizações devem ser escolhidos de forma com que os seus projetos ideológicos sejam demarcados por forte influências liberalizantes e imparciais. Assim, podem constituir sistemas representativos mais voltados para os interesses coletivos teoricamente.

No governo representativo tem-se a formação de dois grupos distintos, os representantes e representados, apesar dos mecanismos de comunicação entre eles, como o voto e, no caso do Brasil, os instrumentos de democracia direta (plebiscito, referendo e iniciativa popular), ambos encontram-se em uma relação de inclusão e exclusão nas instâncias de deliberação pública. Enquanto os representantes detêm os instrumentos de participação mais efetivos, por comporem as instituições, os representados, normalmente, são excluídos das principais decisões. Isso decorre do receio que se tem na denominada — participação das multidões, que pode representar a desconstrução da lógica de mercado na administração estatal (TEIXEIRA, 2008, p. 36).

De acordo a citação acima, infere-se que as suas observações teóricas podem ser válidas também para administrações além do âmbito público estadual, afinal representatividade gera poder. Ou seja, a forma com que as entidades públicas ou particulares se deparam com toda a tramitação burocrática da escolha de seus representantes pode ser realizada beneficiando personalidades cujos interesses são para se autobeneficiar. Sendo assim, os representados, por sua vez, podem ficar excluídos de determinadas deliberações para que seja evitada a desconstrução dos mecanismos de manutenção de uma determinada ordem.

Durante os séculos XIX e início do XX há uma convergência dominante de que o desenvolvimento das instituições representativas resultou na ideia do sufrágio universal. Isto se deu por dois motivos bem característicos: a extensão do direito ao voto, na ideia —um homem, um voto!; e o fato da riqueza deixar de ser requisito formal e obrigatório para a atuação do cidadão como representante, este último, especificamente, em meados do século XX, corresponde à eliminação do denominado voto censitário (TEIXEIRA, 2008, p. 25).

Segundo a análise realizada acima, o divisor de águas das representatividades mais democráticas durante a era contemporânea foi a substituição do sistema de eleição em que o voto deixou de ser censitário e passou a ser universal. Essa mudança possibilitou o surgimento de oportunidades representativas as diversas camadas sociais, principalmente as classes menos abastadas. Ainda nessa esteira, a inovação possibilitou o surgimento de:

representatividades mais populares dentro do Estado e partidos de massa associados às classes menos favorecidas. O processo de escolha por votação com maior possibilidade de equidade pode ser um alvo para a conquista da democracia das representatividades.

Em linhas gerais, o movimento que se deu em direção ao sufrágio universal — sem restrições legais sobre as origens sociais dos candidatos — constituiu um avanço tão manifesto de igualdade política que a eventual persistência dos efeitos igualitários ou aristocráticos apareceu simplesmente irrelevante, no debate sobre a estrutura representativa na época (MANIN, 1967, p. 132-133 apud TEIXEIRA, 2008, p. 26).

Sem dúvida que, conforme os teóricos acima, o sufrágio universal constituiu um avanço teórico para estabelecimento da equidade política para obtenção e conquista da representatividade democrática.

#### 1.4 REPRESENTATIVIDADE DOS SEGMENTOS CULTURAIS NEGROS NO BRASIL

Dentro dos segmentos sociais ou sócio-culturais no nosso país, verifica-se que as suas representatividades nem sempre tem papéis deliberativos nas suas conquistas e objetivos, principalmente naqueles que estão voltados para as políticas de igualdade, inclusão, combate ao preconceito, discriminação, antirracismo ações reparacionistas, dentre outras. Os debates atuais e os interesses mercantis do capitalismo vêm intensificando a ocupação de espaços sociais que eram na sua maioria ocupado pela classe hegemônica e por uma certa população negra. Porém, observa-se ainda uma predominância da supremacia branca nos espaços de poder, e essa realidade propicia uma incipiente representatividade negra.

Para compreender como as relações raciais e a representatividade se apresentam através da mídia, é preciso analisar de que forma o negro está (se é que está) inserido nesse meio. A sociedade assume um padrão eurocêntrico como correto, perfeito e irrefutável, mesmo de forma involuntária, quando se trata da mídia isso não se mostra diferente, muito pelo contrário, a mídia ajuda a reforçar esse padrão (ARAÚJO, 2000, p. 33).

Inferimos, a partir daí, que os estereótipos potencializados na sociedade brasileira constituem heranças do passado colonial. Isto é, desde os primeiros anos de ocupação europeia no nosso país, predominou a cultura eurocêntrica como matriz hegemônica. Assim, as elites que se mantêm no poder ao longo da nossa história sempre procuraram difundir esses estereótipos de característica supremacista branca nos espaços de poder, principalmente na

utilização dos meios de comunicação de massa, nos livros didáticos infantis e da educação básica como um todo, eventos culturais, dentre outros.

O Estado-nação no Brasil estabeleceu como referência para a cultura massiva os atributos da cultura branca europeia, desestruturando e ao mesmo tempo absorvendo das culturas negras e indígenas o tempero para a aclimatização e melhor aceitação da cultura hegemônica. [...] O surgimento da televisão no Brasil, nos anos 50, veio reforçar esse papel das mídias já existentes na organização de uma identidade nacional, transformando também elementos culturais dos não-homogênicos, negros e índios, em características marcantes da identidade nacional brasileira e ampliando as dificuldades de se definir o que é o negro no país (ARAÚJO, 2000, p. 34).

Ratificando tudo que foi analisado na argumentação anterior, Araújo (2000) oferece um prosseguimento a esta linha de raciocínio. No Brasil os proprietários das grandes empresas de comunicação, a exemplo das concessões televisivas, sempre mantiveram uma ideologia voltada para fortalecer o predomínio do eurocentrismo. A utilização ou participações de determinados agentes da raça negra ou indígena nas suas programações consiste no emprego de representações, porém, sua imagem não simboliza de fato a representatividade. Ou seja, a aparição desses profissionais promove uma representatividade voltada aos interesses, em sua maioria mercantis, dos grandes proprietários. Sendo assim, a luta por uma representatividade de segmentos culturais formados por negros ou índios é uma tarefa árdua. Este cenário de abafamento da representatividade ao longo do tempo vem ganhando caminhos de resistência, propostos por estudiosos inquietadores deste assunto.

Após alguns anos de atuação em atividades nas comunidades periféricas de Salvador, atuando, sobretudo, com a formação nos campos da arte e cultura, observei que a inserção da juventude negra no hall do empoderamento étnico racial tornou-se um grande desafio, já que a receptividade para discutir sobre políticas públicas é muito pequena comparada à demanda desse grupo social. Muitas ações desenvolvidas nos grupos e nos movimentos rompem com determinações fixadas e práticas de poder constituídas na sociedade. E a forma de agir na militância política, nas expressões artísticas e culturais cria possibilidades de ultrapassar o que está preestabelecido, moldado, para investir no domínio de si, na sua autonomia para poder explorar todo o seu potencial (OLIVEIRA, 2018, p. 2).

Conforme citação da autora acima, pode-se afirmar que dentro do cerne das raízes africanas, que encontram seus descendentes representados nas áreas compostas por diversos bairros periféricos no Brasil, e em especial na Bahia, encontra-se um campo minado para a detonação das variadas formas de resistências contra a essa hegemonia branca eurocêntrica. Assim, as demonstrações da arte e da consciência de raça possibilitam ações de empoderamento, de autoafirmação e de grandeza do potencial negro. As entidades sócio-

culturais como o Olodum, o Ilê Aiyê, entre outros, são exemplos de organizações que lutam pela execução da sua representatividade.

Ainda de acordo com a autora, considera-se que a educação, saúde, segurança, lazer e família são necessidades sociais básicas para uma comunidade ter uma boa qualidade de vida. No entanto, existe algo que interfere veementemente na vida da população negra periférica que é a grande tentativa de desconstrução de cenários paradigmáticos que afetam diretamente a ascensão social dessa camada da população. Essa luta tem como foco principal o rompimento com ideários que promovem participações em grupos de tráfico de drogas e outros que produzem violência e partir para o crescimento social.

Estes movimentos negativos que vivem a população periférica de grande parte negra, podem ser atenuados com determinadas ações conforme abaixo:

Trata-se de uma forma de conhecer o mundo, da produção de uma racionalidade marcada pela vivência da raça numa sociedade racializada desde o início da sua conformação social. Significa a intervenção social, cultural e política de forma intencional e direcionada dos negros e negras ao longo da história, na vida em sociedade, nos processos de produção e reprodução da existência [...] para tal, faz-se necessário indagar: Afinal, que saberes emergem da experiência e da ação da comunidade negra e são sistematizados pelo Movimento Negro Brasileiro? Esses saberes são emancipatórios? Como a escola e a universidade poderão conhecer esses saberes e introduzi-los, na perspectiva da ecologia dos saberes, como um importante componente dos currículos? Como o pensamento crítico educacional poderá dialogar e incorporar esses saberes? (GOMES, 2017, p. 69, apud OLIVEIRA, 2018, p. 3).

É lógico que a dimensão emancipacionista e revolucionária contra essa forma de opressão ideológica que demarca a periferia deve ser tratada de forma reacionária pela conscientização de saberes, como afirma a citação acima. Isto é, trata-se de uma intervenção dos movimentos culturais representativos da comunidade negra de forma que atendam e respondam as indagações propostas pelo autor com a intenção de romper com esses paradigmas e direcionar um caminho que aponte para uma representatividade emancipadora da sua negritude.

Em decorrência das indagações mencionadas em epígrafe, vejam as possibilidades de soluções que foram efetivadas. Gomes (2017 apud OLIVEIRA, 2018, p. 5) concorda que a execução da lei 10.6393 por iniciativa do Movimento Negro Unificado seja o cerne da questão. Santos (2011, apud, OLIVEIRA, 2018, p. 5) afirma que um programa em parceria entre o Estado, entidades privadas e comunidades pode ser uma grande ideia para tentar diminuir a supremacia de extermínio de jovens negros. Nesta observação destaca-se que a

cultura e arte são fundamentais para afastar da exclusão e abrir uma mentalidade que eleve sua autoestima em direção a exercer sua representatividade.

A negação histórica da contribuição cultural deixada pelos africanos que foram trazidos na condição de escravos para o Brasil, condicionou um processo de exclusão e auto-rejeição que assim como os aspectos biológicos, também foi passado de pai para filho. Trata-se de uma rejeição difícil de ser dirimida e apenas passível de correção através das políticas afirmativas, desenvolvidas sobretudo a partir dos anos 2000, contribuindo para uma ampliação da participação de negros e negras nos espaços de poder e subsequentemente para uma aceitação e autoafirmação da comunidade frente a questão (OLIVEIRA, 2008, p. 15).

Assim, constatamos que a raiz dessa situação está na colonização e seus efeitos no panorama social brasileiro. Ao longo da história do Brasil, os estereótipos hegemônicos sempre foram disseminados e massificados na nossa sociedade. Como já é de nosso conhecimento, paralelo à supremacia eurocêntrica, existiram as lutas de resistências enfatizadas por diversas insurgências. Porém, ao longo da década de 1970, surgiu o Movimento Negro Unificado, que permitiu um processo de multiplicação de consciência da valorização do negro através da fundação de várias entidades sócio-culturais, reveladores do empoderamento e da afirmação de raça. Percebemos também que, apesar de obter muitos avanços, ainda enfrenta resistências para exercer sua representatividade.

Oliveira (2018, p.16) ainda faz alusão ao genocídio de jovens negros da periferia realizado pela polícia como uma das mais cruéis formas de exclusão e negação de sua existência. O combate a essa prática constitui-se uma desconstrução e empoderamento étnico cultural e estimula a realização de arte e cultura como práticas que podem tornar esses objetivos possíveis de serem executados.

Em suma, acredito que os movimentos de arte e cultura devem ser recheados com a melhoria da educação. Daí, depreende-se o grande desafio crucial dessas camadas desabastadas, que é a dependência do Estado. A exigência de uma educação pública de qualidade é o grande motor para a acelerar as possibilidades de transformações tão esperada pela comunidade periférica. O tripé educação, arte e cultura, funcionando de maneira intensa e cíclica, desde a criança até o idoso, constitui-se um instrumento eficaz nas aspirações do negro. As entidades culturais e sócio educativas que também são carnavalescas já desempenham esse papel. Sendo assim, todo esse cabedal de variantes em torno desses estudos, tem como finalidade fazer um levantamento teórico de uma análise comparativa das representações e representatividades em especial do Olodum e o Ilê Aiyê que intitulam essa dissertação.

## 2 ASPECTOS HISTÓRICOS E TRAJETÓRIAS DO OLODUM E ILÊ AIYÊ

Para os pesquisadores e estudiosos que se debruçam sobre a árdua movimentação de diversas tarefas que abordem todos os processos de concepções historiográficas que se manifestam na contemporaneidade baiana, e em especial em sua afrologia, acreditamos que essa tarefa demandou grande envergadura de sentir e externar a grande e valorosa história construída ao longo do nascimento e trajetória dessas duas importantes agremiações sócio-culturais e suas contribuições para o legado histórico de Salvador, da Bahia, do Brasil e do mundo. Assim, neste capítulo, abordaremos os principais aspectos da gênese até os nossos dias, mas, reforçando com mais ímpeto, o recorte temporal atribuído ao título dessa dissertação.

Os aspectos salientados neste capítulo serão embasados dentro dos principais acontecimentos históricos que direta ou indiretamente tiveram contribuições para o nascimento e trajetória das duas entidades, o Ilê Aiyê e o Olodum. Como se trata de aspectos históricos, a análise contextual será construída dentro de um seletivo e contínuo conjunto de acontecimentos que antecederam as origens das duas entidades, passando pelos séculos iniciais da diáspora, distribuição e evolução cultural da diáspora africana no Brasil, em especial na Bahia, e dando maior suporte ao movimentos sócio-culturais no século XX, precisamente na sua segunda metade, para aproximar do limiar das primeiras movimentações afrológicas em torno do surgimento das duas agremiações supracitadas.

Essa linha temporal a que nos referimos acima será realizada dentro de dois contextos: o primeiro será uma abordagem das principais manifestações populares nos âmbitos sociais e culturais que foram criadas na Bahia e Rio de Janeiro. Temos como grandes exemplos as Festas da Irmandades do Rosário dos Pretos, Boa Morte e Divino Espírito Santo. Ademais, também será realizada uma relação dos significados dos lugares onde as agremiações carnavalescas surgiram e a contribuição desses cenários para essas origens. O segundo estará relacionando a relação dos principais fatos históricos nacionais e internacionais que marcaram a história do Brasil e que envolveram e contribuíram ideologicamente e politicamente para a construção dos movimentos afrológicos baianos, suas nascentes, trajetórias e ações reparacionistas, dentre as quais se destacam o Movimento Negro Unificado, o Movimento dos Direiros Civis nos EUA, a independência dos países africanos, o regime militar, a nova república e o governo Fernando Henrique Cardoso.

## 2.1 RAÍZES SOCIAIS, CULTURAIS E HISTÓRICAS DO ILÊ AIYÊ E OLODUM

Entende-se como antecedentes históricos os acontecimentos pré-existentes ao fato histórico que se estuda no momento. Ou seja, para chegar à nascente dos dois blocos afro deve-se buscar no decurso do tempo histórico os movimentos culturais que tiveram alinhamento com a gênese destas duas entidades. Sendo assim, como se trata de uma seara de propriedade social e cultural, considera-se que a pluralidade advinda da diáspora africana no Brasil, e em especial na Bahia, é o grande vetor destes antecedentes que discutimos.

Essas multiplicidades de posicionamentos formadores das diversas manifestações culturais baianas que podemos inferir como instrumento matricial da formação da heterogeneidade de hábitos e costumes que fazem parte das representações identitárias. No campo da formação socio econômica nacional e sua distribuição geográfica, o historiador Luiz Henrique dias Tavares se posiciona em relação a chegada dos africanos e seu ordenamento social e econômica com três possibilidades epistêmicas como: o processo de desumanização do ser africano enquanto indivíduo histórico, o papel retificado na dinâmica econômica nacional e sua escravização na estrutura econômica das classes sociais que representam as elites nacionais (SILVA, 2008, p. 68).

Diante dessas palavras, depreende-se que a escravização e as grandes migrações forçadas de diversas etnias para o Brasil, e suas incursões na Bahia, propiciaram a introdução de suas manifestações sócio-culturais dentro de um quadro social que privilegiava uma elite hegemônica. Portanto, dentro dessa premissa histórica, no intuito de fazer um estudo de segmentos afro, é salutar buscar o “ponto de partida” histórico das composições étnicas africanas, situá-las e alinhá-las ao contexto da sua origem. Para isso, é prudente descrever a pesquisa do historiador João Reis:

15,8% de toda a população baiana na década de 1830 era constituída de africanos oriundos do Sudão Central. Observando os registros de libertos analisados, Reis entre 1819 e 1836, incluindo registros de escravos urbanos de 1820 e 1835, de 1.341 registros, num total de 2.431 indivíduos de origem étnica identificada, 385 eram originários do Sudão Central, entre eles 252 eram Haussás (10,3%), 88 Nupes (3,6%) e 45 Bornos (1,8%). Por outro lado, 28,6% eram nagôs, escravos e libertos, o que representavam 699 pessoas da amostragem. João José Reis nos informa que, no ano de 1835, em termos gerais, a população da capital da Província da Bahia, contava com aproximadamente 65.500 habitantes, dos quais 34% (cerca de 22.270) desse total nasceram na África (REIS, 2003, p. 98).

É pertinente perceber que, seguindo a lógica apontada pelos dados acima trazidos que descreve a quantidade de seres humanos vindos na condição de escravo e que penetraram no território brasileiro, em especial na Bahia, dentro de uma situação de desigualdade e exploração pelos agentes hegemônicos europeus que os trouxeram. Diante desse cenário, tende-se a uma compreensão das consequências que seriam disseminadas na composição

identitária do nosso povo. A diversidade das origens étnicas trazidas nestes levantes migratórios foi responsável ao longo da nossa história por promover e manifestar suas origens como as danças, rituais, festas, músicas, práticas religiosas e insurreições políticas.

Com essa abordagem espacial e humana produtora de uma historicidade tão contraditória que vamos nos colocar de forma mais eficaz quanto ao entendimento da lógica que permitiu a construção da identidade afrobaiana tendo como referencial contemporâneo a Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê e o Olodum com seus discursos auto-referencialista numa cidade, que, oficialmente deveria reproduzir, de forma uníssona, os diacríticos da modernidade, na lógica da nacionalidade republicana desde à época de sua fundação. Mas que ao contrário disto, coloca-se como sinal de uma nova civilidade, à medida que manifesta-se para a cidade e para o mundo através de representações de caráter popular ao expressar em suas músicas e dança um mundo mítico, rico em simbologias afro religiosas (SILVA, 2008, p. 74).

Situando dentro da espacialidade brasileira a cidade de Salvador, o autor acima faz uma abordagem da efervescência da afrologia baiana no âmbito da cultura, afirmando que todo esse emaranhado afro nesta cidade possibilitou uma afirmação das suas autorreferências, ainda que sofra as pressões de uma sociedade desigual. Ainda seguindo pensamento de Silva (2008, apud ALBUQUERQUE, 1998), quando afirma que durante os séculos XIX e XX, se considerarmos a cultura afro nas ruas de Salvador, remete a um período de mais de um século da sua presença, e que, para compreendê-lo melhor, as festas e ajuntamentos são verdadeiros construtores da sociedade afrobaiana e mesmo sendo espaço que desenvolve o lúdico devem ser bastante compreendidos como

Práticas que contam certos arranjos sócio-culturais e dilemas de uma sociedade que experimentava as mudanças dos últimos anos do século XIX e o início do século XX. Ou seja; um tempo em que a construção de uma sociedade de livres cabia a sujeitos históricos – fossem negros ou brancos – que até então constituíram alianças, estabeleceram conflitos, demarcaram diferenças dentro da lógica escravista. Tanto assegurar a liberdade – uma realidade jurídica – quanto garantir certas relações hierárquicas prescindia de estratégias de negociação que poderiam ser distintas das já historicamente experimentadas (ALBUQUERQUE, 1998, p. 3).

De acordo com Albuquerque (1998), depreende-se que os eventos festivos afrobrasileiros na capital de Bahia constituíam espaços para além das suas comemorações, e que surgiram entre o período abolicionista demarcado entre o final do século XIX e do século XX, servindo para objetivos de sociabilidades diversas. Ainda dentro desse pensamento, Albuquerque (1998) explica que as relações sociais festiva entre grupos ocorriam no espaço da rua, sendo esta também local de afirmação, reconstrução de identidades, resistência e preservação de sua cultura em uma sociedade recém saída oficialmente da escravidão e em diálogo com o republicanismo hegemônico e desigual.

Para fazer uma ilustração pertinente dentro dessa sequência histórica, destaco entre outras ações afrológicas no Brasil e precisamente na Bahia as grandes organizações sócio-culturais conhecidas como irmandades ou confrarias.

No Brasil, durante os quatro primeiros séculos, as irmandades, tanto negras quanto brancas, assumiram um relevante papel na construção da identidade nacional. A definição mais sintética a respeito das irmandades é aquela proposta pelo historiador (João Reis, 1991, p. 51) que as compreende como “... associações corporativas no interior das quais se teciam solidariedades fundadas nas hierarquias sociais...”. Há ainda uma divisão clássica sobre tais instituições (irmandades e ordens terceiras). Estas instituições já existiam na Europa desde o século XIII, aproximadamente, e foram introduzidas no Brasil pelos portugueses (CASTRO, 2005, p. 39).

Diante os estudos acima, pode entender que essas organizações que surgiram nas igrejas foram implantadas nas diversas camadas que compõem a sociedade brasileira. Pois, desempenhavam papéis importantes no trato das práticas sociais, principalmente a solidariedade.

Dentro do quadro social brasileiro do período colonial, as irmandades eram divididas em negras e brancas. De acordo com Castro (2005) as irmandades brancas no Brasil colonial tiveram grande importância na questão social e religiosa nacional, pois foram formadas por portugueses e brasileiros que fortaleceram a religiosidade judaico-cristã, e que a primeira divisão social no Brasil foi pela cor da pele. Portanto, as irmandades brancas cresceram no país, aceleradas pela ideologia do homem branco, católico e rico, sendo um dos exemplos mais marcantes e bastante conhecido no Brasil a Casa da Misericórdia, que desempenha diversas ações sociais.

Fazer o contraste entre os tipos sociais de irmandades serve para contrapor as ordens sociais advindas do achamento do Brasil e perceber as grandes desigualdades na organização desta sociedade ao longo da história. Mas cabe-me destacar com mais ênfase a trajetória das irmandades negras como uma das instituições que desenvolveu ações sócio-culturais ao longo do século XX. Assim também como os blocos afros Olodum e o Ilê.

O surgimento das irmandades negras no Brasil escravocrata setecentista aparece como um grande acontecimento que proporciona ao africano e seus descendentes um espaço de significativa autonomia. Além disso, em muitos casos, era possível conseguir produzir quantias financeiras que resultassem em alforrias. Nos séculos XVIII e XIX, muitos dos negros libertos chegaram a ser membros de mais de uma irmandade. A documentação e a historiografia indicam alguns casos de participação em até oito (CASTRO, 2005, p. 42).

Segundo o relato em evidência, pode-se compreender que o objetivo latente na organização da irmandades negras do Século XVIII e XIX tinha que ser a conquista da

alforria, e uma vez que a liberdade fosse atingida, mirar objetivos maiores. Ainda no alinhamento de Castro (2005), após liberto, o pertencimento a outras organizações garantia certa resistência social, prestígio, cidadania e organização de festas, o que por sua vez contribuía para a formação de revoluções.

Entre as irmandades que foram criadas nas terras da Bahia dentro dos estudos de Santos, (2018) mais destaque tinham a do Senhor Bom Jesus dos Martírios da igreja da Barroquinha, a do Rosário dos Pretos do bairro de Itapagipe e a do Rosário dos Pretos das Portas do Carmo, no Pelourinho. Pois, entre elas, a Irmandade do Rosário dos Pretos de Salvador tem atividade até os nossos dias, foi criada por escravos bantos e que, ao longo do século XIX, servia de base para levantes e revoltas escravas. De acordo com o pensamento de Silveira (2006, P.151), “os irmãos pretos das portas do Carmo tinham prestígio, patrimônio, eram considerados a elite negra da cidade da Bahia, donde sua ambição de representar politicamente a população afrobahiana”

Outra irmandade que convém destacar que se iniciou em Salvador, mas teve maior atuação na cidade de Cachoeira, é a Irmandade da Boa Morte. Conforme os estudos de Castro, (2005) Essa organização negra encontra-se entre as mais antigas do país, tendo iniciado suas atividades na Barroquinha, possuindo uma origem étnica diversa na sua composição. Possuía também suas crenças em nome de Nossa Senhora ligada às práticas culturais africanas que eram perseguidas e reprimidas pelo poder público, o que que contribuiu para sua expansão para a cidade de Cachoeira. Ainda seguindo esses estudos, destaca-se também, entre os motivos da sua migração ao recôncavo, as transformações urbanas no centro da cidade de Salvador no século XIX, que motivaram o governo a expulsar comunidades negras e suas práticas consideradas bárbaras e primitivas para a modernidade pretendida pelo Estado.

Ainda situando no século XIX, a relação entre sociedade, religião, tradição e cultura sempre esteve presente nas relações sociais e tradições ao longo da história. As demarcações católicas trazidas do período colonial geraram mais uma das suas festividades. De acordo com Abreu (1996) esses eventos de cunhos populares tinha a participação de negros, que não perdia a oportunidade para realizar suas músicas danças e batuques. A autora ainda toma como modelo dessas festividades no Brasil as comemorações sociais de cunho religioso da cidade do Rio de Janeiro, como Nossa Senhora da Conceição, Santo Antônio, e a maior delas, a do Divino Espírito Santo, que tem tradição europeia.

Do senso comum a produção acadêmica, pela literatura, relatos de época e de viajantes estrangeiros, é forte a tendência de se considerar a festa, no Brasil, mais costumeiramente a festa carnavalesca, como o local do encontro, mistura e comunhão entre todas as etnias e classes sociais – base importante do que seira a marca singular e positiva da nacionalidade brasileira. Sem entrar no império do sentido ideológico, ou não desta recente versão da identidade nacional, as imagens da festa associadas à marca de um “povo” são constantemente veiculadas e acionadas em diferentes espaços sociais da cidade., como no samba-enredo da São Clemente no penúltimo desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro (ABREU, 1996, p. 83).

Compreende-se dessa análise que os ajuntamentos populares e sociais tornam-se espaço para práticas culturais. Ou seja, os encontros festivos populares são na verdade núcleos que abrigam diversas atitudes, hábitos, crenças, danças, músicas etc. que podem culminar em diversas criações sociais do povo brasileiro como o samba, as escolas de samba, afoxés, blocos afro, dentre outros. Dentro dessa perspectiva aponta-se diversos espetáculos populares no nosso país, conforme os exemplos acima, tendo como o principal espaço de apresentações o carnaval. Uma outra forma de divertimentos populares que tem relatos de surgimentos no século XIX são os batuques, que segundo a essa autora, são recriações brasileiras de divertimentos e ajuntamentos culturais africanos, consentidos ou não em função da zoadá e do barulho que incomodava moradores e fiscalizados pelo código Municipal de Posturas da Câmara Municipal, entre os quais destaca-se o que ocorria na Freguesia de Santana em 1872, a mais populosa da cidade.

Dentro de uma capital dominada por uma elite imperial e hegemônica, entende-se que produzir uma recriação africana demandaria ser bastante resistente às normas e controles do Estado. Ainda seguindo Abreu (1996), entre as danças escravas, o batuque é considerada a mais próxima do samba carioca.

A partir de todo esse conjunto de práticas culturais que fazem parte da história cultural brasileira, se tomarmos como ponto de partida a nossa origem diaspórica, em que se disseminou uma extratificação social comandada por uma classe hegemônica européia, pode-se depreender que o ordenamento do Estado sobre os eventos populares já eram evidentes desde o século XIX. Essa prática de repressão a esses movimentos sócio-culturais servia para controlar e evitar possíveis ações insurgentes e conspiratórias contra o império. Esse mesmo modelo de sociedade adentrou o século XX e deparou com as festas religiosas populares e os batuques. Este último, pode ter originado o samba, e do samba às escolas de samba, os afoxés e os blocos afros, em destaque o Ilê e o Olodum.

## 2.2 O BERÇO DOS BLOCOS AFRO EM SALVADOR: LIBERDADE/CURUZÚ E PELOURINHO

Os bairros do Pelourinho e da Liberdade-Curuzú, dentro da sua significação para a cultura negra e em especial as suas ruas, becos e vielas micro acolheram a nascente dos blocos afros Ilê Aiyê e Olodum. Ciente que esses bairros estão contidos geograficamente dentro do conjunto da espacialidade soteropolitana, faz-se necessário revelar as configurações sócio-históricas da cidade do Salvador para atingir as raízes que culminaram no surgimento e trajetória das duas entidades carnavalescas e sócio-culturais nestas localidades.

Na história do Brasil, Salvador é considerada a primeira metrópole portuguesa, além de ser a primeira capital brasileira, fundada a 29 de março de 1549. Servia como estratégia na defesa e dominação expansionista portuguesa entre os séculos XVI e XVII. Socialmente, a cidade foi composta por escravos que vieram da diáspora, os índios e os colonizadores portugueses. Estes deram início a seu processo histórico de ocupação territorial e dos lugares. Dentro desses primeiros conglomerados populacionais, destacam-se o Centro Histórico de Salvador, em que o Pelourinho estava contido.

O Centro Histórico do Pelourinho está situado no centro da cidade de Salvador, em um espaço formado por igrejas e casarões, e que possui ruas estreitas, calçadas de pedras e de traçado irregular. No decorrer do século XVI, até o início do século XX, o Pelourinho foi o principal bairro da aristocracia baiana. A elite que residia no Pelourinho buscou a influência da arquitetura européia para construir residências, igrejas e pontos comerciais. Portanto, era essa paisagem que fazia parte da velha Salvador (SANTOS, 2012, p.178).

A partir desse estudo, pode-se afirmar que do ponto de vista da organização espacial da cidade de Salvador nos primeiros três séculos a contar da sua fundação, o processo de sua ocupação permitiu uma distribuição da elite populacional nas proximidades onde funcionavam os órgãos administrativos municipais, local esse que ficou conhecido como Centro Histórico da cidade. Ainda dentro dos estudos de Santos (2012), o entorno dessa localização compreende o que conhecemos como praça da Piedade, São Bento, bairro da Saúde e o Cais do Porto de Salvador. Mas o Pelourinho, além de ser local de moradia de uma classe dominante, também abrigou negros escravos, livres e libertos.

O espaço concreto das ruas, becos e praças também era lócus dos moradores de rua. Nesse sentido, o Pelourinho é um território que deve ser entendido como o produto da apropriação do espaço por meio das relações de poder de diferentes atores, sendo permeado por resistências e lutas, pois, como tão bem demonstrou Walter Fraga Filho, a cidade de Salvador, nesse período, era um espaço disputado

por mendigos, moleques e vadios. A composição racial predominante nesse grupo majoritário da população da cidade no contexto escravista era óbvia: negros e mestiços (SANTOS, 2012, p. 180).

Conforme a premissa argumentada pela autora, pode-se afirmar que o espaço acima supracitado era habitado por uma sociedade desigual. E aqueles que representavam a parcela desabastecida oriunda do flagelo da escravidão tornaram-se uma categoria excluída dentro de um cenário que a ausência de oportunidades levavam à mendicância e à malandragem como alternativa de sobrevivência nas vias e becos do Pelourinho. Nesta perspectiva social do século XIX, em uma cidade que ainda se resumia do ponto de vista territorial ao Centro Histórico, considero as características da sua população pobre soteropolitana reveladas da seguinte maneira: os mendigos do sexo masculino tornaram-se uma profissão informal conhecida como ganhador, em que carregavam mercadorias, e que com o declínio da economia açucareira foram incorporados aos serviços braçais de pedreiros, carpinteiros, ferreiros etc., ao passo que as mulheres passaram a vendedoras de iguarias africanas e domésticas. Ainda segundo Santos (2012), na primeira metade do século XX ocorreu o processo de urbanização e o processo de expansão territorial da cidade baseado em padrões europeus, período em que foram construídas as avenidas e praças tradicionais aos dias de hoje, como Sete de Setembro, Vitória, Praça Municipal, enquanto as igrejas da Ajuda, São Pedro e das Mercês tornaram-se conventos. A classe rica migrou para essas novas áreas, deixando seus imóveis abandonados e vulneráveis ao uso da população pobre. As características do local, a partir destas mudanças, deu-se da seguinte maneira: ausência do Estado e serviços básicos de infraestrutura, como falta de água e higiene, tornando a morada insalubre, o alto índice de rotatividade de moradores, doenças, a “imoralidade” dos seus cortiços e a associação destes às classes perigosas, constituindo, ao longo desse período, uma nova identidade marcada por prostituição, comércio mascate e ambulante, dentre outros estereótipos.

Nesse período supracitado, as ruas do Pelourinho formavam vários territórios, os quais, por vezes, eram mais sedutores do que as próprias residências. As pessoas que moravam no espaço da rua marcavam as fronteiras dos seus territórios por meio de elementos físicos e simbólicos, tais como: código comum na forma de gírias, uma série de rituais de iniciação que marcam a entrada no grupo e, por vezes, a inserção em atividades que por estarem em conflito com a lei, como o roubo e o consumo de drogas, constituíam uma rede fechada de cumplicidades, segredos, rivalidades de grupos e a constituição de identidades bairristas (SANTOS, 2012, p. 190).

Conforme a autora e os registros abordados acima, esse era o tom de resignificação da nova composição social que se apropriou do Pelourinho. Isto é, a migração das pessoas que faziam parte da elite socioeconômica para outras áreas deste processo de ocupação e distribuição expansionista da cidade foi o vetor da ausência de políticas públicas sociais e degradação do local pelos agentes e atividades citadas. Considerando ainda Santos (2012), é nos anos 1950 e 1960 e com a modernização da cidade provocada pelas instalações do Polo Petroquímico de Camaçari e surgimento das avenidas de Vale que ligava a cidade alta para a cidade baixa, o Pelourinho passou a ser o cerne do patrimônio cultural defendidos por artistas, poetas e jornalistas, entre eles o escritor Jorge Amado. Este por sua vez foi estudante da faculdade de Medicina no Pelourinho.

O Olodum surgiu na condição de bloco-afro do carnaval da cidade do Salvador, o qual foi fundado em 25 de abril de 1979, durante o período carnavalesco como opção de lazer aos moradores do Maciel-Pelourinho, garantindo-lhes, assim, o direito de brincarem o carnaval em um bloco e de forma organizada (SANTOS, 2012, p. 200).

Dentro desta análise, infere-se que no final dos anos 1970, dentro desse espaço carregado de simbolismos estéticos voltados para a fluência de uma vida social precária, emerge algo cultural que foi o Olodum. Inicialmente com o objetivo de ser o representante da comunidade do Pelourinho e Maciel, dada a falta de lazer dos moradores, segundo (FISCHER et al, 1993), esse grupo nasceu também com objetivo básico de desenvolver a cultura, embora tenha sido visto inicialmente como grupo de gays, lésbicas e prostitutas. Ainda seguindo Fischer et al (1993), ninguém queria morar no Pelourinho, pois o bairro tinha 45 moradores, em que 0.2 % são prostitutas, entre 5% e 6% são eternos desempregados e 1% vive de atividades ilícitas.

Verificando cuidadosamente essa análise, sinto a necessidade de fazer uma abordagem resumida dos acontecimentos históricos que antecederam e sucederam essa situação tendo como primazia atingir a origem o Olodum. De acordo com Brito (1994) durante o século XVI, o centro Histórico de Salvador era a residência da elite colonial luso-brasileira que se instalou em Salvador durante a sua fundação. Entretanto, após a mudança da capital para o Rio de Janeiro inicia um processo de expansão urbana para outras áreas da cidade. Principalmente durante o século XIX. Com isso, os casarões abandonados serviram ao longo dos séculos XIX e XX de moradias para uma população pobre e negra que vinha como remanescente da escravidão trazendo novas práticas de sobrevivências.

Diante dessa análise pode-se depreender que uma população oriunda de um passado escravocrata, sem recursos e apoio governamental para garantir condições mínimas de vida, só poderia resultar um quadro de miséria, violência e exclusão social. Porém, há de se levar em consideração que apesar dessa situação de flagelo social, o local possui uma marca histórica e cultural.

Consoante aos estudos de Fonseca (1997) no ano de 1970, no encontro de governadores em Brasília, foi apresentado pelo ministério da cultura a defesa da preservação do patrimônio nacional dentro de ações entre governos estadual e federal. Nesta situação de âmbito nacional, cabe aos Estados da federação ter pessoas influentes na política federal para trazer benefícios para seu Estado e aqui na Bahia tinha o prefeito Antonio Carlos Magalhães que, segundo o pensamento de Pereira (2007), diante do projeto desenvolvimentista, o prefeito de Salvador conseguiu recursos para a área industrial como para cultural. Pois essa ações promoveu através do Iphan do representante da Unesco a Salvador Michel Parent e este considerou nossa cidade como cidade da arte brasileira comparando a Toledo na Espanha. Esta visita viabilizou investimentos estrangeiros ao Centro Histórico de Salvador.

Dentro dessa articulação política pode-se compreender que é que a preservação é manter fisicamente as estruturas para tombamento. Entretanto sem nenhuma preocupação com o quadro social. Como afirma Brito (1994) simultaneamente a essa visita e a criação da Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural começa os discursos da preservação, processo que expulsaria a população que ali se instalou desde o fim do século XIX.

Entre as primeiras providências estão o desvio do tráfego pesado do Pelourinho, a recomposição do calçamento do largo e das ruas de acesso, a implantação ou restauração de redes de esgotos, de fios elétricos subterrâneos, de canalização de água e a escolha dos prédios que deverão ser recuperados em futuro próximo para abrigar o Hotel de Turismo, restaurantes, bares, salas de exposição, cineminhas de arte, teatros de bolso, etc. Desta vez, pelo visto, a coisa vai mesmo (BRITO, 1994, p. 6).

Em conformidade com essa análise fica mais evidente que o interesse dos poderes políticos constituídos e mostrar para o mundo a existência e necessidade de manter para os olhares, visitas e fotografias mundiais o legado cultural.

De nada adianta a apresentação de ricos projetos que o historiador Fernando Peres, do Patrimônio Nacional prefere chamar de planos – para a reestruturação do Pelourinho, se não existir uma coordenação entre os poderes municipal, estadual e federal. E a razão é simples: O Pelourinho é, hoje, mais uma questão social do que um problema de simples preservação histórica. E Peres – questiona: “De que adiantaria projetar – e isso significa algo que deve ser colocado em prática – se ignorarmos o lado humano da questão?” Para preservar a zona do Pelourinho, o tombamento foi importante. Mas, garante Peres, não o suficiente” (SECRETARIA DA CULTURA E TURISMO, 1997).

Esta reportagem reforça a ideia da grandeza de uma obra de preservação sem nenhuma compromisso de inclusão social. Esse tipo de denúncia fica ainda mais evidente no documentário realizado em 1981 por Miguel Rio Branco, intitulado “Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno” (NADA LEVAREI, 1981).

Durante os 20 minutos de vídeo, o que se vê são ruas e casarões em ruínas habitados por crianças em meio a adultos, idosos sentados em calçadas, mulheres escoradas em paredes ou a frente das portas dos casarões, os frequentadores e frequentadoras do Bar Estrupício, com seus sorrisos expressivos, além de casais dançando à beira da calçada. Também vemos animais em situação de rua, homens e mulheres caminhando sobre as ruas de pedra, jovens nuas com tatuagens no seio, corredores e quartos, preenchidos pelas sombras das mulheres que dançam, pelos lençóis estendidos nas sacadas e por gemidos (BRANCO, 1981, ON LINE).

Diante dessa trajetória histórica, destaca-se 1979 o Olodum, com proeminência a ousadia dos idealizadores de um grupo cultural originado em um cenário castigado por todas as formas de exclusão. Esses mentores foram embalados por uma intuição heroica de potencializar a grandeza cultural e patrimonial do local, potencializando, no decurso do seu nascimento, ações sociais e culturais na expectativa de um olhar do Estado para a sua evolução e trajetória. Esse grupo foi progredindo a partir das reformas do Centro Histórico de Salvador e, de acordo com Santos (2012), a partir dos anos 1990, a política de modernização do governo do Estado no Pelourinho teve como consequências o fomento ao turismo, projetos culturais como “Pelourinho dia e noite”, intensificação da “Terça da benção”, um evento religioso e profano em que o Olodum fazia uma apresentação no largo do Pelourinho para baianos e turistas, gerando para os moradores uma fonte de renda em função do comércio de bebidas e iguarias, dentre outras atividades.

Toda essa movimentação que mistura o fomento às reformas físicas de restauração e revitalização de todo o Centro Histórico trouxe um incremento socioeconômico para a sua população, contribuindo para que o Olodum conquistasse ainda mais força e representatividade em sua trajetória em Salvador, no Brasil e no mundo, conforme veremos nos capítulos seguintes.

Partindo para a outra compartimentação espacial que é importantíssima para a afrologia baiana, em função de ter um grande contingente de moradores afrodescendentes, chegamos ao bairro da Liberdade-Curuzú. A aproximação linguística do nome tem uma relação direta com a realidade espacial. Ou seja, trata-se de uma divisão geográfica que

compreende os entornos que partem da Rua Lima em direção ao Largo do Tanque, Calçada e Ladeira do Curuzú. Dentro do panorama histórico do Curuzu tem-se a dizer que:

[...] possui uma população de baixa renda e sofre com problemas de infra-estrutura urbana. A sua história está relacionada à história do bairro da Liberdade, que, na segunda metade do século XIX, era conhecido como Estrada da Boiada, por onde passavam os bois que eram levados para o matadouro do Retiro. Onde só existia uma vegetação abundante, o Curuzu foi se constituindo, inicialmente com poucas casas, configurando uma paisagem de “roças”, com amplas extensões de terra. Os moradores mais antigos retratam bem esta época (SOUZA, 2004, p. 2).

De acordo com os registros históricos revelados pelo autor, esses tipos de ocupação em áreas de matas fazem parte do processo de ocupação populacional nas áreas mais distantes do centro urbano de Salvador. Daí se configura uma paisagem natural que ao longo da sua existência irá sofrer os impactos ambientais, sociais e culturais decorrentes da falta de estrutura na construção das moradias. Ainda seguindo o autor, Souza (2004), Curuzu significa “mata fechada”, “rua estreita”, “casa de palha”, daí que surgiu a necessidade de moradia para população de baixa renda, que foi promovendo um lento crescimento do bairro.

O Curuzu começou a crescer na década de 1950, passando a sofrer suas primeiras intervenções, com a implantação da linha de água e esgotos; é desse período também a construção de uma lavanderia que compunha o Conjunto Assistencial Julia Kubstchek, junto ao primeiro posto médico, na época com menores dimensões. Segundo os entrevistados, a lavanderia era utilizada por toda a população do bairro; as mães iam lavar roupas e deixavam seus filhos brincando no parque localizado no Conjunto. Além da lavanderia, existia também uma fonte na Baixa dos Frades, onde os moradores buscavam suprir suas necessidades, até a chegada da água nas casas. De acordo com os moradores mais antigos, havia um dique muito grande próximo à Avenida San Martín, também bastante utilizado pelos moradores do local (SOUZA, 2004, p. 3).

Diante do pensamento do autor, ao longo dos anos nota-se a presença do Estado no Curuzu com algumas obras de infraestrutura para atender a população, como rede de água e esgoto e lavanderia. Ainda segundo este autor, o bairro passa por novas modificações nos anos 1970 do século XX, com a chegada do asfalto, criação das escolas públicas, reforma do posto médico, dentre outras ações de infraestrutura. Do ponto de vista cultural, o bairro é possuidor de muitos terreiros de candomblé, com destaque para o terreiro de Mãe Hilda, o Ilê Axé Jitolu, onde nasceu a entidade carnavalesca e cultural, em 1974, chamada Ilê Aiyê. Essa entidade, juntamente com a Associação de Moradores, terreiros de candomblé e apoio de outros indivíduos, tem realizado ações sociais na comunidade, como palestras, passeatas de 13 de maio, rezas de Santo Antônio, festas de São Cosme, samba de roda, a queima de Judas e os blocos de carnaval.

## 2.3 O CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO NACIONAL E INTERNACIONAL

O panorama político brasileiro e estrangeiro inerentes aos fatos históricos da segunda metade do século XX direta ou indiretamente contribuíram para formação e movimentação das afrologia e suas movimentações culturais. O nascimento das agremiações sociais e culturais supracitadas remonta aos idos dos anos 1970, assim, faz-se necessário uma íntima ligação dos cenários históricos nos âmbitos já revelados acima para as movimentações da negritude africana na Bahia e em especial em Salvador.

Valendo-se do caráter democrático de que se revestia a festa carnavalesca no contexto social da virada do século, os setores populares negros de Salvador delimitaram no seu interior um espaço próprio, onde suas representações, enquanto setor dominado, se faziam presentes, através dos dados culturais e étnicos de que dispunham. Mobilizadas para o Carnaval, surgem ao longo deste século as agremiações negras representadas pelos blocos, cordões, batucadas, afoxés, escolas-de samba, blocos-de-índio e finalmente os blocos-afro, sendo marcados por uma estética própria e um sólido laço coletivo, fundados em maior ou menor grau na similitude comentadas de condição racial e no emprego dos referenciais culturais afro-baianos (MORALES, 1991, p. 75).

A partir disso, infere-se que, para chegar ao nascedouro das agremiações afro, temos que nos remeter aos passados históricos e suas contribuições. Isto é, as compartimentações sociais que fizeram parte dessa história acabaram por si só provocando determinadas mobilidades culturais concentradas nas formações populacionais inerentes aos bairros mais carentes de Salvador, onde se destaca em primazia maior contingente de afrodescendentes. Daí imergem as ideias, as reuniões daqueles que sofrem os mesmos processos de exclusão e brotam as raízes culturais como blocos e cordões carnavalescos, dentre eles os blocos afro e afoxés, como o Malê Debalê, Muzenza, Badauê, Melô do Banzo, Filhos de Gadhi e em especial as duas agremiações que intitulam essa dissertação.

A par da demanda por um lazer que correspondesse às aspirações por mudanças no status social do negro em Salvador, condizente com as transformações em curso, as iniciativas de constituição do primeiro bloco-afro na década de 70, o Ilê Aiyê, no bairro da Liberdade em Salvador, foram explicitamente orientadas para a afirmação étnica do grupo. Munidos de um discurso militante, seus fundadores davam continuidade a um movimento de reação à discriminação, presente na década de 60 entre os blocos-de-índio, nos quais a questão étnica se apresentava simbolicamente através da identificação do negro com o índio colonizado em luta com seus dominadores (MORALES, 1991, p. 76).

No cenário inerente às segregações espaciais dentro da geografia soteropolitana, que produziu uma reação cultural de contraponto às discriminações da sociedade capitalista, surgiram os blocos de índios, em que participavam pessoas da periferia, em maior parte, de

raça negra. Como as linhas representativas entre os índios e os negros se assemelhavam dentro da já conhecida história do Brasil, emergiram as construções ideológicas das reações negras. Neste cenário, vem à tona na década de 1970, precisamente em 1974, embora a sua estreia no carnaval de Salvador seja em 1975, ascendendo interna e externamente à folia momesca, uma forma bem específica de combate ao racismo. Uma ação organizada por pessoas, inspiradas pelo espírito libertário que marcaria decisivamente o Ocidente no final dos anos 1960 e por toda a década seguinte, a contracultura. O primeiro bloco afro do Brasil, o Ilê Aiyê, do bairro da Liberdade, é dotado de uma afirmação militante de empoderamento do negro. Ainda segundo Morales (1990), e conforme o depoimento de lideranças negras, o jovem da Liberdade, marcado pelo inconformismo, teria por outro lado a abertura de oportunidades advindas da modernização da cidade do Salvador, do acesso à universidade, das informações veiculadas pela mídia e de informações veiculadas sobre o Movimento Negro dos Estados Unidos, além da emancipação de nações africanas.

Na segunda metade do século XX, a minoria da população afrodescendente que tinha acesso à universidade contribuiu para a formação ideológica das lutas raciais em Salvador, tendo como ênfase os movimentos libertários das nações africanas e os movimentos pelos direitos civis negros nos Estados Unidos. A independência desses países ocorre em função do enfraquecimento das metrópoles, que se debilitam em função das crises decorrentes da Segunda Guerra Mundial. Por outro lado, a crescente do movimento civil negro norte-americana está vinculada ao passado escravista colonial das nações europeias na América. Ou seja, o legado pós-escravidão, tanto nos Estados Unidos como no Brasil, deixou marcas de exclusão e discriminação social. Sendo assim, este cenário internacional foi fundamental para provocar motivações e insurgências na capital da Bahia, conhecida por ter o maior contingente de afrodescendentes fora da África, local ideal e momento oportuno para alavancar, na esfera cultural, o surgimento de movimentos afrológicos.

Dispostas a dar uma resposta à imposição de critérios discriminatórios na admissão dos jovens negros pelos clubes e blocos existentes, certas lideranças da Liberdade e de outros bairros viabilizaram com a criação do Ilê Aiyê uma alternativa de participação carnavalesca própria. Lançando mão de um discurso de valorização do referencial étnico, o grupo fundador desencadearia entre os participantes a disseminação de um sentimento de orgulho racial, dotando o bloco da força simbólica responsável pelo seu notável poder de agregação (MORALES, 1991. p. 79).

Segundo essa análise, o Ilê Aiyê foi construído por jovens negros, moradores em sua maioria do bairro da Liberdade, como bloco de carnaval com um discurso autorreferente e

ideológico baseado na valorização e sentimento de negritude e seu empoderamento com grande potencial de articulação dos negros de Salvador. Esses negros organizaram e fundaram o Ilê Aiyê dentro de uma proposta de militância política e de valorização da raça negra, desenvolvendo esforços para relacioná-lo aos movimentos que estavam ocorrendo na África e nos Estados Unidos, e ao mesmo tempo indo de encontro aos agentes políticos de repressão aos diversos setores sociais, no período do regime militar, em plena década de 1970.

Quando eu digo que a gente achou o caminho, então todos nós negros que saíamos nos blocos-de-índio, nas escolas-de-samba, descobrimos que tínhamos uma casa nossa, o Ilê Aiyê. Então, todo esse povo que procurava uma identidade, um caminho, descobriu que tinha a casa dos ancestrais e vieram chegando. [...] Parece que aquele toque mágico do quilombo central, quando começou o rufar dos atabaques, foi aglomerando as pessoas" (MORALES, 1991, p. 80).

Diante do cenário descrito, a sintonia entre os ritmos, batidas, alegorias, músicas e outros elementos sensibilizou a massa negra, que se agregou em torno da cultura e do culto às raízes africanas, em realidade já presentes em cada um desses afrodescendentes. Sendo assim, o Ilê Aiyê se fez externar esteticamente como um chamado de volta à sua casa, casa de negros, o Ilê Aiyê. Segundo Morales (1990), o Ilê Aiyê saiu pela primeira vez com cerca de 50 componentes, tendo como principais objetivos manter a agregação étnica e a ideologia compartilhada, valorizando o indivíduo e colocando o resgate da cultura africana como instrumento de mobilização política e afirmação de uma identidade negra.

Compreendendo a relação do nascimento do Ilê Aiyê com a sinergia espiritual, vemos que a influência da religiosidade africana foi fundamental para a origem do “mais belo dos belos”, tendo como expoente máximo a conhecida Mãe Hilda.

Os dois primeiros são filhos de mãe de santo, respectivamente Mãe Santinha e Mãe Hilda. Não se pode menosprezar a transferência de parte deste poder para os filhos. De certa maneira, reproduzindo uma estrutura muito característica da formação de nossa sociedade. Pelo menos três filhos de Mãe Hilda fazem parte da diretoria do Ilê Aiyê: Antônio (Vovô), Nivaldo e Dete. Mãe Hilda Jitolu foi uma importantíssima líder espiritual, especialmente no bairro da Liberdade e arredores. Foi ela uma das pessoas que aconselhou o Ilê a não colocar o nome de “Poder Negro” no bloco (ALMEIDA, 2010).

Dentro dessa perspectiva, percebe-se que a identidade cultural implícita no seio da família foi fundamental para o nascimento do Ilê. A matriarca, mãe Hilda, era a grande conselheira material e espiritual das ações e desenvolvimento da agremiação carnavalesca e sócio cultural. Ainda fazendo referência à Mãe Hilda, dessa vez em uma série de entrevistas concedidas antes da sua morte. Ademais, conforme Almeida (2010) Ela tinha consciência

do efeito que causaria. Pois, o seu envolvimento com o assunto a fez não deixar de envaidecer-se da grandiosidade do feito, mencionando os desdobramentos de seus impactos na vida social e cultural da comunidade. Sobre a criação do Ilê Aiyê ela esclarece: “Foi um apoio de mãe para filhos. Foi preciso muita força e muita compreensão para botar um bloco de negro, justamente naquele momento em que nos Estados Unidos os negros estavam revoltados. Eu estava sempre ali, aconselhando, orientando” (ALMEIDA, 2010, p. 101).

Radovan assim se referiu sobre ela: ‘Mãe Hilda mantinha uma posição de rainha. Ao mesmo tempo era generosa. Dava apoio ao bloco, sempre com uma dignidade soberana’. Macalé, sobre ela fez o seguinte comentário: “se não fosse Mãe Hilda, não sei se haveria Ilê. Ela dava todas as diretrizes. Estava sempre presente nos momentos mais delicados” (ALMEIDA, 2010, p. 102).

Agora tratemos do contexto sócio-político quando do surgimento do Olodum em Salvador, dentro dos primeiros passos para o desenvolvimento e concretização das ideias inerentes a sua origem e os movimentos sociais da época, em especial, aqueles que estavam no seu bojo a valorização do negro.

É nesse contexto que Salvador, na contemporaneidade, se apresenta como um centro, detentor de dois tempos históricos. O primeiro, o tempo da tradição e das mitificações formacionais da sociedade, o segundo é conseqüente daquela formação histórica. São os territórios da moralidade psíquica que fazem-se presentes nos jogos de alteridade a medida que o outro é superficialmente percebidos através das sinestésias da imagem, onspiradvisto que o fenótipo é o principal elemento diferenciador desta relação (SILVA, 2008, p. 39).

Nossa origem histórica foi uma colonização de caráter hegemônico europeu, em que predominou uma sociedade de modelo elitista, o que se pode considerar um ponto de partida ou a causa primeira dos principais levantes e movimentos combatentes da exclusão social do negro em Salvador. Assim, os segmentos culturais atuaram, embora nem sempre com semelhanças nas suas práticas, como afirma Silva (2008), nesse contexto demarcado por contrastes de pensamentos que a cidade de Salvador constitui seus *ethos*.

No panorama afrológico baiano, estes *ethos* fazem parte dos segmentos sociais negros, em especial o Olodum, nascido em 1979 no bairro do Maciel, Pelourinho.

O grupo Cultural Olodum é uma organização não governamental que tem como produto básico a cultura enquanto expressão de origem, história e cotidiano da população negra do Maciel/Pelourinho, bairro situado no centro histórico da cidade de Salvador, Bahia, hoje tombado pela ONU como patrimônio da humanidade. Este grupo afro que, no princípio foi visto por muitos como um aglomerado de prostitutas, drogados, gays e traficantes, é hoje uma empresa e, ao mesmo tempo, um forte movimento cultural que luta pela restauração e valorização do Pelourinho (FISCHER et al, 1993, p. 91).

A grande e valorosa ideia dos seus fundadores foi triunfante para a comunidade onde foi edificado. Na verdade o surgimento do Olodum representa a construção de uma nova mentalidade dentro do Centro Histórico de Salvador. O Olodum é mais que um movimento constituído como uma ONG, e sim uma organização cultural que objetiva resgatar a ancestralidade africana e da autoestima do negro, é um espaço nascido e multifacetado com vários ritmos, cores, sons, imagens, reflexo e movimento.

Das pessoas que formam o Olodum, segundo declaração do diretor-presidente, 90% são da área do Maciel/Pelourinho, tendo nascido lá, ou que nasceram lá e se mudaram, ou que nasceram em outros lugares mas viveram a vida toda lá. São basicamente negros, mestiços e pessoas originárias de uma área da cidade que a cidade destaca, como afirma João Jorge: "Ninguém queria morar no Maciel/Pelourinho, ninguém queria ser do Maciel/Pelourinho, e a cidade não gostava do Maciel/Pelourinho" (FISCHER et al, 1993, p. 93).

A comunidade tinha uma forte efervescência de uma população que convivía com meliantes, marginais, tráfico de drogas, dentre outros problemas sociais advindos da ausência de políticas públicas por parte do Estado, embora considerado patrimônio cultural da humanidade. Dentro desse contraste, o surgimento do Olodum foi extremamente importante para a revitalização sociocultural desse espaço. Tendo sido criado em 1979 por moradores do Pelourinho, o Olodum, diante de vários blocos afro já existentes imbuídos da afrologia soteropolitana como o Ilê, filhos de Gandhi, entre outros, teve como objetivo ser mais um bloco da carnaval. Segundo seu presidente, João Jorge Rodrigues:

Até 1983, o Olodum viveu sua fase enquanto bloco de carnaval, sem registro, sem vida jurídica, sem definição estatutária, viveu uma etapa motivada pelo desejo de brincar o carnaval e de sair às ruas... pra fazer um bloco de carnaval as pessoas tiveram que se organizar, se organizar em áreas (canto, artes, presidência etc.). Assim, antes dos primórdios de 1983, o Olodum foi basicamente um bloco de carnaval, e com as grandes dificuldades de controle operacional, de controle financeiro, de controle administrativo, que os outros blocos costumam ter. Isto agravou-se tanto que em 1983 o bloco não foi às ruas" (FISCHER et al, 1993, p. 95).

Grandes foram as dificuldades que as comunidades menos abastadas enfrentam para conquistar seus direitos civis, os quais sempre foram determinados pelas e direcionados para as elites dominantes do sistema capitalista. O Olodum também não foi poupado dos obstáculos e adversidades que aparecem nos nascimentos e trajetória dos segmentos sociais correspondentes à formação das entidades afro no Brasil, e em especial na Bahia. Foi necessária uma união de forças para superar as adversidades, a exemplo o Olodum, diante das dificuldades inerentes ao período do seu nascimento 1979 a 1983, ter sido apenas uma

instituição carnavalesca. A partir de 1983, deve-se louvar o empenho dos seus idealizadores, tornou-se entidade de utilidade pública, sendo reconhecido como grupo cultural.

## 2.4 OS ANOS 1980 E 1990

A partir desse momento de desenvolvimento da escrita desse capítulo, pretendo fazer uma relação com o máximo de amplitude de estreitamento para inserir os fundamentos que permitiram surgimento de movimentos sócio-políticos que imergiram nas proximidades e dentro deste recorte temporal. O objetivo desta sequência é situar as duas agremiações e suas trajetórias históricas tendo como referências as relações dos acontecimentos com o percurso das suas construções culturais, artísticas e políticas.

Sendo assim convoco para fazer parte deste elenco de acontecimentos um dos grandes movimentos que desenvolveu o embrião de várias entidades carnavalescas e culturais, o Movimento Negro, que pode ser assim conceituando alertando-se para algumas variações:

A partir das reflexões de Ilse Scherer-Warren, pode-se caracterizar movimento social como um “grupo mais ou menos organizado, sob uma liderança determinada ou não; possuindo programa, objetivos ou plano comum; baseando-se numa mesma doutrina, princípios valorativos ou ideologia; visando um fim específico ou uma mudança social”.<sup>1</sup> Mas, nesse cenário, como pode ser definido movimento negro? Movimento negro é a luta dos negros na perspectiva de resolver seus problemas na sociedade abrangente, em particular os provenientes dos preconceitos e das discriminações raciais, que os marginalizam no mercado de trabalho, no sistema educacional, político, social e cultural (DOMINGUES, 2007, p.102).

O movimento negro pode ser conceituado como uma mobilização de caráter social que tem a pretensão de lutar para combater as desigualdades sociais inerentes às condições da população negra, estabelecendo um combate único para atenuar essas condições e promover a igualdade.

[...] todas as entidades, de qualquer natureza, e todas as ações, de qualquer tempo [aí compreendidas mesmo aquelas que visavam à autodefesa física e cultural do negro], fundadas e promovidas por pretos e negros [...]. Entidades religiosas [como terreiros de candomblé, por exemplo], assistenciais [como as confrarias coloniais], recreativas [como “clubes de negros”], artísticas [como os inúmeros grupos de dança, capoeira, teatro, poesia], culturais [como os diversos “centros de pesquisa”] e políticas [como o Movimento Negro Unificado]; e ações de mobilização política, de protesto anti-discriminatório, de aquilombamento, de rebeldia armada, de movimentos artísticos, literários e ‘folclóricos’ – toda essa complexa dinâmica, ostensiva ou encoberta, extemporânea ou cotidiana, constitui movimento negro (DOMINGUES apud SANTOS, p. 102).

Nem sempre, no entanto, o Movimento Negro pode ser atribuído como apenas de reivindicações de direitos civis. Existiam várias organizações negras que apenas se comportaram como movimento cultural ou sócio, como afirma Domingues (2007) que considera como movimento negro todos os acontecimentos que são organizados em qualquer tempo e época formado por descendentes de africanos, citando como exemplo os terreiros de candomblé, as rodas de capoeira, das escolas de samba. Ademais, todo movimento cultural, mesmo que assuma em determinados momentos posturas revolucionárias de combate às desigualdades de direitos, pode ser considerado um movimento negro.

Ainda dando continuidade nesta perspectiva de movimentação social, é prudente fazer um breve traçado histórico enfatizando toda as características da caminhada deste movimento dentro do cenário republicano brasileiro. Domingues (2007) afirma o movimento negro na fase republicana apresentar três fases: a primeira corresponde ao período de 1889 a 1937, caracterizada pela falta de conquista sociais para a população negra. Mesmo com essa situação de ser considerada à margem do sistema pelo governo, os libertos do cativo e seus descendentes formaram movimentos sociais negros criando grupos, grêmios, clubes e associações em muitos estados do Brasil. A segunda fase do movimento negro corresponde ao período de 1945 a 1964. Nesse contexto, o período conhecido como Estado Novo foi inviável para qualquer movimento contestatório em função da repressão oficial. Porém, com a sua dissolução, houve uma ampliação do movimento. Segundo Guimarães:

Primeiro, porque a discriminação racial, à medida que se ampliavam os mercados e a competição, também se tornava mais problemática; segundo, porque os preconceitos e os estereótipos continuavam a perseguir os negros; terceiro, porque grande parte da população “de cor” continuava marginalizada em favelas, mucambos, alagados e na agricultura de subsistência (2002, p. 8).

Nestas fases havia uma elite dominante que não tinha nenhum interesse em valorizar as mobilizações sociais, principalmente aquelas de caráter essencialmente negro. Visto que naquela época essa camada social continuava marginalizada e sem apoio do Estado. Porém, de acordo com Domingues (2007), dessa falta de apoio surgiu ainda uma organização conhecida como UHC (União dos Homens de Cor), fundada em Porto Alegre, em 1943, cujo Estatuto declarava como finalidade elevar o nível econômico e intelectual das pessoas de cor, torná-las aptas a ingressarem na vida social e administrativa do país em todos os setores. Esse autor ainda considera o período entre 1978 a 2000 como o limiar da

redemocratização brasileira, caminhando pela Nova República. Ademais, considera o início deste período caracterizado como desmobilizante para o movimento negro em função da desarticulação dos seus militantes, provocada pela acusação dos militares de estarem produzindo racismo no Brasil.

Tudo isso converge para um entendimento de fragilização e dismantelamento de qualquer organização negra na sociedade civil. Há a necessidade de ousadia e motivação pra enfrentar essas adversidades, no intuito de promover uma reorganização do movimento:

A reorganização política da pugna anti-racista apenas aconteceu no final da década de 1970, no bojo do ascenso dos movimentos populares, sindical e estudantil. Isto não significa que – no interregno de recrudescimento da ditadura – os negros não tenham realizado algumas ações. Em São Paulo, por exemplo, em 1972, um grupo de estudantes e artistas formou o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN); a imprensa negra, por sua vez, timidamente deu sinais de vida, com os jornais *Árvore das Palavras* (1974), *O Quadro* (1974), em São Paulo; *Biluga* (1974), em São Caetano/SP.e *Nagô* (1975), em São Carlos/SP. Em Porto Alegre, nasceu o Grupo *Palmares* (1971), o primeiro no país a defender a substituição das comemorações do 13 de Maio para o 20 de Novembro (DOMINGUES, 2007, p. 112).

Embora tenha ocorrido tentativas de desmonte da organização social de grande importância para atenuar as desigualdades e promover a inclusão do negro, conforme (SILVA, 2014) – que chama atenção para o momento de restrições à liberdade de expressão e o movimento negro se limitou a pequenas ações representativas – houve diversas ações que foram organizadas para demonstrar a ofensiva de oposição ao Regime Militar.<sup>1</sup> Porém, consoante ao pensamento de Domingues (2007), essas organizações não tinham um sentido político forte para enfrentar o regime, o que só ocorreu com a fundação do Movimento Negro Unificado, em 1978.<sup>2</sup> Sua organização externa se baseou nas lutas a favor dos direitos civis nos Estados Unidos, cujas lideranças foram Martin Luther King, Malcom X, os Panteras Negras e os movimentos emancipatórios dos países africanos que influenciaram uma ideologia voltada para um radicalismo maior contra a discriminação social. Internamente, foi uma organização marxista e socialista.

<sup>1</sup> Na década de 1960, o Brasil se depara com um movimento político em que as Forças Armadas Brasileiras assumem o poder por meio de um golpe militar, dando início à Ditadura militar no Brasil, marcada como um momento de limitação da liberdade de expressão, no qual o movimento negro se limitou a pequenas ações. Ainda assim é inegável que a população negra teve sua parcela de contribuição na luta pela liberdade, se fazendo presente nesse período.

<sup>2</sup> Politicamente falando o movimento negro surgiu em sete de julho de 1978 quando realizou um ato público organizado na cidade de São Paulo, este ato foi um protesto contra a discriminação sofrida por quatro jovens negros ocorridas no Clube de Regatas Tietê. Durante este movimento deu-se início ao movimento negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNU), este dia fora tão importante para causa que posteriormente ficou conhecido como o Dia Nacional de Luta Contra o Racismo.

No Programa de Ação, de 1982, o MNU defendia as seguintes reivindicações “mínimas”: desmistificação da democracia racial brasileira; organização política da população negra; transformação do Movimento Negro em movimento de massas; formação de um amplo leque de alianças na luta contra o racismo e a exploração do trabalhador; organização para enfrentar a violência policial; organização nos sindicatos e partidos políticos; luta pela introdução da História da África e do Negro no Brasil nos currículos escolares, bem como a busca pelo apoio internacional contra o racismo no país (DOMINGUES, 2007, p. 114).

Todos os caminhos políticos e ideológicos que demarcaram as premissas teóricas discutidas por Domingues estão nos projetos basilares do Ilê Aiyê e do Olodum. Ou seja, nascidos com essas políticas e dentro de um cenário carnavalesco, para seguir sua trajetória como entidades sociais, culturais e educacionais teorizadas dentro de toda a construção política e ideológica do Movimento Negro Unificado. Ainda enfatizando essa discussão Domingues (2007), afirma-se que a estratégia do movimento era de combinar a luta do negro com a de todos os oprimidos da sociedade e denunciar o racismo, além de ter como palavra de ordem “o negro no poder”, retirar o termo “negro” e “homens de cor” e substituir por “afrodescendente”, interferir no campo educacional com revisão dos conteúdos preconceituosos dos livros didáticos, investir numa pedagogia interétnica com a inclusão do ensino da história da África nos currículos escolares e com a discussão da literatura negra em detrimento da literatura eurocêntrica.

O movimento negro passa então a ser organizado pela MNU. No ano de 1984, surge o primeiro órgão governamental a apoiar os movimentos sociais afrobrasileiros, este órgão era o Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra, implantado pelo governador do estado de São Paulo, Franco Montoro. O papel deste Conselho para o movimento negro foi importantíssimo, visto que ele indicou um representante da comunidade negra para compor a Comissão Arinos que, futuramente, qualificou como crime a discriminação racial na Constituição Federal Brasileira de 1988 (SILVA, 2013, 2014, p. 3).

Foi *ayeando* e *olodunzando* – termos comuns nas rodas de conversa e nos ensaios e shows de samba – que o crescimento do Movimento Negro contribuiu para alinhar mecanismos de luta com o Estado durante os anos que sucederam o Regime Militar na década de 1980, permitindo uma conquista muito importante, a implantação da lei de discriminação racial.

Somado a esse triunfo, é preciso levar em conta também as construções ideológicas e políticas internas e externas ao Movimento negro nesse período, que se constituiu de vital importância para as movimentações identitárias, sociais e culturais no âmbito da história do Brasil, sobretudo quando, ao longo das suas trajetórias, estes grupos lutaram para ir de blocos de carnaval até formarem entidades educacionais e carnavalescas. Pode-se até afirmar que o

Movimento, dentro das suas construções e reconstruções ideológicas e políticas, nas suas duas primeiras fases durante a República, funcionou como referências para que insurgissem o Olodum e Ilê. Todavia, a partir da sua terceira fase, em 1978, a sua dinâmica de combate ao racismo e seus pressupostos teóricos de lutas no âmbito interno e externo embasaram o desenvolvimento das duas entidades como propagadoras dos seus fundamentos, donde passaram a ser grupos sócio-culturais e educativos.

Nos anos de 1990, mais um fruto das conquistas do movimento: as políticas de ações afirmativas. De acordo com Araújo (2002), este termo foi empregado inicialmente nos Estados Unidos, em 1961, numa ordem executiva do Presidente John Kenedy, o qual fazia menção a promoção de igualdade entre negros e brancos naquele país. Aqui no Brasil, surgiu como ação mobilizadora do Movimento Negro. A construções das ações afirmativas teve amplas discussões com setores da sociedade civil e órgãos governamentais, como a Fundação Palmares e o Grupo de Trabalho Interministerial criado em 1996 pelo então Presidente Fernando Henrique Cardoso, que por extensão, afirmou a necessidade de garantir “direitos iguais aos iguais, às minorias raciais e a algumas quase maiorias – os negros, principalmente que esperam que a igualdade seja mais do que uma palavra, mas sim o retrato de uma realidade” (ARAÚJO, 2002).

A partir desse dado o movimento negro chega na década de 90 buscando reformular a sua pratica Setores deste movimento concluem que para que ele continue avançando é necessário refletir propor realizar e garantir a realização de políticas publicas governamentais ou não que atendam a população negra Neste sentido posições contra e a favor de ação afirmativa, ação compensatóna, politica de cotas e discriminação positiva integram uma discussão atual e revitalizada no centro do movimento negro (CONTINS; SANT’ANNA 1996, p. 215).

Dos 3 presidentes dos anos 1990, Fernando Collor, Itamar e Fernando Henrique Cardoso, este último conseguiu governar o país por dois mandatos. Sendo assim, a partir deste momento podemos estabelecer um paralelo entre as ações de militância social do Movimento Negro e suas relações com o Governo Federal. Para avaliar as ações afirmativas deve se levar em consideração os mecanismos das discriminações e desigualdades raciais no Brasil, dentre elas, destacam-se a reserva do mercado de trabalho, a oferta de bolsas universitárias, e também um projeto de lei de 1993 do deputado Estadual Carlos Minc que defende quota mínima de 20% para grupos etno-raciais discriminados em instituições de ensino superior (CONTINS; SANT’ANNA 1996).

## 2.5 A INFLUÊNCIA DO OLODUM E DO ILÊ AIYÊ NAS POLÍTICAS DE AÇÕES AFIRMATIVAS

A partir de agora, cabe fazer uma relação bem estreita entre as ações sócio-culturais e educacionais durante a trajetória das agremiações Ilê Aiyê e Olodum no tocante à população afrodescendente na capital baiana, as quais visam superar ou transcender as desigualdades, tendo como instrumento embasador as ações do Movimento Negro. Antes de tratar das ações afirmativas em Salvador, vale ressaltar o conceito típico do Movimento Negro.

Para nós do movimento negro brasileiro, Ações Afirmativas são medidas especiais e temporárias, adotadas ou determinadas pelo Estado, espontânea ou compulsoriamente, com o objetivo de eliminar desigualdades historicamente acumuladas, garantindo a igualdade de oportunidades e tratamento, bem como de compensar perdas provocadas pela discriminação e marginalização, decorrentes de motivos raciais, étnicos acumulados em virtude das discriminações ocorridas no passado (ARAÚJO, 2002, p. 4).

Entende-se que o passado histórico que foi vivido pela sociedade brasileira de origem escravocrata é o expoente causal desta situação de contradições sociais. Contudo, ao longo da nossa história insurgiram-se organizações, como o Movimento Negro e suas ações afirmativas no Brasil. Porém, em Salvador, essas ações foram ramificadas e introduzidas pelos blocos afros Ilê Aiyê e Olodum.

Sem qualquer sombra de dúvida a população negra da cidade do Salvador passou por um processo de transformação significativo nas últimas duas décadas. Entre os inúmeros fatores que influenciaram estas transformações, dois deles nos chamam a atenção – a comunicação e a cultura. Embora divorciados nos primeiros momentos e até antagônicos em tantos outros, ambos foram de fundamental importância para a alteração do quadro de invisibilidade e discriminação que vinha sendo imposto a este importante e majoritário segmento da população de Salvador (ARAÚJO, 2002, p. 6).

A capital da Bahia é de fundamental importância na recepção das populações afrodiáspóricas durante os idos do colonialismo e, ao mesmo tempo, no direcionamento de parcelas da população afrodescendente para outras cidades da Bahia e do Brasil. Sendo assim, conforme a Fundação Cultural Palmares, é conhecida como a “cidade mais negra do Brasil” por concentrar a maior comunidade de negros e negras fora do continente africano. Ao longo da sua história de ocupação territorial, houve a construção de segmentos culturais, originados de parcelas sociais menos assistidas, em destaque os blocos afros Ilê Aiyê e Olodum que se destacaram nas ações afirmativas na cidade.

É bem verdade que este processo teve início um pouco antes, lá pelos idos de 73/74, quando alguns jovens negros do bairro da Liberdade resolveram enfrentar “tête a tête” a nada sutil exclusão dos mesmos tanto dos chamados blocos carnavalescos de elite da cidade do Salvador, como da maior festa popular do Brasil – o Carnaval. Mas, o que surpreendeu mesmo, foi o modo pelo qual deu-se este enfrentamento. Em vez da tradicional queixa, denúncia ou lamentação, da secular discriminação que sempre se abateu sobre este segmento da população, aqueles jovens resolveram inverter a equação. Formaram um bloco só de negros, cantando músicas de negro, dançando dança de negros e fantasiado com roupas de negros (ARAÚJO, 2002, p. 7).

Pode-se afirmar que uma das nascentes das ações afirmativas em Salvador já estava por vir. Segundo Araújo (2002), aquele agrupamento de jovens negros que se autorreferenciaram como Ilê Aiyê foi acusado de ter afrontado a democracia racial sendo subversivos, conspiradores. Ao longo dos sucessivos anos, desde sua criação, nas décadas de 1980 e 1990, não se abateram e provocaram mudanças significativas como um melhor relacionamento da comunidade com os meios de comunicação, desmascaração da democracia racial e algumas mudanças significativas na área social, como na área pedagógica.

Para além disto, a força da produção cultural da comunidade negra firmou-se definitivamente no cenário artístico/cultural através da linguagem musical. A criação de novas ritmias como o samba reggae, “sampleado” e apelidado posteriormente de Axé Music, possibilitou a criação de um mercado fonográfico próprio e promissor (ARAÚJO, 2002, p. 8).

Seguindo a ideia do autor, discorre-se que o cenário cultural do período foi fundamental para ampliar as mensagens propagadas pelas músicas nas emissoras radiofônicas, as quais tinham interesses na audiência do público de Salvador, embalado pelas produções dos blocos afro, dinamizados pelo Ilê Aiyê, Olodum e tantos outros. Houve portanto interesse de ambas as partes. As rádios organizaram uma forma de divulgação que facilitou a propagação de ideários de afirmação muito importante para a juventude negra em uma sociedade elitista como a de Salvador.

Dentro dessa perspectiva reparacionista que engloba as políticas públicas afirmativas, tendo como ponto de partida os segmentos ou entidades supracitadas começemos pelo “mais belo dos belos”:

A Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê foi fundada em 1º de novembro de 1974, portanto, lá se vão quase 30 anos de existência. É uma entidade não governamental, sem fins lucrativos. Atua junto à comunidade do bairro da Liberdade, o maior bairro popular da cidade do Salvador, com grande concentração de população de baixa renda. O principal objetivo do Ilê Aiyê tem sido difundir a cultura negra na sociedade, visando agregar todos os afro brasileiros na luta contra as mais diversas formas de discriminação racial. O Ilê consolidou sua vocação educacional a partir da criação do Projeto de Extensão

Pedagógica, a partir de 1995, embora já viesse desenvolvendo atividades na área de educação desde 1988, através da Escola Mãe Hilda (ARAÚJO, 2002, p. 13).

Dentro das políticas de ações afirmativas do Ilê, a bandeira da educação foi a pioneira. Visto que, ela certamente seria, no ato das construções dessas ações, o vetor principal para que se ramificassem caminhos para atingir outras ações sociais. Sendo assim, a partir da criação da Escola Mãe Hilda, surgiram outras vertentes entre os anos de 1995 e 1997, como a Escola de Música e percussão conhecida como Banda Erê, e a Escola Profissionalizante, que atendem juntas 300 jovens e adolescentes, com seus objetivos básicos definidos como Educação Preventiva Integral e Etnicidade e Iniciação profissional. Ao longo da sua criação mais, de mil jovens já foram atendidos, implicando, dentre outras coisas, num incremento à sua autoestima e consciência de cidadania, sendo que dentro da própria entidade destacam-se outros objetivos bastante positivos, visto que os próprios dirigentes desta entidade, monitores, professores e funcionários vieram dos ensinamentos dessas ações educacionais. Ademais, essas ações atingem também as escolas públicas em esfera estadual e municipal, onde há promoção de cursos e palestras e uma produção semestral de um caderno de educação voltado para as questões raciais.

Mas, esta intervenção do Ilê Aiyê não se restringiu ao que chamamos de educação formal, abrange principalmente o ensino profissionalizante, onde mais de 700 jovens já foram atendidos nos últimos cinco anos, sendo que muitos deles atuam hoje nas áreas de confecção de calçados, bolsas, roupas etc. tanto dentro da própria entidade, que comercializa os produtos na sua própria Boutique, localizada no Centro Histórico de Salvador (Pelourinho), quanto em outras empresas da cidade do Salvador (ARAÚJO, 2002, p. 13).

No ramo das ações educacionais, a entidade Ilê Aiyê se preocupou com um problema de grande preocupação nas políticas sociais de todo conjunto da sociedade, que é o desemprego propiciado pela ausência de indivíduos empregados, principalmente entre jovens negros de baixa renda. Tratava-se de potencializar as escolas profissionalizantes para que essa parcela fosse incluída nas políticas de geração de emprego e renda em Salvador. Araújo (2002) salienta que para esses cursos serem colocados em prática, a entidade ofereceu gratuitamente fardamento, material escolar e merenda, além de manter coordenadores, professores e funcionários administrativos, todos remunerados de acordo com os seus sindicatos. A característica marcante dos projetos educativos do Ilê é o seu corte racial, o que tem rendido fortes críticas à entidade, que enfrenta acusações de racismo às avessas. Porém, essas críticas são advindas dos conservadores, inconformados com a iniciativa de combate ao racismo e ao sucesso que as práticas vêm conquistando aqui em Salvador, preparando a

juventude negra para o mercado de trabalho, para o mundo artístico e para a militância contra a exclusão.

Portanto, este exemplo dado pelo Ilê Aiyê, torna-se mais significativo, na medida em que serve hoje de referência para muitas das iniciativas que o poder público municipal vem adotando na cidade do Salvador, no sentido de enfrentar a evasão escolar, a repetência, assim como a grande incidência de crianças em situação de risco na cidade do Salvador. Revela também, que apesar do sucesso alcançado por estas iniciativas, elas estão longe de suprir a enorme demanda existente na comunidade, pelo contrário, deve se constituir num estímulo para lutemos pela assunção por parte do poder público destas tarefas que deveriam ser inerentes ao mesmo (ARAÚJO, 2002, p. 14).

Essas mobilizações educativas implementadas pelo Ilê Aiyê constituem um nicho de inserção da população afrodescendente que foi desassistido ao longo da história do Brasil, e em especial em Salvador. O que serviu de referência para os outras entidades afro em Salvador, como o Olodum. Assim, o famoso “Deus dos Deuses”, também ao longo da sua trajetória, desenvolveu com ímpeto as suas políticas públicas afirmativas em Salvador.

A Escola Criativa Olodum é uma iniciativa do Grupo Cultural Olodum fundado no dia 25 de abril de 1979, no Centro Histórico da cidade do Salvador – Pelourinho. Possui como finalidade principal complementar os conhecimentos adquiridos no sistema formal de ensino, com informações que exercitem a prática da democracia, dos direitos do cidadão, tendo como referência suas próprias experiências de vida. Esta proposta que teve início com o Projeto Rufar dos Tambores, nos idos de 1984, é pioneira na cidade do Salvador e teve como primeiro produto a Banda Mirim do Olodum, formada por crianças em risco social, moradoras do Centro Histórico de Salvador, com idade variando entre 07 e 12 anos (ARAÚJO, 2002, p. 9).

O processo ocorreu, no desenvolvimento do Olodum, com semelhanças em relação ao ocorrido no Ilê, quando se analisa o processo de construções das suas primeiras ações afirmativas, como a Escola Criativa do Olodum. Essa articulação de ideias entre os dois blocos afro são verificadas a partir das movimentações das suas atividades, de onde brotam e ramificam derivações, como a Banda Mirim do Olodum, formada por crianças em situações de carências e com idade entre sete e doze anos. A Banda Mirim ficou conhecida internacionalmente em função das suas apresentações, saídas do Pelourinho, alcançando o Brasil e a Europa, trajetória essa que teve marcos de referência positiva para a elevação da autoestima das crianças afrodescendentes de Salvador. Os ritmos embalados pelas músicas, aliados ao projeto pedagógico voltado para a alfabetização com cidadania, constituía a grande marca da instituição que tinha cerca de 300 crianças, contando ainda com bom desempenho escolar.

A Escola Criativa Olodum foi e continua sendo uma referência de grande importância para o trabalho educacional nas entidades negras da Bahia e do Brasil.

O seu modelo foi adotado por inúmeras outras entidades, tanto na Bahia como no Brasil. Na Bahia, mas precisamente na cidade do Salvador, O Projeto Axé - implantado pela organização não governamental italiana Terra Nueva, - foi um dos primeiros a seguir os passos do Olodum, através de várias parcerias com a entidade, onde dirigentes, músicos, percussionistas e professores do Olodum participaram ativamente da estruturação e conceituação do referido Projeto, que também alcançou grande sucesso (ARAÚJO, 2002, p. 10).

Entende-se, então, que além do Ilê, o Olodum também foi o berço de diversas parcerias e ramificações voltadas para as ações afirmativas. Além dos exemplos citados acima, Araújo (2002) ainda enumera várias outras como grupo Bagunçaco, Prakatum, Afro Reggae, Meninos do Morumbi, Quilombos de Sergipe, e a Prefeitura Municipal de Salvador. Ainda de acordo com autor, o desenvolvimento de arte, cultura, educação e cidadania são os verdadeiros pilares que combatem o racismo, melhoram a vida de milhares de jovens e servem de modelo para a sociedade civil e o Estado.

O trabalho desenvolvido pela Escola Criativa foi tão significativo que uma organização alemã intitulada “Fórum Habitat”, após visita a Salvador, doou os recursos necessários para a construção da sua sede – um prédio de três andares, localizado no Centro Histórico de Salvador – Pelourinho, sonho este realizado em parceria com o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, órgão do Governo do Estado que promoveu os trabalhos de restauração do prédio, adequando-o a função escolar e que hoje possui todas as condições para o desenvolvimento de um bom trabalho educacional (ARAÚJO, 2002, p. 11).

Essa efervescência nas ações juntamente ao reconhecimento e sucesso nacional e internacional, além da estética da Banda Mirim, colaboraram para obterem benefícios por parte de instituições internacionais, o que foi muito importante para potencializar ainda mais o trabalho deste grupo. Ainda conforme Araújo (2002), a Escola Criativa do Olodum promove trabalhos na área cultura os cursos de percussão, dança e teatro, sendo que todos eles tem como vetor principal o resgate das raízes africanas, em especial o teatro, que traz como temas a denúncia da prostituição, violência, o racismo e a expulsão dos moradores do Pelourinho, e já produziram peças com “Cabaré da Raça” e “Ó pai Ó”, ocupando espaços na televisão e cinema por parte dos seus integrantes majoritariamente afrodescendentes. Na área profissionalizante, os cursos de língua estrangeira e informática facilitaram o acesso de jovens ao mercado de trabalho, precisamente como intérpretes e guias turísticos.

Em suma, os aspectos históricos que foram revelados ao longo dessa escrita foram fundamentais para origem das criações, trajetórias e ações das duas entidades. Dentro dos objetivos dos segmentos culturais negros, aquele que é o principal vetor é o combate ao racismo e todas as formas de exclusão social. Desde as primeiras ideais, passando pela

execução da sala de arte e a montagem do cenário de suas lutas para combater todas as formas de discriminação e impulsionar a autoestima do negro, estão com os faróis acesos o Ilê Aiyê e o Olodum.

Todo esse quadro estético está relacionado às suas ações afirmativas inerentes às trajetórias, tendo como suporte nuclear a educação. A educação que foi construída para autorreferenciar e potencializar aqueles que podem promover um futuro melhor, as crianças e jovens, precisamente na área cultural, consideradas, assim, como vertentes revolucionárias para atingir as mudanças e tentativas de promover a igualdade, constituindo um legado importantíssimo, reelaborado por futuras movimentações reelaborantes no decurso da nossa história.

### 3 AS CONCEPÇÕES POLÍTICAS E ESTÉTICAS DO OLODUM E DO ILÊ AIYÊ

Todos os seres humanos, assim como também toda a evolução das organizações sociais, políticas e econômicas ao longo da história, podem ser observados a partir de suas concepções políticas. Tanto os pequenos afazeres diários, quanto às atividades mais complexas de todas as sociedades, foram pensadas, experimentadas, tornaram-se hábitos e produziram culturas e tradições ao longo da sua concretização. Nesse processo, ao longo da história da humanidade, os modelos de organização, regras e normas dentro de um sistema social cujo objetivo seja atingir um ordenamento administrativo, de controle, direção e de planejamento econômico e social dentro de cidade ou Estado, com certeza as concepções políticas dos seus líderes estarão fazendo parte da base dos procedimentos e atitudes.

Desde as comunas tribais da pré-história, passando pelo nomos no Egito antigo, os patesis na Mesopotâmia, os patriarcas da civilização judaica, os sátrapas representantes do imperador na antiga Pérsia, os reis e a igreja na Europa feudal, os imperadores romanos, dos reis absolutistas na era moderna até os regimes presidencialistas na era contemporânea, exerceram na formação dos seus povos, reinos e territórios, o controle administrativo, estratégias de proteção, dominação, expansionismo e diplomacia interna e externa através das suas concepções políticas.

Para dar mais ênfase a ao objeto da política, dentro dessa linha de raciocínio teórico introdutório, defendemos analisar cuidadosamente as origens filosóficas das relações sociais no espaço das cidades antigas.

Aristóteles afirma que a natureza do homem é essencialmente política. Assim sendo, nasce da necessidade das relações entre homens, chamada de relações políticas, diretamente ligada à vida comum. As primeiras comunidades, de onde se desdobram as concepções estruturais de uma vida privada e de uma vida pública, são vistas em Aristóteles como base para que seja possível a formação de uma comunidade com vista a algum bem (FERREIRA, 2016, p.11)

Assim, depreende-se que os ajuntamentos humanos, ao longo do processo histórico, fizeram nascer e multiplicar as relações sociais entre as pessoas. O resultado dessas tratativas no seio dos grupos, das comunidades, das vilas e das cidades, proporcionou costumes, hábitos, formação de culturas, organização administrativa e estrutura de poder político dentro dos pressupostos ideológicos e filosóficos dos seus líderes. Ainda consoante ao estudo de Ferreira (2016), as comunidades devem possuir ordenamentos e regras dentro das desigualdades nas organizações das relações sociais internas, seus processos evolutivos

e tendo o homem como animal político, tem sempre a condição de externar sentimento de justiça e outras qualidades morais advindas das relações de família na cidade.

Essas características que estão associadas ao conceito de concepções políticas nos remetem àquilo que movimenta a sua escalada teórica. Ou seja, toda a ação que é concebida nas cidades são precedidas por pensamentos advindos de desenvolvimento de ideias construídas por lideranças políticas no seio de uma determinada sociedade. Assim, as concepções políticas antecedem, orientam e podem ser reformuladas ou aperfeiçoadas, dependendo do resultado das ações desenvolvidas na vida prática em sociedade. Essa relação sincrônica, tendendo a ser cíclica, entendemos como o cerne entre os conceitos que intitulam o capítulo: concepções políticas e estéticas.

Para continuar nesse âmbito discussional, ilustremos conforme as ideias de Barros e Oliveira (1980), que faz uma abordagem dos aspectos sócio-culturais como indicadores de construções ideológicas em torno de definições de pensamentos de atributos de valores entre o belo e o feio, os quais são disseminados nos coletivos sociais, tornando possível uma padronização ambiental comunitária, dependendo das correntes de pensamentos filosóficos e políticos ao redor do mundo.

Diante dessas ideias, pode-se depreender que modelos de sociedade e de construções sociais estão embasadas nas concepções políticas e suas mutabilidades ao longo da história da humanidade. A aparência, imagens e objetos revelados ou projetados, frutos das ações mentais e ideológicas nas suas diversas manifestações artísticas e culturais, em geral contempladas de formas subjetivas pelas mentes de diversos observadores e admiradores em quaisquer modelo de sociedade, correspondem às concepções estéticas.

Penetrando no terreno da estética, e ao mesmo tempo já relacionando no âmbito da política, pode-se estabelecer que dentro das nações ou territórios as cadeias de regramentos, normas de conduta, estatutos, convenções e funcionamentos que são previamente teorizados pelas convicções de pensamentos ideológicos e filosóficos dos seus governantes vão aparecer no quadro das concepções estéticas notadamente na visibilidade, na produção e reprodução da representação como constituintes das concepções políticas.

Mas a pretensão deste capítulo é analisar as semelhanças e diferenças entre as concepções políticas e estéticas dos segmentos sociais e culturais negros Ilê Aiyê e o Olodum, tendo como ênfase as suas expressões culturais afrobrasileiras. Assim sendo, será feita uma análise bibliográfica, seguido de entrevistas orais que darão o significado e o sentido das construções ideológicas que fizeram parte das construções das suas trajetórias,

dimensões e seus modelos de ações políticas que estão direcionadas as visibilidades estéticas com vistas ao combate ao racismo e todas as formas de preconceito e exclusão da população negra de Salvador. Sendo assim, pode-se compreender que, embora as organizações políticas em geral sejam mutáveis, instáveis e nem sempre as ideias de quem as direcionam são padronizadas, os movimentos afrológicos devem construir suas instrumentalizações ideológicas embasadas nessas premissas.

Portanto, referindo especificamente aos segmentos negros, de certa forma, a política vai interferir direta ou indiretamente nas suas manifestações artística e culturais, que configuram as suas estéticas representacionais para a sociedade. Para fundamentar teoricamente a dimensão entre a visibilidade associado a beleza das formas de aparências, apreensão e admiração da beleza afrológica baiana, faço referência ao juízo de subjetividade, juízo e gosto atribuído a Kant.

O juízo de gosto é estético Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento a objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, enenhum juízo de conhecimento; por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo (KANT, 2012, p. 37).

Conforme o filósofo, toda a subjetividade que antecede os conceitos estéticos tem nas suas raízes todo o processo ideológico que compõe as suas criações. Assim, já adentrando nas construções políticas e estéticas dos segmentos sociais afrológicos a que essa dissertação se refere, temos que fazer uma reflexão dentro do “retrovisor” histórico, já desenvolvido no capítulo anterior. Esse alinhamento tem seu embasamento nas trajetórias dos movimentos negros no mundo e no Brasil. Essas movimentações pode ser exemplificadas nas suas contribuições, insurgências e rebeliões em função de uma sociedade desigual e elitista. Assim, as concepções políticas negras tinham foco na resistência a discriminação, racismo e exclusão. Ideologicamente, tiveram, em seu surgimento na segunda metade do século XX, influências de fatos históricos de outrora, como a independência dos Estados Unidos, a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos e a Guerra Fria entre Capitalismo e o Socialismo.

No plano estético, pode-se depreender que as suas concepções foram as matizes oriundas da ancestralidade cultural africana representadas nas manifestações artísticas e religiosas, como a capoeira, o candomblé, a roda de samba, os batuques e as festas sócio-religiosas. Adentrando no século XX, essas manifestações deram suporte para o surgimento

das escolas de samba, os blocos afros e afoxés que tiveram como principal palco revelador estético o carnaval.

### 3.1 MUSICALIDADE, RITMO E DANÇA

Todos os seres humanos ao longo da humanidade, sempre praticou suas atividades sociais, econômicas e culturais utilizando-se da evolução do conhecimento e domínio das forças da natureza através dos conhecimentos, pensamentos e ações. Mas, especificando a questão cultural, temos a arte em várias dimensões e variedades. Todavia a proposta deste ítem, é destacar seus sons que são componentes da musicalidade, dos ritmos e das danças.

É perceptível pela audição que os toques produzem sons, as poesias são construções no âmbito da musicalidade que deve sincronizar com a melodia, os ritmos e as danças. Isto é, o desenvolvimento e a progressão da expressão de uma arte projetada pela mobilidade corporal. Robert Jourdan (1998, apud ANTUNHA, 2010), pianista e compositor, em seu livro “Música, cérebro e êxtase”, define a trajetória deste esquema conceitual, traçando do som ao tom, à melodia, à harmonia, ao ritmo, à composição, ao desempenho à escuta e ao êxtase. Essa sequência teórica definida pelo autor descreve a relação de interdependência entre os elementos que compõem uma produção musical. Isto é, o dimensionamento artístico musical em todas as suas variedades e estilos que a sociedade já produziu ao longo da sua história transitou por este caminho nas suas belas e inusitadas criações.

A experiência musical inicia-se na criança através da captação sensório motora das vibrações atmosféricas, da escuta das canções de ninar, no íntimo relacionamento com a mãe e na totalidade dos sons que marcarão sua vida adulta, moldando seu cérebro por meio das diversas modalidades de relações melódicas, de harmonia e ritmo. A mente musical vai-se constituindo através da captação dos sons pelo ouvido interno e das conseqüentes modelagens básicas que se estruturarão por todo o sistema nervoso a partir do analisador auditivo, coadjuvado pelo analisador motor (ANTUNHA, 2010, p. 2).

Conforme a versão descrita, pode-se inferir que todos os elementos teóricos que foram destacados na produção musical são absorvidos pela mente humana ao longo das suas experiências socioafetivas e emocionais em sociedade. Sendo assim, essa relação de percepção e contenção para o interior constituem um conjunto dos acontecimentos que são armazenados nas memórias que transitam na mente humana, entre elas a cultura artística no âmbito da musicalidade. Portanto, essa conjugação de caracteres periféricos da musicalidade

quando atinge os sentidos dos seres humanos produz variadas sensações abstratas, como alegria, tristeza, felicidade, infelicidade, dentre outros. No entanto, uma dos grandes efeitos da sua apreciação é o movimento corporal, isto é, a dança.

Com sua base biológica, desenvolve o senso rítmico, associando-o ao movimento físico e explorando, como o fazem, a seu modo, as diversas culturas, no sentido de produzir as mais variadas composições musicais. Ao mesmo tempo, o homem busca na natureza materiais suscetíveis de produção sonora, aliados às suas próprias praxias, sobretudo relacionadas à boca, aos lábios, ao sopro, aos pés, às mãos e daí envolvendo-se no canto e na dança (RATEY, 2002, apud ANTUNHA, 2010, p. 4).

Em conformidade com os esses estudiosos, infere-se que a produção do canto é antecedida pelo pensamento filosófico, ideológico e das concepções políticas reveladas na musicalidade do seu criador. A dança se realiza por expressões corporais. Pois o sentido, o ritmo e a poesia contida na produção musical dão a estrutura necessária para a movimentação estética corporal.

Precisamos, no entanto, tomar como embasamento teórico os conceitos delineados acima para, a partir deles, voltar-se para as construções ideológicas e políticas que enraizaram a arte e a cultura musical dos povos trazidos da África. Na verdade, podemos compreender que as vertentes, estilos e ritmos musicais já conhecidas no mundo tiveram suas criações assentadas nos tipos de mentalidades sócio-culturais de cada povo ou civilização. Portanto, as construções afrológicas espalhadas no Brasil e no mundo disseminaram suas expressões de canto, música e dança, fazendo referência aos seus ancestrais africanos.

Fazendo uma relação com a composição poética musical negra no Brasil, temos vários compositores que construíram grandes canções e que, nas suas concepções políticas, denunciaram a angústia, o sacrifício e a dor da escravidão. Podemos ilustrar duas composições:

Tambor bateu na serra/ Marimba retumbou no mar/ O candomblé ainda é/ A voz que o negro se juntar/ O sambar é canção de guerra/ Não foi só feito pra brincar/ Pra ser feliz, inda não dá/ Enquanto o negro só negro no um só chorar/ Nagô é o Rei da terra/ Seu canto se espalhou no mar/ O samba quer manter de pé/ O povo negro pronto pra lutar/ Quem segue a voz nagô não erra/ Foi Zambi que mandou falar/ Pra ser feliz inda não dá/ Enquanto o negro só negro no um só chorar (SILVEIRA, 2011, p. 14).

A música criada pelo compositor e percussionista Naná Vasconcelos deixa um legado cultural importante para denunciar a força da consciência negra dentro da ancestralidade religiosa africana. Ao mesmo tempo, demonstra que as mensagens implícitas

nas suas metáforas, a resistência e a opressão, estão condensadas em meio a um discurso político que condena e combate as exclusões negras.

Na senzala, o negro não tinha sossego/ Ao ver a chibata,/ Tremia de medo/ Faziam de tudo para não apanhar/ Só sentia em seu rosto suor escorria/ trabalhando embaixo do sol de meio-dia/ Se sacrificando para se libertar/ O homem no tronco apanhando,/ os olhos dos outros só lacrimejando/ pedindo clemência para ele descansar (SILVEIRA, 2011, p. 7).

A canção produzida pela cantora e compositora Jovelina Pérola Negra apresenta uma denúncia das marcas negativas que escravidão provocou na comunidade afrobrasileira. Nos seus versos, estão condensados o massacre psicológico e material sofrido pelos povos da diáspora africana.

Vale ressaltar que essas, entre várias outras composições realizadas por grandes artistas no Brasil, serviram de base para aclamar, denunciar e conscientizar a população brasileira a lutar e se unir pela igualdade dos direitos civis ao longo da nossa história. Assim, as entidades culturais como os blocos afro e afoxés também produziram composições, danças e ritmos que alinhavam com os discursos políticos e filosóficos implícitos e explícitos nas suas construções musicais, abordados na sequência dessa escrita.

Vejo que estas criações, em dança, música, figurino, adereços e cabelos trançados ou ouriçados, são formas que se entrelaçam e atravessam várias fronteiras, o que se pode chamar de “estética diaspórica”, provocando a compreensão de que, em termos etnográficos, não existem formas puras, mas que são também únicas (OLIVEIRA, 2012, p. 110).

Conforme a ideia apresentada, pode-se inferir que, se tratando da realidade sócio-cultural brasileira, e em especial a afrologia baiana, os negros que vieram do navio negreiro contribuíram imensamente para a nossa história. No âmbito cultural, destacam-se as músicas, os ritmos e as danças, pois elas fazem parte das representações culturais africanas. A manifestação desta arte é visível nas escolas de samba, nos terreiros de candomblé, nas festas religiosas populares, nos blocos afro e afoxés. As composições tem mensagens ideológicas, culturais e políticas, enquanto as danças e os ritmos tem referências nas tradições estéticas africanas.

No cenário explícito da cultura musical, é pertinente destacarmos a importância dos instrumentos percussivos e dos ritmos. Isto é, a batida sincronizada diretamente com os sons constituem a produção e criação dos ritmos. Estes, por sua vez, fundamentais para as representações culturais estéticas em todos os estilos musicais, precisamente na afrologia.

A música percussiva ocupa nos dias de hoje um lugar de destaque na cultura brasileira, sendo um dos principais símbolos culturais do país. O Olodum, a

Timbalada, as escolas de samba do Rio de Janeiro e os blocos afro, grupos musicais de base fortemente percussiva, se transformaram em cartões postais da cultura e da musicalidade brasileira. Esta música fundada na relação intrínseca estabelecida entre gesto, som e movimento, é recriada em cada performance pelos corpos dos batuqueiros e dançarinos. Fixada na partitura, impressa nos métodos de percussão afro-brasileira para então ganhar lugar dentro da educação musical formal, ela é distanciada de seus atores e de sua tradição, sofrendo intensa transformação no seu processo de produção, difusão e recepção (FREITAS, 2008, p. 10).

Consoante essa citação, entende-se que a percussão sempre foi o grande representante da sonoridade estética dos segmentos culturais negros. Exercendo papel importantíssimo na música popular brasileira, sendo utilizado na movimentação da composição, interpretação e o repertório de ritmos e a dança. Geralmente, a sincronia dos ritmos são resultados das socializações grupais que ocorrem nos eventos festivos transmitidas inter gerações através da multiplicações das suas repetições pelas vivências socio coletivas ao longo da história.

Para o percussionista, as principais fontes de pesquisa e vivência ainda são os shows, concertos, aulas particulares, audições de gravações e situações de interação com 26 músicos mais experientes. O contato com mestres da cultura popular e a participação em grupos também são momentos privilegiados de seu aprendizado musical. Dançando nas rodas de samba, acompanhando cortejos de blocos-afro, se misturando aos arrastos de maracatu ou assistindo a ensaios de escolas de samba, o percussionista compõe seu repertório pessoal de ritmos, frases e timbres (FREITAS, 2008, p. 25 e 26).

Segundo esse estudo, entende-se que o percussionista aprende e aprimora sua arte através das vivências práticas, como a observação e a participação nos eventos populares citados acima e a interação com especialistas estão nos expoentes dos seus praticantes. Sendo assim, o toque dos atabaques, tímbaus, marcação, pandeiro, entre outros instrumentos sonoros percussivos, são aprendidos conforme observação, memorização e a prática das suas batidas ritmadas.

Seguindo a performance artística de caráter popular elencada pela música e ritmo percussivo, necessitamos complementar com um elemento de grande representatividade nesse conjunto cultural: a dança.

Sabe-se que a dança é um conjunto organizado de movimentos ritmados do corpo acompanhado por música ou não, através dos elementos como forma, ritmo, espaço, tempo e força. Na dança, o artista (coreógrafo/bailarino) capta as realidades do mundo, através da sua capacidade de observação, análise e imaginação, bem como a partir das suas referências pessoais, condições culturais e de todas as impregnações que o cercam, tornando-se visualmente contempláveis, graças às combinações dos movimentos corporais (OLIVEIRA, 2006, p. 2).

Diante do pensamento acima, pode-se inferir que as expressões corporais são resultados dos ritmos empregados em execuções e movimentos coreografados que devem ter uma harmonia entre o canto, a percussão e os ritmos. Tratando-se de performance cultural negra, existem combinações de gestos e sentimentos que estão marcados nos ancestrais africanos. Oliveira (2006) ainda considera que, na cidade de Salvador, as danças africanas possuem conexões, estão muito bem associadas e possuem forte representação com as raízes ancestrais no âmbito religioso africano, pois reproduzem também diversos comportamentos e sentimentos voltados para a resistência à cultura branca europeia da classe dominante.

No âmbito da música popular, outras revoluções também se processavam. A explosão midiática da percussão e o sucesso do samba-reggae, fenômenos também surgidos a partir dos anos 80, incitaram a criação de centenas de escolas de percussão e blocos-afro nos projetos sociais espalhados pelo país. O samba-reggae trouxe em suas letras e em seu ritmo a valorização do universo negro, que buscava participar mais ativamente da cena política e cultural no Brasil. A apropriação da linguagem percussiva do samba-reggae, adaptada as tendências musicais do mercado consumidor, gerou um novo paradigma rítmico, composicional e tímbrico que iria marcar profundamente a música popular brasileira. (FREITAS,2008, p.24)

Consoante essa ideia, pode-se afirmar que, ao longo da história cultural brasileira, esses movimentos rítmicos entre canto, dança e percussão evoluíram e trouxeram referências externas, contribuintes à diversidade de estilos musicais afrológicos, a exemplo do samba-reggae. Ainda dentro do pensamento de Freitas (2008), a incorporação da sonoridade artística dos movimentos ritmados da percussão adentraram os bairros mais carentes de Salvador em função da difusão televisiva e radiofônica que permitiu e contribui para uma massiva disseminação entre a população dessas comunidades, proporcionando a formação de escolas de percussão ligados a projetos sociais e os blocos afro.

As associações culturais carnavalescas afro descendentes, popularmente conhecidas como blocos afro, constituem uma das mais importantes expressões da cultura afro-brasileira presentes na Bahia e desfilam nos circuitos Dodô e Osmar. Desde as suas fundações, sob o comando dos tambores, milhares de pessoas, moradores dos bairros, foliões e turistas, cantam e dançam os seus protestos, suas alegrias, suas homenagens aos antepassados, aos seus heróis, sobretudo ao continente africano - terra mater - a casa de origem da diáspora negra, reatualizando e recriando a memória ancestral (OLIVEIRA, 2012, p. 2).

Segundo essa análise, pode-se entender que, dentro das manifestações culturais africanas na Bahia, os blocos afros sempre trilharam entre os seus principais expoentes. As suas expressões estéticas, como as suas músicas, dança e ritmos, representam mensagens que foram construídas pelo direcionamento político dos seus idealizadores, como as lutas

contra a exclusão, combate ao racismo, a valorização ancestral africana e a beleza estética do negro.

### 3.1.1 Musicalidade, ritmos e danças do Olodum

Dentro da variedade de estilos musicais e se apropriando de um ritmo internacional que representou a música negra, precisamente no limiar da década de 1980 do século XX, o bloco afro Olodum se jogou na ritimização musical do afro-*reggae* voltada para o samba. Esta configuração estilística foi a representante majoritária na composição poética no canto, na percussão, no ritmo e nas coreografias que embalam seus shows, ensaios, festivais, nos desfiles carnavalescos e suas apresentações no Brasil e no Mundo.

Na década de 80, um novo panorama cultural se apresenta em Salvador, marcado por uma capitalização do lazer popular pela indústria cultural, a partir do que se dá a valorização da negritude veiculada pelos blocos-afro. A indústria fonográfica e as rádios FM baianas investem no mais novo produto local, o "samba-reggae". Outros blocos de sucesso, seguidores do Ilê Aiyê, são absorvidos pelo mercado de bens culturais, tornando-se verdadeiras empresas culturais; o Olodum (1979), o Araketu (1980) e o Muzenza (1981) se expandem e são rapidamente convidados Blocos Negros em Salvador: 81 a gravar discos, cujos temas versam sobre a africanidade em múltiplas variações. (MORALES, 1991, p. 80)

De acordo essa citação, infere-se que a indústria cultural fonográfica, a partir do momento que percebeu a grande massificação e penetração da música afro, vendo o representante do estilo o samba-*reggae* ecoar nas comunidades populares de maioria negra, começou a dar vez e voz através na difusão deste mercado musical. Ou seja, as batidas, sons e composições com base na consciência negra foram veiculadas por esses blocos. Ainda segundo Morales (1991), as entidades afro começaram a construir suas linhas ideológicas e filosóficas relacionadas à sua criação e produção musical através do conhecido samba-tema, com embasamento nos países que também tiveram um passado sofrido pela diáspora africana, enfatizando as suas lutas pela libertação nacional e construindo e analisando as relações históricas com a Bahia e o Brasil.

É neste período que deixam o bloco afro Ilê Aiyê (Mundo Negro), criado em 1974, que já buscava uma auto-afirmação da cultura negra, e entram no Olodum duas personagens que serão da mais alta importância nos rumos que tomará o bloco a partir de 1983, são eles: Neguinho do Samba, o mestre da banda do Olodum, o responsável pela "principal contribuição artística do Olodum" que foi a "criação de um ritmo novo, o samba reggae", e João Jorge Santos Rodrigues, seu presidente e diretor cultural por várias gestões, reconhecido informalmente dentro e fora do Olodum como seu porta-voz. É desta época a mudança dos objetivos iniciais do

bloco que deixa de ser “um simples bloco” para abrir caminho em direção à “holding cultural” mantendo a África Negra como temática mas adotando a explosiva “combinação de política e cultura” (OLIVEIRA, 2000, p. 2).

Pode-se inferir então que, a partir de 1984, com a chegada de duas importantes personalidades, o grupo deu um impulso em sua trajetória, deixando de ser apenas um bloco afro para tornar-se uma instituição cultural. As aspirações políticas de resistência começam a ser construídas e com elas são praticadas as suas produções estéticas, em especial a difusão da sua musicalidade.

O Olodum, portanto, trouxe para a mentalidade baiana e brasileira aspectos políticos internacionais embasados nesta mentalidade. Assim, nos anos 1980, expandiu sua musicalidade para além do samba-*reggae*, na relação do Brasil com o Egito dos faraós, na Etiópia, na ideologia rastafári difundida entre a Jamaica e a Bahia, assim como no Oriente, sem deixar de manter também os laços com as raízes africanas. De acordo com Marcelo Gentil, vice-presidente do Olodum, “João Jorge era diretor de cultura do Ilê e a partir de 1983 passou a integrar o Olodum também como diretor cultural” (GENTIL, 2021).

Uma matéria publicada em 8 de abril de 2019, no Jornal A Tarde, sobre os ensaios iniciais do Olodum: “Abertos nos finais de semana, improvisados em uma quadra de chão nos fundos do teatro Miguel Santana.” Ainda na mesma matéria, um dos primeiros vocalista da banda Olodum, conhecido como Lazinho, afirma que na comunidade todos cooperavam realizando a atividade que tinha mais aptidão, e assim, com pouca estrutura, o bloco saiu no carnaval e chamou a atenção da população baiana.

Segundo Marcelo Gentil, “os ensaios do Olodum são programados para as terças-feiras com o *show* da banda Olodum em um espaço com vendas de ingressos e todos os instrumentos percussivos mais guitarras e sopros. No domingo acontece na ladeira do Pelô aberto ao público. Porém, com uso de percussão e voz” (GENTIL, 2021 ON LINE).

Diante das palavras acima, depreende-se que a organização das atividades exibicionistas do Olodum para o público, possuem diferenças estéticas, as quais são deliberadas no uso dos seus instrumentos, na estrutura administrativa e financeira, nos dias e locais das suas apresentações.

Para João Jorge, Presidente do Olodum, “havia uma ideia que o Olodum deveria ficar apenas com percussão e voz, o que significaria que o Olodum desapareceria do mercado musical. Ora, ninguém pode pedir ao outro: Se mate! Morra!” Temos, a partir daí, a expectativa teórica dos rumos tomados pelas artes do grupo cultural, em especial a sua musicalidade. João Jorge ainda desabafa dizendo que a “identidade nossa está no

pensamento político, no pensamento ideológico e a música tem que ter a liberdade de se comportar de acordo com a capacidade criativa, capacidade de reformulação, de produção dos músicos, dos artistas” (JOÃO JORGE, 2021).

Diante da explosão emocional do já conhecido presidente do Olodum, depreende-se uma visão política e ideológica que conduz a entidade para além de Salvador. O mais interessante na perspectiva de movimentação da sua direção, embora mantenham suas sementes germinando na Bahia, é a expansão de seus horizontes e a caminhada a passos largos para levar essa força cultural aos mais distantes lugares do mundo.

As músicas ficam menos contundentes do ponto de vista ideológico, falam mais da alegria, de forma geral”. Já o presidente do Olodum, João Jorge, explica que o grupo buscou sustentabilidade para continuar existindo, adentrando, para isso, também no mercado internacional. “No mercado Brasil, um grupo que faz música, livro, que inspirou o *funk* e o *rap* nacional não é de nenhum significado, mas no exterior, sim.” Ele defende que o grupo não perdeu as raízes, a vinculação à luta por igualdade e a ideologia do Pan-africanismo – expressa inclusive nas cores adotadas pelo grupo: verde, vermelho, amarelo, preto e branco, conhecidas como referências da luta contra o racismo. Destacando a projeção internacional do Olodum, o reconhecimento e a parceria com 49 artistas internacionais, dentre os quais Paul Simon, Michael Jackson e Alpha Blondy, ele afirma que o grupo é a “antena parabólica do candomblé: tem os pés no chão e a cabeça no mundo” (AGÊNCIA BRASIL, 2014, p. 4).

De acordo com a ideia contida na fala de João Jorge (2014) em entrevista a Agência Brasil de Brasília, pode-se concluir claramente que um dos objetivos do grupo cultural Olodum é fazer com que a beleza das suas expressões culturais alcance esplendor na Bahia, no Brasil e em todos os continentes.

Fazendo um traçado histórico para fundamentar as características da musicalidade dessa entidade, cujo nascimento foi em 1979, vemos que é em 1980 que tem espaço seu primeiro desfile carnavalesco, que, de acordo com Oliveira (2006), “[o bloco Olodum] vai as ruas e apresenta sua primeira música. Alcança rapidamente o sucesso como bloco afro. Em 1982 chega a ter 2 mil foliões. Mas, logo entra em crise, o que culminou com a sua ausência no carnaval de 1983.”

Projetos como Rufar dos Tambores começaram a ser desenvolvidos no bairro com objetivo de aperfeiçoar crianças e adolescentes na arte musical. A iniciativa transformou as ruas estreitas do Pelourinho em salas de aula a céu aberto. Os alunos aprendiam a tocar sob a orientação do mestre Neguinho do Samba (1955-2009). Desse projeto vieram os três atuais maestros da banda-show do Olodum: Bartolomeu Nunes, Andréia Reis e Gilmário Marques (JORNAL A TARDE, 2019).

Foi a introdução da batida percussiva a grande alavanca para o processo de explosão cultural. Essa iniciativa contemplava meninos e meninas da comunidade do Pelourinho

como uma forma de mostrar as suas manifestações artísticas. Ainda dentro da matéria exibida pelo Jornal A Tarde, a experiência desta ação fez surgir a Escola Olodum, inspirou as letras das suas músicas, promoveu acompanhamento de passeatas contra a discriminação racial, incentivou outras comunidades carentes a fazerem ações de percussão, deu início a banda Olodum e o início do samba-*reggae*. Segundo a reportagem da Agência Brasil, a presença da percussão composta por diversos instrumentos e muitos músicos no ritmo do samba-*reggae* foi apropriado pelos blocos de trio, que fizeram inclusões de guitarras, criando o que denominou-se de “axé music”, cantando as músicas do Olodum e tendo destaque nas emissoras radiofônicas. Essa tendência atingiu outros blocos afro, exceto o Ilê Aiyê, que continua desfilando no carnaval apenas com a sua percussão.

Esta massificação da veiculação das músicas do Olodum provocou a efervescência popular, atingindo todas as classes. Isto é, em uma época em que os compositores de músicas afro, para ser divulgados, teriam que cantar nos ensaios de todos eles para que sua música ficasse como um dito popular: “na boca da galera”

Características dessa nova perspectiva cultural e política convergem para a preparação ideológica do seu festival anual, o Festival de Música e Artes Olodum (FEMADUM). Entre os critérios do seu regulamento destacam-se duas categorias musicais, temas que são baseadas em acontecimentos políticos de países africanos e de outros continentes e poesia. Conforme os estudos de Oliveira (2000), em 1985 os temas foram “A Revolta dos Búzios” e “Moçambique”, em 1986, “O povo negro de Cuba”, em 1987, “Faraó Egito”, em 1988, “Madagascar”, e, em 1989, com o sucesso dos anos anteriores, recebendo o prêmio Sharp de Música e gravando o 3º disco, lançam o tema “Do deserto do Saara ao Nordeste brasileiro.” Segundo Gentil, “os compositores que participam do festival recebem as informações sobre o tema que deve ser criado da parte do presidente João Jorge. Ele tinha saído do Ilê Aiyê, onde já desenvolvia esse papel como diretor de cultura, e ingressou no Olodum trazendo essa experiência”. Cada um desses temas que embalava os festivais tinha sua música campeã tocada no momento do desfile do carnaval do seu respectivo ano. Embora todas elas fossem importantes para a veiculação de um conhecimento sobre os acontecimentos políticos dentro de uma África mais diversa e para outros países e continentes, uma delas teve uma marca fundamental na explosão midiática do grupo Olodum: “Faraó” (GENTIL, 2021).

De repente é o luxo, a energia, as semelhanças do Egito com a Bahia, que tomam conta de Salvador, através da voz possante dos cantores do Olodum, o Senhor do Universo - Deus, em busca da arca perdida e com o conhecimento de que o Egito

é parte integrante do pensamento africano. Portanto nós negros da Bahia, já não somos mais escravos, libertamo-nos das correntes psicológicas; somos sim: homens e mulheres da civilização africana" (MORALES, 1991, p. 82).

Além do festival de música, o Olodum promove uma grande e justa homenagem a diversas personalidades que tiveram contribuições para a inclusão do negro na sociedade que é o troféu Ujamaa. Segundo Gentil (2021) “O termo Ujamaa é uma palavra da língua suahili, uma das muitas faladas na antiga Tanganica, hoje Tanzânia, e deve ser entendido como “grande família”.

O Troféu Ujamaa é oferecido a personalidades de atuação política, acadêmica, artístico-cultural, científica ou em qualquer outro campo da ação humana, dando contribuição significativa para a luta antirracista, defesa dos direitos humanos e civis, para a elevação da autoestima dos afrodescendentes, bem como para a preservação, valorização e difusão da cultura afro-brasileira. Pierre Verger foi uma das personalidades homenageadas com a honraria, em função da sua contribuição por meio das mais de 60 mil fotografias, textos, roteiros de documentários e livros sobre a religiosidade afro-brasileira” (GENTIL, 2021 ON LINE).

A partir desses depoimentos, podemos compreender que as concepções políticas do Olodum estão voltadas para os eventos que são articulados nas suas programações: o Femadum e o Troféu Ujamaa, cujos objetivos já foram evidenciados acima. Entre as grandes criações nos seus festivais, destaca-se a música faraó.

De acordo com Fischer et al. (1993), o sucesso comercial da difusão da música “Faraó” representou a grande alavanca midiática do Olodum, sendo tema do carnaval de 1987 e ao mesmo tempo possibilitou maior alcance popular com a gravação do seu primeiro disco, seguido de *shows* no Brasil e no mundo, além de fazer-se presente na *World Music*. Nesse particular, o destaque ao resgate da história do Egito tornou-se o cerne dessa congruência cultural. Para fundamentar tal perspectiva ideológica e estética do Olodum, segue abaixo a letra da música “Faraó”, de 1987, cuja composição é de Luciano Gomes.

Deuses, divindade infinita do universo/ Predominante esquema mitológico/ A ênfase do espírito original, Shu/ Formará no Éden um ovo cósmico/ A Emersão/ Nem Osíris sabe como aconteceu/ A Emersão/ Nem Osíris sabe como aconteceu/ A Ordem ou submissão do olho seu/ Transformou-se na verdadeira humanidade/ Epopéia/ Do código de Gerbi/ Eu falei Nut/ E Nut gerou as estrelas/ Osíris proclamou matrimônio com Ísis/ E o mau Set, irado, o assassinou e impera/ Hórus levando avante a vingança do pai/ Derrotando o império do mau Set/ É o grito da vitória que nos satisfaz/ Cadê?/ Tutancâmon/ Ei, Gizé/ Akhaenaton/ Ei, Gizé/ Tutancâmon/ Ei, Gizé/ Akhaenaton/ Eu falei Faraó/ Ê, Faraó/ É, eu clamo Olodum Pelourinho/ Ê, Faraó/ É Pirâmide, a base do Egito/ Ê, Faraó/ É, eu clamo Olodum Pelourinho/ Ê, Faraó/ É que mara, mara, mara maravilha, ê!/ Egito, Egito, ê!/ É que mara, mara, mara maravilha, ê!/ Egito, Egito, ê!/ Faraó, ó, ó, ó!/ Faraó, ó, ó, ó!/ Pelourinho/ Uma pequena comunidade/ Que porém Olodum unira/ Em laço de confraternidade/ Despertai-vos para a cultura Egípcia no Brasil/ Em vez de cabelos trançados/ Veremos turbantes de Tutancâmon/ E nas cabeças, enchem-se de liberdade/ O povo negro pede igualdade/ Deixando de lado as separações/ Cadê?/ Tutancâmon/ Ei, Gizé/ Akhaenaton/ Ei, Gizé/ Tutancâmon/ Ei, Gizé/ Akhaenaton/ Eu falei Faraó/ Ê, Faraó/ É, eu clamo Olodum Pelourinho/ Ê, Faraó/ É Pirâmide, a base do Egito/ Ê, Faraó/ É, eu clamo Olodum Pelourinho/ Ê, Faraó/ É que mara, mara, mara maravilha, ê!/ Egito, Egito, ê!/ É

que mara, mara, mara maravilha, ê!/ Egito, Egito, ê!/ Faraó, ó, ó, ó!/ Faraó, ó, ó, ó!  
(OLODUM, 1987).

Eis a amplitude da política cultural que o Olodum construiu na sua efervescente trajetória. Essa é uma história que vai além das mazelas do passado escravocrata das repúblicas centro-ocidentais para uma diversidade de elementos culturais e políticos localizados no Egito. Sendo assim, divulgar o legado civilizatório, tendo como destaque as características políticas, religiosas e arquitetônicas do Egito, tudo isso em conexão com a Bahia, o Brasil e o mundo através da representação dos arranjos instrumentais em sincronia com a voz pulsante dos seus cantores, possibilitou uma ressignificação dos ideários estereotipados de uma singularizada para uma pluralizada “pegada” africana.

No plano internacional, o Bispo Desmond Tutu visita a Bahia; em 19 de maio, o Olodum e outras entidades organizam uma grande recepção no Largo do Pelourinho. E, mais uma vez, é “Protesto Olodum” que tem a marca do Grupo registrada nos versos O Desmond Tutu/contra o Apartheid na África do Sul vem saudando o Nelson Mandela/o Olodum. O ano de 1990 marca a ascensão internacional do Olodum com a exibição em 140 países do clip gravado com Paul Simon, em 1988, na faixa *The Obvious Child*, com imagens da Bahia e especificamente do Pelourinho antes do início da reforma. Esta gravação teria possibilitado ao Grupo ganhar “fama no Sul e Sudeste do país” a partir de um “contexto nacional que tem como característica a supervalorização do que vem de fora” (OLIVEIRA, 2000, p. 4).

A partir desses estudos, pode-se depreender que a ascensão midiática entre os anos 1980 e 1990 foi tão impactante que atraiu grandes públicos de diversos países, contribuindo para a sua valorização no eixo Sul e Sudeste, em que os espaços midiáticos no Brasil são mais valorizados. Esse sucesso gerou grande reconhecimento mundial, o que, conforme a publicação do *Jornal A Tarde* (2019), diz: “em 1990, um estrangeiro chegou a casa nº 9 do largo do Pelourinho, ‘Ei, tem um gringo aqui querendo falar com alguém do Olodum’ gritou alguém do lado de fora. Lázinho abriu a porta... era Paul Simon... queria gravar com o Olodum.”

Vemos como o pensamento intuitivo de projeção mundial, somado à criação, produção e estética com ineditismo gerou sucesso extraordinário, permitindo diversas escalas internacionais. Em conformidade com essa análise, Oliveira (2000) enfatiza essa sequência da seguinte maneira:

O Olodum vai à Europa e apresenta-se em Glasgow, Londres e Paris, grava o disco ‘O Mar é o caminho’, com Jimmy Cliff, apresenta-se no *Central Park* (EUA) com Paul Simon, recebe o líder negro Nelson Mandela, faz uma turnê no Japão, Argentina e Chile e promove um acordo de cooperação com Associação Ossu du Bois para intercâmbio com imigrantes do norte da África. Oliveira (2000, p.4)

Essa dimensão que o autor aborda acima, potencializou cada vez mais a manutenção do crescimento internacional dessa entidade cultural. Ou seja, quanto maior for o volume de personalidades e lugares que ela sinergiza, aumenta e mantém a evolução da cultura negra adentrando em diversos espaços através da “locomotiva” do Olodum

O ano de 1993 foi bom para o Olodum em lançamento de disco; o LP “A Música do Olodum” apresentou sucessos como “Berimbau” e “Avisa Lá”. Acontece também o lançamento do álbum “Movimento”, onde a canção “Requebra”, de Pierre Onassis e Nêgo, com versos pouco convencionais para o Grupo. Já falei que te quero/não tenho vergonha/de te assumir/pois o homem não vive/se seus sentimentos/não admitir, foi sucesso no carnaval, enquanto “Alegria Geral”, de Ithamar Tropicália, Alberto Pita e Moço, brincava com o próprio Grupo: Olodum tá hippie/Olodum tá pop/Olodum tá reggae/Olodum tá rock/Olodum pirou de vez, ao passo que seus críticos fizeram versões mais apimentadas desta letra. (OLIVEIRA, 2000, p. 5)

Essas canções tem um conteúdo que dialogam com determinadas ações baianas, revelando cotidianos culturais e sociais como o berimbau e o ato do movimento dançante, a forma de sambar com mais aceleração, o “requebrar”. Estas criações mostram a variedade de ritmos que são conduzidos por instrumentos percussivos, de cordas, como a guitarra, e de sopro, como cornetas e trombones. A harmonia entre os seus toques e a melodia consagram a movimentação de diversos estilos que fazem parte da música nacional e internacional. Dentro dessa pluralidade, Oliveira (2000) aborda sem seus estudos que, no carnaval de 1995, o Olodum desfilou com quatro mil e duzentos foliões, ganhando prêmio de melhor bloco afro, resultando em mais uma turnê internacional e tornando-se a marca mais conhecida fora do Brasil após Pelé. Em seguida, recebem a visita de Hillary Clinton, embaixadores de Cuba, África do Sul e China.

Em fevereiro de 1996 chegam a Salvador Spike Lee, o principal cineasta negro norte-americano da atualidade, e o megastar da música pop Michael Jackson. Eles vêm filmar o clipe *They don't care about us* no Pelourinho (além da favela Dona Marta, no Rio). A sala Nelson Mandela, na sede do Olodum, é o local da entrevista coletiva à imprensa concedida por Spike Lee na presença de personalidades do movimento negro como a Senadora Benedita da Silva e o Deputado Antônio Pitanga (OLIVEIRA, 2000, p. 6).

A chegada da grande estrela da música popular internacional para fazer uma parceria de gravação de um clipe com o Olodum se mantém nas “nuvens” midiáticas internacionais. Ser visitado por um astro *pop* aumentou a sinergia e alavancou o imaginário do grupo cultural Olodum dentro da mídia nacional. O convite, por parte da maior emissora televisiva do Brasil, para o Olodum participar das transmissões de diversas edições de copas do mundo

reflete o estrelato internacional. Poderiam outros ser convidados, como o Ilê Aiyê ou o Malé de Balé. De acordo Edmilson Lopes das Neves, diretor do Ilê Aiyê, “a escolha do Olodum ocorre em função da sua localização, pois encontra-se num local reconhecido como patrimônio cultural da humanidade, tornando-se a apoteose da visibilidade que o evento promove, ao passo que o Ilê está no Curuzú (NEVES, 2021).

Mas, apesar de todo esse cenário construído e conquistado com muita maestria pelos condutores que defenderam essa perspectiva cosmopolita do grupo cultural Olodum, não podemos perder de vista a sua raiz no Pelourinho como uma comunidade de lações socio-culturais africanos, constituídos a partir de várias canções com temáticas voltadas para a Bahia, e em especial para o Pelourinho

O que primeiro se destaca na constituição do imaginário social na música do Olodum é o Pelourinho como território de uma comunidade de cultura afro-baiana, miscigenada, com uma forte matriz africana, que aparece nos versos e em publicações do Grupo como “o maior gueto negro da América Latina”(13). Já dissemos, no início deste trabalho, que o Bloco nasce no Centro Histórico, mas, para o Olodum, torna-se vital esta afirmação que é também afirmação de uma origem étnica, como constatamos nos versos de “Raça negra” (Walmir/Gibi): Pelourinho é meu/quadro negro/retrato da negra raiz... (OLIVEIRA, 2000, p. 9).

Consoante ao pensamento do autor, pode-se depreender que as concepções políticas e estéticas subjacentes à musicalidade do Olodum, embora tenham buscado um caminho internacional, não deixou de valorizar as suas raízes ancestrais no seu território Pelourinho como extensão de uma África transatlântica. Segundo Oliveira (2000), há outras composições que possuem conteúdo concentrando essa mesma ideia, como podemos verificar nos versos de “Unindo a miscigenação” de Guto Silva: “Sou afro Olodum/Sou afro Olodum do/Sou afro Olodum/ Maciel Pelourinho foi quem me criou Pelô/ Na verdade sou Olodum/canto lindo distinto de cor/ A raiz que firma meus passos/ Pelourinho, Maciel, Salvador”, também a música de Genivaldo Evangelista, Osmar e Gutemberg: “Para subir o Pelourinho/você nunca está sozinho”, dentre outras.

João Jorge Rodrigues, presidente do Olodum, nos diz que “a internacionalização do Olodum se inicia ainda em 1981, com a participação do grupo em dois filmes estrangeiros. O carnaval de Salvador, frequentado pelas estrelas negras e durante a década de 1980 e 1990, e com participações dos estrelatos musicais nacionais e internacionais, levou o recado dos representantes da cultura negra para o mundo, transformou a casa do Olodum no templo da diáspora africana e dos sons da luta antirracismo multicolorido e pan-africanista baseado nos

pensamento de Marcos Garvey, Samora Machel, Mandela, Martin Luther King, Obama, dentre outros” (RODRIGUES, 2021).

É perceptível que a trajetória artística no âmbito da musicalidade do grupo cultural Olodum foi definidor, desafiador e ousado. Essa concepção que é originada no pensamento político de seus dirigentes em enxergar horizontes que partiram do Pelourinho e direcionaram-se para a diversidade africana e os demais continentes. Nessa perspectiva, é compreensível que as suas concepções políticas devessem estar em sintonia com a crença na sua produção estética, pois havia grande validade artística e cultural para fazer a rotação mundial e o formato das suas apresentações eram organizados dentro de uma reação música, ritmo e dança, fundindo harmoniosamente instrumentos percussivos de origem africana como som dos diversos instrumentos que compõem o cenário musical internacional, como por exemplo a guitarra e o sopro. Assim, a riqueza das suas composições poéticas que “viajavam” em acontecimentos políticos e ritmos musicais com arranjos associados à batida da banda movimentou o mundo, arrancou aplausos e conduziu as mensagens ideológicas do Pelourinho para o mundo

### *3.1.2 Musicalidade, ritmos e danças do Ilê Aiyê*

A musicalidade que direciona os ritmos e danças dos segmentos sociais afrológicos vem sempre precedida de intenções que são embasadas nos objetivos construtivos sociais, culturais, ideológicos e políticos que estarão a serviço de uma comunicação que procura transmitir valores, insurgências, representações ancestrais africanas, empoderamento da estética, autoestima e consciência negra.

Sendo assim, faremos aqui uma investigação e análise das concepções políticas inseridas nas criações poéticas das letras que compõem o arsenal musical do Ilê Aiyê, assim como também a sua estrutura estética, que é representada pelos seus ritmos e suas danças. Nossa pretensão é estabelecer nesse âmbito de estudo, devido à produção dessa agremiação cultural ser muito vasta e extrapolar o recorte temporal dessa dissertação, limites entre os decênios de 1980 e 1990.

Desde a sua criação em 1974 até os nossos dias, o Ilê Aiyê tem uma produção musical que está inserida na história africana. Porém, este período retratado acima, os seus compositores conseguiram retratar e ressignificar o imaginário do brasileiro em relação às

representações africanas, estereotipadas pela elite hegemônica européia, fazendo referência a uma desconstrução ideológica dentro da valorização afrológica e estabelecendo a valorização e verdadeira contribuição dos descendentes de africanos para a formação cultural brasileira.

Essa concepção política e estética atribuída ao Ilê Aiyê é na verdade uma forma de reação em defesa de uma sociedade brasileira que é desigual não só aparentemente. As estatísticas oficiais revelam conforme abaixo:

No Brasil, o racismo é o estruturante das relações sociais, para comprovar basta olhar as estatísticas. O censo (2016-2017) do Instituto Brasileiro Geográfico e Estatístico (IBGE) demonstra que Salvador é a capital com maior ancestralidade africana onde 82% da população se auto declaram negros(as) (pretos e pardos). Porém, os(as) negros(as) não ocupam espaços de poder acarretando numa segregação racial em diversificadas ambiências. Isso fica mais evidente quando analisamos os números, por exemplo, se compararmos o espaço de poder ocupado pelo(a) negro(a) como a universidade e o sistema prisional vamos perceber a disparidade e a discriminação que afligem os(as) negros(as). Segundo os dados do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (2016), no Brasil 64% das pessoas encarceradas são de negros(as) e na Bahia esse número corresponde a 84%. Já nos centros universitários a presença de negros(as) correspondem a somente 34% considerando a totalidade da população brasileira, segundo os dados do IBGE de 2015 (GUIMARÃES, 2018, p. 46).

Diante das estatísticas reveladas, entende-se que as desigualdades raciais no Brasil são alarmantes. Essas disparidades pesquisadas nos âmbitos educacional, prisional e dos espaços de poder não condizem com uma cidade de maioria quase absoluta de população afrodescendente. Assim, são necessárias providências contra essa exclusão. Ainda dentro da observação de Guimarães (2018), no contexto da segunda metade do século XX, precisamente nos anos 1970, surge uma ramificação do movimento negro na Bahia, baseando-se nas conspirações libertárias africanas e nas ações ocorridas nos Estados Unidos, com atitudes corajosas de denunciar e combater o racismo em Salvador utilizando como guia de manifestação, o carnaval. Esse foi o Ilê Aiyê. Entre seus instrumentos estéticos que embalsamaram estas ações políticas e culturais, foi a sua musicalidade, seus ritmos e suas danças representativas da ancestralidade africana.

A principal arma das entidades afro ligadas ao movimento negro era a sua produção musical, que agregava grandes parcelas da comunidade negromestiça de Salvador. Através de uma série de estratégias, a produção musical dos blocos afro extrapola os limites da expressão cultural e ganha proporções de movimento social. Nesse contexto, o samba-reggae aparece como uma nova intervenção política. (GUIMARÃES, 2018, p. 47)

De acordo com essa observação, compreende-se que o instrumento estético revelador das suas concepções políticas já citadas acima foi a musicalidade. É da veiculação da arte

inserida nas letras, nas construções das estrofes, dos versos somado com os arranjos instrumentais de origem africana, tendo como principal referência a percussão, a ritmização e sinergia dos batuqueiros em profunda harmonia com os cantores, que emana a mensagem que e as razões da existência e dos objetivos da Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê como um dos grandes representantes do combate ao racismo na cidade do Salvador.

Todo trabalho desenvolvido pelo Ilê Aiyê tem sido dedicado á redenção do seu povo objetivando o fomento do orgulho da origem negra nos baianos num discurso embasado na necessidade de autoafirmação e recuperação da identidade cultural. Como estratégia quilombista, o Ilê Aiyê só permite a entrada de negros em seu bloco para que se tenham uma unidade e marque a diferença étnica de forma positiva. Em um país como o Brasil multicultural, mas dominada política e culturalmente por pessoas de descendência branca que imprime a cultura do branqueamento, ter essa atitude de autoafirmação da identidade negra é de extrema importância (GUIMARÃES, 2018, p. 49).

Em conformidade com a observação acima, infere-se que o discurso *ileiante* se embasa na autorreferência ao negro como imagem suprema, com sua valorização e ressignificação de ideários que foram estereotipados na formação histórica brasileira, construídos sobre a inferioridade racial negra. Edmilson Neves nos diz que “ideologicamente o Ilê Aiyê continuará a promover a saída de negros e negras em função de nossa diretoria tolerar as diferenças. Porém é intolerante em relação às desigualdades. A flexibilidade enfraquece o movimento” (NEVES, 2021). Podemos inclusive fundamentar essa postura ideológica com um dito popular: “aqui no Ilê o negão tem voz e vez”. Esse discurso encontra embasamento na primeira canção que representou essa concepção, “Que bloco é esse?”, cuja composição é de Paulinho Camafeu:

Somos crioulo doido (Somos bem legal)/ Temos cabelo duro (Somos blackpower)/  
Somos crioulo doido (Somos bem legal)/ Temos cabelo duro (Somos black  
power)/ Que bloco é esse? (Ilê) Eu quero saber (Ilê Aiyê)/ É o mundo negro que  
vimos mostrar pra você/ Que bloco é esse? (Ilê) Eu quero saber (Ilê Aiyê)/ É o  
mundo negro que vimos mostrar pra você/ Branco, se você soubesse o valor que  
o negrão tem/ Tu tomava banho de piche ficava pra negrão também/ Eu não lhe  
ensino minha malandragem/ Nem tampouco minha filosofia, não/ Quem dá luza  
cego é bengala branca e Santa Luzia (ARAÚJO, 2021, p. 100)

Segundo a letra e poesia versada pelo compositor, depreende-se que se trata de uma auto afirmação de cunho eminentemente de valorização e empoderamento de uma negritude em um momento histórico que precisava ser vista e veiculada. E o carnaval como uma grande festa popular foi o palco mais oportuno para o Ilê Aiyê mostrar a sua estética artística e, ao mesmo tempo, fazer veicular e multiplicar o seu primeiro grito de inconformismo e

descontentamento com a realidade elitista e desigual que excluía o negro dos seus principais direitos.

Para toda essa trajetória de luta em favor dos afrodescendentes, a manifestação musical sempre foi o grande veículo de transmissão da sua estética. Porém, para criar a música precede-se o conteúdo político definido e o incansável trabalho mental dos seus compositores. De acordo com Souza (2007), esse compositor é aquele que estuda as características da diversidade cultural africana e dela faz uma alusão aos objetivos políticos e culturais para produzir as grandes obras poéticas e literárias, que permite o esse grupo ser um sujeito de resistência a toda opressão sofrida pelo negro durante a história do Brasil.

Entre os sujeitos que fazem parte da construção estética do Ilê Aiyê, o compositor além de possuir aptidão para criar, é responsável por transformar os objetivos definidos do grupo cultural em mensagens para ser ouvida, cantada repetidamente e juntamente com a harmonia das danças e dos ritmos embalados pela percussão e seus instrumentos possa conduzir uma modelo de representação:

Vale ressaltar a importância do compositor enquanto produtor de textos para o Ilê Aiyê, pois é através das letras de música que o bloco divulga as narrativas que considera propícias sobre o mundo negro e que se constitui no grande tema do Ilê. Identidades de resistência são construídas no interior destas narrativas, o que permite ao Ilê Aiyê ser reconhecido como um sujeito da diáspora negra, inserido no movimento de oposição ao saber construído pela modernidade sobre o continente africano e o indivíduo negro. A resistência negra praticada dentro do candomblé, nos quilombos, no cotidiano dos engenhos e nos desfiles das festas carnavalescas, no Brasil, teceu os fios que orientam o comportamento do Ilê Aiyê ante o discurso oficial sobre o negro e sua cultura (SOUZA, 2007, p. 19).

Segundo essa ideia, que reafirma a grande importância do compositor dentro da construção estética do Ilê Aiyê, os compositores e cantores do Ilê Aiyê, nos seus desfiles carnavalescos, nos *shows* e apresentações, destacam e elevam sempre o nome da entidade para o Brasil e o mundo. Cabe-nos aqui destacar também a contribuição da equipe de músicos percussionistas, que certamente tem a função de delinear o ritmo que por sua vez vai configurar a dança. No Ilê Aiyê, foram criadas a Banda Erê e Banda Aiyê. Em conformidade com os estudos de Souza (2007), a Banda Erê foi criada nos anos 1980 com o objetivo de formar novos talentos infantis na arte da música, desenvolver iniciativas para a consciência da identidade negra e funciona como mecanismo de cidadania.

Analisando essa trajetória entre música e banda, entende-se que grande parte dos componentes da Banda Erê passaram a fazer parte da versão adulta, que é a banda Aiyê.

Ambas fazem parte dos projetos de ações afirmativas já evidenciados no segundo capítulo dessa dissertação.

Outro aspecto que faz parte deste elenco é a dança, já que esta se encontra em harmonia com a música e a banda fecha o conjunto estético demonstrativo dos ancestrais africanos. Consoante ao pensamento de Moreira (2013), as apresentações da Banda Aiyê, a banda musical do Ilê Aiyê, as apresentações artísticas são sempre acompanhadas por um corpo de dançarinos e dançarinas. Compreende-se assim que os shows do Ilê Aiyê tem a função de mostrar ao público o espetáculo das tradições africanas. Portanto, deve ser organizada pela sua produção com cantores, a banda e os dançarinos.

A centralidade corporal nos atos educativos do Ilê Aiyê no sentido de corpo todo e aprendente, lúdico, expresso em várias linguagens como a poesia e a dança. Estas formas de educar estão impregnadas no corpo dos formadores e dos que são formados no Ilê Aiyê, configurando-se assim como uma educação estética (MOREIRA, 2013, p. 46).

De acordo o pensamento do autor, depreende-se que a dança é movimento corporal que se comunica com os sons da música e banda e revela uma linguagem educativa e cultural afrológica. Evidenciando a dança, a musica e os ritmos performáticos em constante harmonia, dentro do calendário das suas festividades anuais, o Ilê Aiyê realiza a tradicional Noite da Beleza Negra, onde é escolhida através de um desfile por corpos de jurados a eleição da Deusa do Ébano que tem o objetivo de valorização, elevação da autoestima e beleza da mulher negra. De acordo com Araujo de Araujo de Paula (2021), trata-se de uma evento produzido pelo Ilê Aiyê que teve seu nascimento em 1976, que sempre ocorre entre os quinze dias que antecedem o carnaval, tendo como objetivo escolher a Deusa do Ébano que será a representante do bloco durante o desfile do carnaval e demais eventos daquele respectivo ano.

Último evento do bloco antes do carnaval, se constitui num concurso para escolha da sua rainha, a Deusa do Ébano. Busca a valorização do padrão de beleza negra, distinguindo-a de um padrão europeizado. Um dos fatores mais importantes para a seleção das candidatas é a expressividade da dança de origem africana (FREITAS, 1995, p. 66).

Diante desta informação pode-se afirmar que a movimentação corporal que podemos chamar popularmente de gingado da candidata, destaca-se entre os requisitos para a seleção da majestosa negra que representará o Ilê Aiyê.

A ideia de um concurso de beleza voltado exclusivamente para a mulher negra nasceu da percepção de que os tradicionais concursos de beleza feminina existentes em todo o país priorizavam um padrão de beleza eurocentrado. As

negras restavam os concursos de “mulatas” ou musas do carnaval (AGÊNCIA BRASIL, 2014, p. 107).

Conforme esses objetivos retratados, é compreensível que na elaboração e produção deste concurso haja a primazia da resposta ao combate ao racismo e exclusão do negro, e em especial da mulher. Visto que já era tradição os concursos de *Miss* Universo e *Missi* Brasil existir uma representação majoritária do estilo de beleza branca européia, desta forma, o Ilê Aiyê mais uma vez pode dar uma resposta a essa centralidade, estabelecendo uma exaltação e empoderamento da mulher negra na sua política de combate ao racismo e exclusão. Ainda dentro dos estudos de Martins (2017), o concurso possui outra forma de avaliação, como a escolha do penteado, a roupa com as devidas estamparias, a graça e a evolução corporal e um questionário com perguntas inerentes à negritude. Estes são para além da expressão corporal, devendo a candidata estudar e refletir sobre identidade e negritude, pois a escolhida vai ser entrevistada pelos órgãos de imprensa e deverá estar preparada para em todos os aspectos para exercer a sua regência. Relacionando a esta temática, Freitas (1995) nos diz que a candidata escolhida assume muitas responsabilidades como antes do carnaval passar um semana no terreiro de candomblé para se preparar espiritualmente dentro das doutrinas da religião, deve fazer exames médicos e controle da alimentação, dentre outras.

Esses atributos acima constituem-se um treinamento para enfrentar os novos desafios do cargo. Conforme Araujo de Paula (2021), a candidata escolhida deve articular relações com a luta coletiva das mulheres negras dentro dos principais problemas enfrentados historicamente, como as desigualdades de ser mulher e negra e a inspiração projetos de vida par crianças e jovens, isto é, o papel da Deusa do ébano é fundamental para desenvolvimento das políticas afirmativas da entidade.

Utilizo, para iniciar esse relato, uma das frases que repito quando da referência ao Bloco e que, sem dúvida, constitui um resumo da minha relação com “o mais belo dos belos”, o Ilê Aiyê: “Sinto-me feliz por ter crescido querendo ser a deusa do Ébano e não uma paqueta da Xuxa”. Assumo ainda que, assim como muitas crianças, em um dado momento, almejei ser uma dessas garotas loiras, de olhos azuis e magras, mas percebi que, para ser uma delas, eu teria que ser diferente de quem eu era. Sabemos que isso machuca, dói, exclui e nos torna mulheres invisíveis por não termos uma representatividade nas grandes mídias, nas capas de revistas, nas bonecas infantis, nas propagandas de produtos comerciais (SANTANA, 2018, p. 19).

Diante desse relato, infere-se que ele faz partas das construções políticas afirmativas inerentes aos trabalhos desenvolvidos pelas rainhas do Ilê Aiyê. Isto é, o resultado do legado conscientizador e transformador com impactos diretos na comunidade e em especial com as

crianças e jovens como expoente das ações políticas afirmativas do Ilê Aiyê mostrando que o negro é belo e pode ocupar espaço social. O 1º concurso da Deusa do Ébano foi realizado em 1976 e a ganhadora foi Maria de Lourdes Santos Cruz que disse: “uma vez rainha, passa-se a coroa, mas não perde-se o trono, e esse título é inesquecível, radiante e é amor pelo Ilê Aiyê, que ainda continua ajudando as outras candidatas ao longo dos anos e participando de diversas ações sociais da entidade” (CRUZ, 2021). Por sua vez, Daiane dos Santos Ribeiro foi Deusa do Ébano em 2013, concorreu por vários anos e, quando resolveu se preparar de fato, acabou sendo vencedora. Segundo ela, devemos valorizar muito a entidade por ser a promotora de um concurso de beleza que exalta a mulher negra independente de biotipo físico, pois nesta perspectiva, embora o concurso tenha premiação em dinheiro e ganhos como cursos e viagens, o mais importante são as contribuições sociais que a rainha passa a ter quando é eleita, como, além de acompanhar o bloco, tornar-se uma ativistas dos projetos sócio-culturais (RIBEIRO, 2021).



Mirinha, primeira rainha do bloco Ilê Aiyê, eleita há 45 anos(foto: Renato Santana/CORREIO)



Daiana dos Santos Ribeiro, eleita Deusa do Ébano em 2013 na Noite da Beleza negra (Foto: Alberto Lima)

Até aqui nossa pretensão é evidenciar a harmonia entre os componentes estéticos representativos do Ilê Aiyê, que são a musicalidade, os ritmos e a dança. Mas, dentro dessa construção estética, precedem-se as suas concepções políticas e ideológicas. Nesse alinhamento, vale levar com bastante consideração o destaque efetuado pelo “mais belo dos belos” aos seus ensaios, prenúncios dos seus festivais, e que conforme o diretor Edmilson Lopes Neves, são realizados quatro vezes no mês, para produzi-lo existe um trabalho incansável de atores que fazem parte da diretoria e colaboradores. Mas, para obter os objetivos midiáticos, comerciais e culturais é um trabalho enorme, visto que a receita na venda de ingressos nem sempre é a esperada em função das constantes pedidos de cortêsias de pessoas da comunidade, são a receita e as despesas diretas de certa forma não tem um retorno esperado dentro da grandeza do Ilê Aiyê (NEVES 2021).

Segundo Edmilson Lopes Sena, são várias os mecanismos da estrutura de festivais anuais que são organizados ideologicamente com participação de compositores que tem que elaboras músicas em duas categorias: uma delas deve destacar situações políticas de países africanos e a outra é música como poesia (SENA, 2021).

O Ilê Aiyê nos seus temas de carnavais, e conseqüentemente, nas escolhas do repertório musical passa a homenagear os países africanos, revoltas e personalidades negras que cooperaram para o encadeamento da construção da identidade étnica e para elevação do auto estima do negro. As músicas são escolhidas através de concurso dividido em duas categorias. A primeira música tema, o compositor é motivado a escrever o enredo do carnaval de acordo com a temática escolhida pela entidade, que fornece uma cartilha sobre o tema que será abordado do carnaval para subsidiar na composição da música (GUIMARÃES, 2018, p. 55).

Relacionando a afirmação em questão, é bastante compreensível que diante dos objetivos dessa entidade dentro do movimento negro é seu objetivo conscientizar a população afrodescendente além da defesa contra o racismo, assim como conduzir e veicular o conhecimento dos constantes ações emancipatórias dos países africanos que estavam ocorrendo nos momentos históricos das produções dos seus festivais. Portanto os candidatos teriam que estudar para criar suas letras de acordo com este cenário contextual e histórico. Ainda de acordo com Guimarães (2018), a segunda categoria é a música baseada em narrativas cotidianas, a qual ficou conhecida como poesia.

Na análise de Souza (2007), as letras das canções do Ilê Aiyê são construídas com plena orientação de representações do bloco com o negro, sua história e cultura em

conformidade com as concepções políticas do seu corpo de dirigentes. Ademais, as músicas temáticas são alinhadas como expressão da política cultural de países africanos. Para dar uma sustentabilidade organizacional às suas pretensões no âmbito da musicalidade, o Ilê Aiyê realiza os seus festivais anuais, o que, segundo Araujo de Paula (2021), não contaram com temas no primeiro e no segundo desfile, porém, a partir do terceiro, passou a fazer homenagens e referências a aspectos culturais e políticos de países africanos.

Para fundamentar essa sequência escrita pretendemos salientar alguns temas que estão de acordo com os estudos de Guimarães (2018), que aborda aspectos políticos e culturais de países africanos e da África com ou continente, metaforizados nas letras das músicas. “Cordão umbilical”, de Paulo Vaz e Cissa, e “Majestade África”, de Juracy Carvalho e Luiz Bacalhaus, possuem letras que destacam as riquezas africanas exploradas pelos colonizadores, exaltam o continente antes do contato com os dominadores e despertam um sentimento reparacionista.

Da escuridão surge a Luz/ Útero negro, prosperidade/ Do negrume africano a humanidade/ Senhora Ébano, DNA do mundo, célula Materna./ Primeira maternidade na terra/ Foi lá onde o homem começou na África/ Ilê Aiyê, África Fértil Salvador/ Ventre fértil, sentimento profundo/ Mãe natural, fio inicial/ África do mundo eterno cordão umbilical. (GUIMARÃES, 2018, p. 56).

África berço da cultura, ciência, arquitetura/ Ouro refinado pó, Gênesis da sociedade/ Forte ancestralidade, paciência de Jô/ Tapete persa emoldurado (GUIMARÃES, 2018, p. 56).

Essas canções possuem letras que destacam de uma forma geral as riquezas africanas exploradas pelos colonizadores, exaltam o continente antes do contato com os dominadores e despertam um sentimento reparacionistas. “Majestade África” chama a atenção para as riqueza minerais africanas e faz uma alusão à sua contribuição como legado cultural, principalmente na arquitetura e na ciência. Por sua vez, a música “Cordão umbilical” traz uma mensagem de afirmação da África como ventre mãe de todos os negros da diáspora pelo mundo.

Ainda percorrendo esse alinhamento de estudo cito o tema do festival de 1981, cuja música vencedora foi “A evolução das raças”, do compositor conhecido com Buziga, cujo trecho trago a partir de Guimarães (2018) e diz o seguinte: “Ilê Aiyê canto de evolução, Centro de Culto Africano, Origem negra dos bantos Machona, Zulu, Suasses chamou de Zimbabwe região”. Interpretando a letra dentro do contexto africano pode-se entender que, de uma forma geral, há uma tentativa de trazer para o conhecimento do povo negro a

consciência de luta pela liberdade tomando como exemplo a história do reino dos Zulus em Zimbabwe que habitaram o sul da África e resistiram à opressão colonial britânica.

Mais um exemplo que dá suporte à ideia central, de que concepções políticas e estéticas subjazem a musicalidade e expressão artística dos grupos, são as canções a seguir.

Coanza, Congo, Matamba e Angola de Ilê/ As batalhas foram travadas/ Ao querer fundar sua cidade/ Ver seu povo em liberdade/ Amava o traje e a riqueza/ Soberana sua beleza/ Ginga Deusa de Angola (GUIMARÃES, 2018, p. 59).

Ilê compara o Senegal com a beleza do brilho do sol/ Contemplando com méritos/ Thies koalak, Rufiske e Zinguichour/ Essa grande nação/ Que é simbolizada pelo Baobê/ Reino de Tekrour ocidental/ Cerca de Bakel Senegal/ Ikini Indilê faya balê Ikini Indilê faya balê Oso (GUIMARÃES, 2018, p. 61).

Da autoria de Carvalho e Augusto Daltro, e de Julinho Cerca de Bakel, respectivamente, essas belas canções temáticas foram compostas para os festivais de 1984 e 1987, cujos temas foram Angola e Senegal. Conforme os estudos de Guimarães (2018), essas canções levam uma mensagem de resistência contra a dominação europeia nos seus respectivos países tendo como destaques algumas personalidades que lutaram e lideraram esse processo emancipatório ou libertário. Sendo assim, essas referências trazidas dos exemplos africanos servem para mostrar ao povo negro que pode combater a hegemonia da elite dominante através da luta para combater o racismo e todas as formas de exclusão.

Dentro dessa perspectiva, vale salientar que essas músicas são eminentemente conscientizadora de um continente africano diverso e não um território totalitário culturalmente.

O Ilê Aiyê também se contrapõe a essa ideologia fazendo conhecer através de suas músicas e a história de vários países africanos, como podemos ver nas composições Negrite Cristal que fala sobre o império de Gana que hoje corresponde aos países Mali, Mauritânia, Senegal e Guiné. Várias que falam sobre a história e cultura de Moçambique como Poesia Moçambicana, Vozes Da Floresta Macua (GUIMARÃES, 2018, p. 61).

A realidade definida pelo exemplos acima transformou-se, ao longo da trajetória estética do Ilê Aiyê, em diversas aulas cujos objetivos orbitam na ressignificação de ideários supremacista, massificados na mentalidade da negritude brasileira. Assim, esse grupo cultural coloca-se como um núcleo protagonizador que exerce uma liderança pastoral na revisão histórica da realidade africana.

Ainda percorrendo o âmbito da musicalidade, é importante também destacar a categoria artística conhecida e já citada como poesia. Elas trazem como mensagens uma educação ressignificante voltada entre outros aspectos para resgatar e afirmar a

ancestralidade religiosa africana, autoafirmação do negro e a conscientização de negritude. Como o repertório desta tipologia é vastíssimo, nossa intenção aqui é fazer algumas demonstrações fundamentadoras. Já é do conhecimento desde o capítulo anterior que o Ilê Aiyê tem o apoio espiritual dos atributos doutrinários do candomblé e tendo como protetora a popular Mãe Hilda:

Deve-se levar em conta que, no Ilê, o candomblé representa um mundo simbólico que inspira as narrativas do bloco. Os banhos de folhas e os rituais que precedem a saída do Ilê Aiyê deixam transparecer que o mundo divino e o bloco são aliados na luta pela valorização do negro e dos valores remanescentes das culturas africanas. O papel do Ilê Aiyê nesta aliança foi definido assim pelos compositores Aloísio Menezes e Alberto Pita, quando a entidade completou 21 anos de existência (SOUZA, 2007, p. 33).

Consoante o estudo acima, infere-se que as teorias que são fundamentais à luz das teorias dos orixás, são respeitadas e orientadas para o comportamento estético do bloco afro conforme o trecho da música “Ilê vinte e um”, da autoria de Alberto Menezes e Alberto Pita: “Ilê fundamento de Ogum/ Ilê vinte e um/ Ilê quilombo é Curuzu” (SOUZA, 2007, p. 33).

Considerando a história do Ilê Aiyê e suas ralações espirituais, e cientes que a sua inspiração religiosa alicerça e fortalece a luta pelos objetivos em defesa dos afrodescentes, assim entende-se como Quilombo.

[...] rede de associações, irmandade, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afochés (sic), escola de samba, gafieira, foram e são quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei se erguem os quilombos revelados que conhecemos. Porém, tanto os permitidos quanto os “ilegais” formam uma unidade, uma única afirmação humana, étnica, e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história (GUIMARÃES, 2018, p. 264-5).

Diante dessa citação, depreende-se que a Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê, por ser uma associação militante que pratica atos de resistência contra o colonialismo, reforça a identidade étnica e ancestral africana e combate o racismo e outras formas de exclusão, podendo ser considerada como um quilombo. Portanto, o trecho da música a seguir, composição de Paulo Vaz e Cissa, apenas reforça esse ordenamento político e cultural.

Nas águas barulhentas e profundas deste imenso mar/ Navega o Navio negreiro Ilê no rumo certo estar/ Pérolas Negras colhidos desde mar a mar/ O vento forte pode balançar/ A embarcação Ilê Ayie não deve naufragar/ Nas águas barulhentas e profundas deste imenso mar/ Na proa a capoeira de Angola Bimba e Pastinha/ Tambores e atabaques de Maleiro cantam Batatinha/ Vadeia Clementina o povo negro todo Vadiou/ Ivone Lara no Iararaô Diê Diê olha lá Oxá (SOUZA, 2007, p. 61).

Analisando a mensagem desta canção verifica-se que o seu objetivo central é destacar metaforicamente as personalidades que contribuem com a história brasileira na área cultural em âmbitos da arte da capoeira e da música, em especial o samba.

Em suma, diante de todo o panorama teórico acerca da importância deste capítulo na construção da escrita, fica bastante evidente que ele constitui-se o núcleo polarizador do tema que intitula essa dissertação, visto que as concepções políticas que foram fundamentadas pelas análises teóricas servirão de prenúncio ideológico para a colocação em prática das concepções estéticas representativas das duas entidades estudadas.

Ao fazer esse levantamento de estudos das construções afrológicas no âmbito da musicalidade, dos ritmos e das danças, é perceptível que a forma de construção dessas representações estéticas tem aspectos que são comuns e diferentes. Podemos notar que ambos defendem com muita primazia o combate ao racismo e todas as formas de exclusão social e ao mesmo tempo resgata os ancestrais e empodera com consciência de cidadania aos negro. Porém, as suas construções políticas e estéticas seguiram linhagem diferentes.

O Olodum estabeleceu uma construção política dentro de uma teoria baseada em movimentos externos como o panafricanismo e nos pensamentos de líderes negros como Mandela, Martin Luther King, dentre outros que defendiam uma luta antirracista pacífica e com uma convivência igualitária e harmônica interracial. Baseada nessa premissa teórica, o grupo ascendeu pelo mundo carregando e enviando suas mensagens afrológicas em comunhão com diversos ritmos que compõem o cenário artístico musical universal, dialogando com a efervescência do samba-*reggae*.

O Ilê Aiyê criou sua semente política baseada na defesa incessante da cor da pele. Conforme suas músicas, ritmos e danças, florescia em conjunto a percepção do seu direcionamento político e ideológico e das suas concepções de resistências de uma mensagem que é toda decorada das tradições ancestrais, do empoderamento, exaltação e conscientização do negro, combatendo todas as formas de racismo e exclusão dentro de uma visão de conquista dos direitos civis, contra toda intolerância e desigualdade, pela conquista da supremacia negra em confronto com a hegemonia elitista branca. Em função dessa ideologia está a tradição mantida desde o seu nascimento da não aceitação de pessoas brancas no desfile do bloco, a exaltação da beleza negra em um concurso da noite da beleza negra e suas poesias musicais que carregam essa mensagem política.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O surgimento das entidades afros Ilê Aiyê e Olodum como representantes dos segmentos sociais negros na cidade do Salvador teve em seus idealizadores duas missões iniciais: a primeira foi a resistência para vencer todos os obstáculos, para evoluir de apenas um bloco de carnaval para entidade sócio-cultural, com brilhantes ações em prol da população afrodescendentes de Salvador, e a segunda, a explosão estética cultural fruto das suas concepções políticas, como representantes de uma negritude, fruto de todo processo colonial e pós-colonial, em que a exclusão, a discriminação, o preconceito e as desigualdades sempre afloraram dentro do panorama soteropolitano, baiano e brasileiro.

Dentro de um processo natural de maturação escrita, tendo como grande suporte a linha de autores que me ajudaram na construção de um raciocínio teórico sobre o objeto pesquisado, pode-se depreender as impressões que foram retidas nos limites de compreensão da dissertação. É constatado conceitualmente que tanto Ilê Aiyê quanto Olodum, durante a sua trajetória artística, cultural e política, enfatizando o recorte temporal desta dissertação, que são os anos de 1980 e 1990 e sua espacialidade soteropolitana, trabalham suas noções de representação e de representatividade precedidas por concepções políticas. Sendo assim, no “duelo” entre as duas entidades, constata-se que ambas apresentaram concepções políticas e estéticas representativas semelhantes e diferentes.

Destacamos como concepções políticas e estéticas representativas semelhantes entre as duas entidades as seguintes: ambas as agremiações, desde os seus primeiros sinais de existências, perpassando pelos anos que compõem o recorte temporal dessa dissertação até os dias atuais, foram remanescentes dos movimentos negros que os antecederam ao longo da história do Brasil, tendo suporte em maior escala nas construções políticas, culturais e de resistência embasadas no aporte ideológico do Movimento Negro Unificado dos anos 1970 do século passado, em um contexto histórico que envolviam vários acontecimentos como o Regime Militar, a luta por direitos civis nos EUA e a Nova República no Brasil. Estes fatos são contemporâneos a o surgimentos do Ilê Aiyê e Olodum. Ainda salientamos que, entre os aspectos comuns, estão as representações culturais com fortes traços das heranças culturais africanas e as evidências como fenômenos de natureza sócio-cultural que, de forma muito intensa, construíram e se revelaram como um núcleo polarizador das ações de resistências e ao mesmo tempo alavancadores de um compromisso inerentes aos aspectos sócio-culturais

e políticos antirracistas, objetivando a inclusão, a valorização, o empoderamento e a autoestima da população negra de Salvador.

Podemos reiterar também os seus festivais de música anuais, em que ambos sempre promoveram duas categorias de composições, entre as quais destacam-se aquelas que tem a finalidade de trazer para os conhecimentos dos expectadores a exaltação dos processos e revoluções políticas de países em sua maioria africanos, e a categoria de poesias, que revelam aspectos sociais, políticos e religiosos dos afrodescendentes. Convém destacar também as suas políticas sociais e culturais no âmbito reparacionistas. Isto é, as suas semelhantes ações como os projetos culturais “Rufar dos tambores”, “Banda Erê”, a “Escolas Mãe Hilda”, as escolas profissionalizantes, dentre outros, que tem melhorado a vida dos negros de cada comunidade onde estão ineridas e de toda a comunidade carente de salvador.

Dentro de todo o panorama construído pelas entidades supracitadas, que foi levantado, investigado e examinado mediante as análises realizadas durante todo percurso bibliográfico e oral, tendo participações fundamentais na maturação desta escrita, é bastante considerável que, mesmo se tratando de segmentos sociais afro, todavia as ideias de construção das suas concepções políticas, culturais e de resistências pelos seus gestores e idealizadores possuem trilhas diferentes. Foram constatados aspectos divergentes entre as duas concepções políticas e estéticas representativas latentes na compreensão dessas duas instituições da cultura brasileira.

O elenco das concepções estéticas divergentes compreende as suas musicalidades, os ritmos e as danças. No âmbito da musicalidade. Isto é, as construções poéticas que implicitamente lançam uma mensagem metafórica voltada para diversas temáticas que envolve a resistência, a conscientização e o conhecimento das heranças africanas, são emitidas para sociedade de formas diferentes. Para fundamentar tal assertiva, elencamos as diversas canções discutidas ao longo da presente dissertação. Nelas, percebe-se que as composições do Ilê Aiyê mostram sempre a valorização estética do negro, como a sua primeira música, composta por Paulinho Camafeu, cujo trecho diz: “Que bloco é esse, eu quero saber, é o mundo negro que viemos cantar pra você, branco se você soubesse o valor que o negro tem, tu tomavas banho de pixe e virava negro também.” Em contraposição, a primeira música do Olodum traz, em um dos seus trechos: “Quando eu estiver passando, quero amor e alegria, pegue sua fantasia... Olodum na sexta feira... de Carnaval”.

Outro aspectos fundamentais são os ritmos embalados pelas batidas dos instrumentos, principalmente nos anos de 1980 e 1990. O Olodum sempre desenvolveu o

samba-*reggae*, vetor fundamental dos principais elementos das suas composições e que possibilitou a sua relação com vários estilos musicais e diversidade de instrumentos, como os de sopro e percussão junto às suas coreografias. Em uma de suas canções temos “O Olodum tá *hipe*, Olodum tá *rock*, Olodum tá *reggae*, Olodum tá *pop*. Olodum pirou de vez”. Essas referências estéticas construídas dentro das suas concepções políticas foram importantes para a sua explosão midiática e sua trajetória soteropolitana, nacional e internacional, ao passo que o Ilê Aiyê permaneceu com seus ritmos desenvolvidos pela percussão e suas danças, atendo-se fielmente aos ritmos dos ancestrais africanos.

Outros fatores estético diferentes entre O Olodum e o Ilê Aiyê são as suas festividades anuais de exaltação do negro. No Olodum existe uma programação do troféu Ujamaa que representa o reconhecimento do Olodum às instituições e pessoas que se destacam na luta de combate ao racismo e todas as formas de discriminação. O Ilê Aiyê apresenta a Noite da Beleza Negra, onde é escolhida a Deusa do Ébano que é um marco na celebração da valorização da beleza da mulher negra no país.

Vale salientar que todas essas diferenças estéticas apresentadas acima são precedidas das concepções políticas dos dois segmentos sócio-culturais. Ou seja, o Olodum possui sua ideologia política embasada no antirracismo como uma nação multicolorida, protagonizada nos movimentos pan-africanista e rastafarianista, embasados nos pensamentos de líderes revolucionário negros como Obama, Martin Luther King, Mandela, dentre outros. As concepções ideológicas destas personalidades estão vinculados à sua bandeira em sua luta pela igualdade, realizada com a harmonia entre todas as raças. Durante o carnaval todas pessoas de todas as raças podem curtir o Olodum

As concepções políticas do Ilê Aiyê são embasadas na mentalidade dos seus gestores e idealizadores dentro de uma negritude antirracista. Porém, protagonizando e defendendo unilateralmente a valorização e exaltação do negro. De acordo o vice-presidente Neves, “as diferenças sócio-culturais são toleráveis, as desigualdades, não” (2021). Esta ideia justifica a forte aceitação apenas de negros e negras no desfile carnavalesco do Ilê Aiyê, dentro da cor da pele e do resgate das raízes africanas.

Outras diferenças reveladas e levantadas na produção escrita, no âmbito dos parâmetros comparativos das duas entidades, que tem importância fundamental nas suas concepções representativas, são os lugares onde nasceram e estão situados. O Ilê Aiyê no Curuzú-Liberdade e o Olodum no Pelourinho. Este último foi palco da elite colonial e, nos seus arredores, circundava um população que vivia na extrema pobreza, fruto da segregação

escravocrata e pós-escravocrata dos séculos XVI ao XIX. No limiar do século XX, com o processo de urbanização e expansão da cidade do Salvador, essa elite migrou para os bairros circundantes do centro da cidade. Essa população miserável ocupou os espaços, agora sem assistência do Estado. Assim, o flagelo da extrema pobreza e mendicância tomou conta do Centro Histórico. Na segunda metade do século XX, houve um processo político nacional de melhorias estruturais dos acervos históricos, mas que não incluía no projeto benefícios sociais para aquela gente que ali residia. Portanto, no final dos anos 1970, dentro de um ambiente de prostitutas, tráfico de drogas e outras formas de marginalização, nasceu e se enraizou o Olodum. Surgiu uma flor afro para representar o resgate da memória histórica e o mesmo tempo oferecer uma possibilidade de combater o racismo e as formas de opressão daquela comunidade.

Acreditamos que a ideia básica do seu corpo de idealizadores era de formar e projetar um bloco afro dentro de um espaço degradado socialmente, cuja identidade histórica, no entanto, é valiosíssima. Trata-se de um patrimônio mundial fotografado e filmado pelos holofotes mundiais por fazer parte dos cartões postais da cidade. Assim, os olhares do Estado para a recuperação e melhorias do local despontaram e o espaço geográfico evoluiu junto com o Olodum, concretizando assim a trajetória do Olodum identificada com o Pelourinho, e o Pelourinho identificado com o Olodum.

O Ilê Aiyê surgiu em um dos bairros periféricos da cidade do Salvador, o Curuzú-Liberdade. Esse bairro, assim como outras comunidades carentes de Salvador, teve um processo de ocupação semelhante. Ou seja, famílias vindas do interior e se instalando no local. Fisicamente, um matagal em que as pessoas se aglutinavam, sem estrutura urbana, sem assistência do Estado. Como se trata de um local de maioria negra e desabastada, surgem no âmbito cultural as igrejas evangélicas e os terreiros de candomblé. Entre eles, destaca-se o Terreiro de Mãe Hilda, onde nasceu o Ilê Aiyê. Desde o nascimento da agremiação, nos anos 1970 até a atualidade, o bairro sofre com a falta de várias estruturas, principalmente a viária. Essa situação, entretanto, não impossibilitou o Ilê Aiyê de transformar-se em “o mais belo dos belos”. Porém, de certa forma essa ausência do Estado é um entrave para uma melhor organização estrutural dos seus ensaios e festividades em função de sua sede ser localizada em uma ladeira íngreme e estreita, que por sua vez oferece grande dificuldade de mobilidade, sobretudo durante os eventos que atraem centenas de admiradores. Não podemos perder de vista que a presença do Ilê Aiyê nessa comunidade, no entanto, impregnou uma ideia de local de resistência e palco de deliberações sobre a beleza e a valorização do negro.

Em suma, percebe-se que as diferenças e semelhanças representativas desses dois gigantes afro, independentemente dos parâmetros obrigatórios que teriam que fazer parte da análise conclusiva da proposta intitulada, são verdadeiros vetores de similitude e assimilação das contribuições para a elevação e busca de uma sociedade igualitária. Mesmo percorrendo caminhos diferentes ou iguais em alguns aspectos, quem tem a ganhar é a negritude soteropolitana, baiana, nacional e internacional. Há de se admirar as suas ações antirracistas. Assim, estudar e maturar o objeto já referendado na escrita desta dissertação foi um acontecimento ímpar na minha vida acadêmica. Embora tenha reunido dentro dos meus limites de conhecimentos uma certa quantidade de informações para fundamentar o objeto, tenho consciência que ainda existem outros caminhos somativos, pois tratam-se de duas entidades em constante dinâmica. Portanto, fica a minha contribuição para outras percepções, outros estudos e outros entendimentos que irão percorrer a maravilha de debruçar, pensar e vivenciar sobre esses célebres afrológicos, o Ilê Aiyê e o Olodum.

## REFERÊNCIAS

A TARDE. *Há 40 anos, o Olodum transformou o Pelourinho e tornou-se um emblema da cultura baiana.* Salvador, 8 abr. 2019. Disponível em: <<https://atarde.uol.com.br/muito/noticias/2049436-ha-40-anos-o-olodum-transformou-o-pelourinho-e-tornouse-um-emblema-da-cultura-baiana>>.

ABREU, Marta Campos. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830 a 1900.* 1996. 507 f. Tese (Doutorado em História) – Curso de Pós-Graduação em História, Universidade de Campinas, Campinas.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R de; FILHO, Walter Fraga. *Uma história do negro no Brasil.* Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais/Brasília: Fundação Cultural Palmares: 2006.

ALVES, Miriam. Mahin amanhã. In: *Cadernos Negros: os melhores poemas*, volume 28, São Paulo: Quilombhoje, 1998.

AGÊNCIA BRASIL. *Aos 35 anos, o olodum mantém raízes e luta pela afirmação da cultura negra.* Publicado em 25 de abril de 2014. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2014-04/aos-35-anos-olodum-mantem-raizes-e-luta-pela-afirmacao-da-cultura>>.

ANTUNHA, Elsa Lima Gonçalves. Música e mente. *Boletim – Academia Paulista de Psicologia.* São Paulo, vol. 30, nº 1, jun. 2010.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: O negro na telenovela brasileira.* São Paulo: Senac, 2000.

ARAÚJO, Zulu. *A influência das ações afirmativas na formulação e implementação das políticas de ações afirmativas na cidade do Salvador.* Comunicação apresentada no XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais. Ouro Preto. 2002.

ARAÚJO DE PAULA, Juliana. Bloco afro Ilê-Aiyê: uma história de luta antirracista: Afro ilê-aiyê Group: a history of anti-racist struggle. *Revista Caminhos da História*, v. 26, n. 1, p. 98-111, 5 jan. 2021.

BARROS, Mateus Domingues de; OLIVEIRA, Rita Patrícia Almeida de. Tratamento estético e o conceito do belo. *Cadernos de graduação.* Recife, v. 3, nº 1, p. 65-74, jun. 2017.

BOBBIO, Norberto; PASQUINO, Gianfranco; MATEUCCI, Nicola. *Dicionário de política.* Vol. 1, 11ª edição. Tradução: Carmen C. Varriale et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

CASTRO, Armando Alexandre Costa de. *A irmandade da Boa Morte.* Memória, intervenção e turistização da festa em Cachoeira, Bahia. 2005. 182 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Turismo) – Universidade Estadual Santa Cruz/Universidade Federal da Bahia, Ilhéus.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações,* Lisboa: DIFEL, 2002.

CONTINS, Márcia; SANT'ANA, Luiz Carlos. O Movimento Negro e a questão da ação afirmativa. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, nº 1, vol 4, 1996. pp. 209-220.

CRUZ, Maria de Lourdes Santos. Depoimento [mar. 2021] Entrevistador: Sergio Luiz Lima da Silva. Salvador, 2021. arquivo mp4 (60 minutos). Entrevista concedida para a elaboração da presente dissertação.

DANTAS, George Alexandre Ferreira. *A formação das representações sobre a cidade colonial no Brasil*. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo* [online]. 2007, vol. 12, n. 23, pp. 100-122.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Nº 31. Brasília: janeiro-junho, 2008, pp. 11-23.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FERREIRA, Edilberto Nicanor. *Uma análise da concepção de vida política na perspectiva de Hannah Arendt*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2016.

FISCHER, Tânia et alii. *Olodum: a arte e o negócio*. mar/abr 1993. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, nº 33 (2), p. 90-99.

FREITAS, Emília Maria Chamone de. *O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

FREITAS, Joseania Miranda. *Museu do Bloco Afro Ilê Aiyê: um espaço de memória e etnicidade*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1995.

GENTIL, Marcelo. Depoimento [mar. 2021]. Entrevistador: Sergio Luiz Lima da Silva. Salvador, 2021. 1 arquivo mp4 (60 minutos). Entrevista concedida para a elaboração da presente dissertação.

GUIMARÃES, Antônio S. A. *Classes, raças e democracia*. Editora 34: São Paulo, 2002, 88 p.

GUIMARÃES, Átila Silva Sena. *Canto negro: as músicas do bloco afro Ilê Aiyê para inclusão da história e cultura africana no currículo escolar*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado da Bahia. Salvador, 2018.

GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. São Paulo, 27ª edição. Editora Ática, 1998.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo demográfico: características gerais da população, resultados da amostra*. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 3ª Ed. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 2012. (Trad. Valério Rohden e Antônio Marques).

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

MAKOWIECKY, Sandra. *A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos*. Tese (Doutorado na Pós-Graduação de Ciências Humanas), Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2003.

MARTINS, Daniel Gouveia de Mello. *Minha carne não é só de carnaval, por outra abordagem teórica sobre a atuação dos blocos afro em Salvador (Ilê Aiyê, Malê Debalê e Olodum)*. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2017.

MORALES, Anamaria. *Blocos negros em Salvador: reelaboração cultural e símbolos*. *Caderno CRH*. Suplemento, p. 72-92, 1991.

MOREIRA, Anália de Jesus. *As concepções de corpo na Associação Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê: um estudo a partir da história do bloco e das práticas pedagógicas das Escolas Banda Erê e Mãe Hilda*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

MOSCOVICI, Serge. *La psychanalyse, son image et son public*. (3ª ed, 898 p.). Brasília: Technopolitik., 2014.

NADA LEVAREI quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno. Direção: Miguel Rio Branco. Rio de Janeiro, 1981. (20 min), son, color, 16mm.

NEVES, Edmilson Lopes das. Depoimento [abr. 2021]. Entrevistador: Sergio Luiz Lima da Silva. Salvador, 2021. 1 arquivo mp4 (60 minutos). Entrevista concedida para a elaboração da presente dissertação.

OLIVA, Anderson. *Reflexos da África: ideias e representações sobre os africanos no imaginário ocidental, estudos de caso no Brasil e em Portugal*. Goiás: Editora da PUC, 2010.

OLIVEIRA, Augusto de Sá. *Música e cultura popular: Olodum, pelourinho e imaginário*. *XXIII Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação em Manaus/Comunicação e Cultura Popular*. Manaus, 2000.

OLIVEIRA, Geise. Representatividade importa sim: moda como ferramenta de autoafirmação. In: Congresso Internacional sobre Culturas: memória e sensibilidade, 4. Anais eletrônicos. Cachoeira: 2018. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/eventos/4congressoculturas/wp-content/uploads/sites/19/2019/03/OLIVEIRA-Geise..pdf>.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Agô alafiju, odara! a presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971-1978*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Africanidades espetaculares dos blocos afro: Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma para a cena contemporânea numa cidade transatlântica*. *Repertório*, Salvador, nº 19, p.103-113, 2012.

OLODUM. Faraó. Por Luciano Gomes. *Egito Madagascar*. Continental, 1987.

PALMONARI, A., & CERRATO, J. Representações sociais e psicologia social (J. H. Chinatti, trad.). In A. M. O. Almeida, M. F. S. Santos, & Z. A. Trindade (Orgs.) *Teoria das representações sociais: 50 anos* (2ª ed., pp. 401-440). Brasília: Technopolitik, 2014.

PEDRO, Antônio; LIMA, Lizânias de Sousa; CARVALHO, Yvone de. *História civilização ocidental*. 536 p. São Paulo: FTD, 2005.

PITKIN, Hanna Fenichel. *Representação: palavras, instituições e idéias*. Lua Nova [online], n. 67, pp. 15-47, 2006.

RATEY, J. *O cérebro*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

REIS, João José. *A rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

RIBEIRO, Daiane dos Santos. Depoimento. [mar. 2021] Entrevistador: Sergio Luiz Lima da Silva. Salvador, 2021. arquivo mp4 (60 minutos). Entrevista concedida para a elaboração da presente dissertação.

RODRIGUES, João Jorge. Depoimento [mar. 2021]. Entrevistador: Sergio Luiz Lima da Silva. Salvador, 2021. 1 arquivo mp4 (60 minutos). Entrevista concedida para a elaboração da presente dissertação.

SANTANA, Daniele Santos. *Ilê Aiyê: Interações entre arte, educação e cultura afrobrasileira*. Dissertação (Mestrado em Arte) Universidade de Brasília. Brasília, 2018.

SANTOS, Antônio Carlos dos. Depoimento [mar. 2021] Entrevistador: Sergio Luiz Lima da Silva. Salvador, 2021. arquivo mp4 (60 minutos). Entrevista concedida para a elaboração da presente dissertação.

SANTOS, Joeal Rufino dos. *Atrás do muro da noite: dinâmica das cultura afro-brasileiras*. Ministério da Cultura/Fundação Cultural Palmares: Brasília, 1994. 157 p.

SANTOS, Jucélia Bispo dos. Espaços públicos e construção de discursos: o Pelourinho como expressão da baianidade. *Revista Cordis*, São Paulo, nº 8, jan./jun 2012. pp. 175-212.

SANTOS, Vágner José Rocha. A irmandade do Rosário dos Pretos do Pelourinho: história de fé, (re)existência e comida. In: *Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros*, 18. Uberlândia, 2018. Anais. Uberlândia: COPENE, 2018. 19 p.

SECRETARIA DA CULTURA E TURISMO. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural. *30 anos do IPAC nos jornais*. Salvador: IPAC, 1997. 352 p. Edição comemorativa.

SEIDEL, Marisa Frohlich. *Arte Contemporânea: Arte e Vida*. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento, Ano 01, Vol. 07, p. 52-62. Agosto de 2016.

SENA, Edmilson Lopes. Depoimento [mar. 2021] Entrevistador: Sergio Luiz Lima da Silva. Salvador, 2021. arquivo mp4 (60 minutos). Entrevista concedida para a elaboração da presente dissertação.

SILVA, Ana Célia da. *A representação social do negro no livro didático: o que mudou? Por que mudou?* Salvador: Edufba, 2011. 182 p.

SILVA, Carlos Ailton da Conceição. *Os belos, o trânsito e a fronteira: um estudo sócioantropológico sobre o discurso auto-referente do Ilê Aiyê*. 131 f. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SILVEIRA, Dener Santos. *Música e movimento negro: em direção à diáspora*. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2011.

SILVEIRA, Renato. *O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de keto*. Edições Maianga: Salvador, 2006.

SOUZA, Flávia Silva de. Identidade de bairro e manifestações culturais em áreas de urbanização popular de Salvador: estudo de caso no bairro do Curuzu. In: *Semana de Mobilização Científica*, 7. Salvador, 2004. Anais. Salvador: SEMOC, 2004. 13 p.

SOUZA, Jovina. “*Ilê Aiyê, que bloco é esse?*” Respostas a Paulinho Camafeu. Dissertação (Mestrado em Linguística) Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

TAMAKI, Walter Junji. *Representatividade e Ação Coletiva: uma avaliação empírica de sua eficácia*. Dissertação (Mestrado profissional em administração de empresas). São Paulo, FGV/EAESP.2005. 115 páginas.

TEIXEIRA, Igor Moura Rodrigues. *A ideia de crise de representatividade e a democracia representativa como estrutura de (re)legitimação do exercício do poder político*. Dissertação (Mestrado em Ordem Jurídica Constitucional) – Programa de Pós-Graduação em Direito, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-la-lá: vida e obra de Lamartine Babo*. 3. ed., rev. e ampl. – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2014. 900 p.