



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB  
PÓS – GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS I

Maria do Socorro Silva Aquino de Deus

**Palavras (en) cantadas do Ilê Aiyê:  
nos fios das tranças o caminho da África**

Salvador, 2008.

Maria do Socorro Silva Aquino de Deus

**Palavras (en) cantadas do Ilê Aiyê:  
nos fios das tranças o caminho da África**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós -  
Graduação em Estudo de Linguagens do  
Departamento de Ciências Humanas da  
Universidade do Estado da Bahia, como requisito  
parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Roberto dos Santos  
Oliveira.

Salvador, 2008.

## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaboração: Sistema de Biblioteca da UNEB

Bibliotecária: Maria das Mercês Valverde – CRB 5/1109

Deus, Maria do Socorro Silva Aquino de

Palavras (en) cantadas do Ilê Aiyê: nos fios das tranças o caminho da África/ . – Salvador, 2008.

96 f.

Orientador: Silvio Roberto dos Santos Oliveira

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus I. 2008.

Contém referências

1. Negros - Identidade racial - Salvador (BA). 2. Negras - Condições sociais - Bahia. 3. Cultura afro-brasileira. 4. Ilê aiyê - Aspectos sociais. 5. Blocos carnavalescos - Salvador (BA).  
I. Oliveira, Silvio Roberto dos Santos. II. Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas.

CDD: 305.896

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Sílvio Roberto Oliveira – Orientador  
Universidade do Estado da Bahia – PPGEL/UNEB

---

Professora Dr.<sup>a</sup> Márcia Rios da Silva  
Universidade do Estado da Bahia – PPGEL/UNEB

---

Professor Dr. Roberto H. Seidel  
Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS/PPG

Ofereço este trabalho a meus filhos Artur e Cecília, “as mais brilhantes luzes na mais escura noite”.



Exu  
Tu que és o senhor dos  
Caminhos da libertação do teu povo  
Sabes daqueles que empunharam  
Teus ferros em brasa  
Contra a injustiça e a opressão  
Sabes que em cada coração de negro  
Há um quilombo pulsando  
Em cada barraco  
Outro Palmares crepita  
os fogos de Xangô iluminando  
nossa luta atual e passada.

*(Padê de Exu Libertador - Abdias Nascimento)*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus e a todas as forças utilizadas por Ele para iluminar nossos caminhos, mesmo quando não nos apercebemos delas.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens e à Universidade do Estado da Bahia, pela ajuda e estímulo, e ao Prof. Dr. Sílvio Roberto dos Santos Oliveira, meu orientador, sem cuja ajuda e confiança eu não teria concluído esta dissertação.

Sou grata às prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup>. Denise Barata e Edil Silva Costa pelas sugestões pertinentes e valiosas. Ambas compuseram a banca de meu Exame de Qualificação. Sou grata ao Prof. Edivaldo Conceição, por sugestões e incentivos durante o processo de escrita e pela acolhida em sua sala de aula no Tirocínio Docente que fiz na disciplina Cultura e Literatura Afro-Brasileira, ministrada por ele, na UNEB, *Campus II*.

Também sou grata a diversas instituições e pessoas que me ajudaram das mais diversas formas, às quais quero citar em agradecimento:

Associação Cultural e Carnavalesca Ilê Aiyê, que me permitiu a experiência de compreender suas estratégias de luta contra adversários tão poderosos: a intolerância e o preconceito racial. Agradeço às pessoas que fizeram ou fazem parte do bloco pelas conversas esclarecedoras e estimulantes. Aos funcionários e funcionárias da Escola Mãe Hilda e da Senzala do Barro Preto, pela solicitude e generosidade;

Ao artista plástico J. Cunha, pela gentileza e pela conversa enriquecedora; À prof<sup>a</sup>. Lindinalva Amaro Barbosa pelo apoio constante, conselhos e indicações. A Guellwaar Adún, pela conversa inspiradora. Aos artistas do Bloco Ilê Aiyê, dançarinas, deusas do ébano, cantores e compositores.

Aos colegas do mestrado Zana, Chico, Flávia, Rodrigo, Denise, Marcos, Alzira, Lindi, pelas trocas constantes e pelo carinho oferecido.

A Gabriella Santana, Nadjena Miranda, Adelson Santana e Carlito França, sem os quais seria impossível realizar este trabalho. À minha família.

Muito obrigada a todos.

## Resumo

Este trabalho toma como objeto de estudo o Bloco Ilê Aiyê. Nesta dissertação busca-se inferir a retomada do passado africano proposta pelo Bloco afro Ilê Aiyê, utilizando as figuras da Mãe Preta e da Deusa do Ébano como símbolos de identidade negra ancorada em uma proposta estética de afirmação e reelaboração da autoestima dos afro-descendentes. Certos elementos culturais são utilizados pelo Bloco como sinais emblemáticos da diferença e constituem o perfil sugerido: a vestimenta, a dança, o canto, os traços étnicos, a religião, a ancestralidade, formando o chamado Perfil Azeviche, representando culturalmente sua proposta de combate ao racismo e à discriminação. Retomam-se nesse estudo, para tanto, leituras produzidas sobre o movimento negro no Brasil e nas diásporas africanas e a inserção dos blocos afros no carnaval de Salvador como um dos meios utilizados, artisticamente, para denunciar e discutir o racismo e a discriminação, como Fantz Fanon, Homi Bhaba, Maria Nazareth Soares Fonseca, Dalmir Francisco, Stuart Hall, entre outros. Desse estudo, compreende-se a construção de uma outra visibilidade do povo negro em Salvador, bem como da discussão do que é ser negro e o carnaval baiano como espaço de reivindicação desse novo lugar e dessa nova estética.

Palavras – chave: Bloco afro ilê Aiyê, carnaval, racismo, mulher negra, estética negra.

## RÉSUMÉ

L'objet d'étude de ce travail est le Bloco de Carnaval Ilê Aiyê. Les Blocos de Carnaval sont des rassemblements de personnes, souvent du même quartier qui s'habillent de la même façon et s'identifient culturellement – ils peuvent réunir de quelques douzaines à près de dix milles personnes. Cette dissertation cherche à susciter un rapprochement du passé africain proposé par le Bloco de Carnaval afro Ilê Aiyê et des figures de la Mãe Velha (Mère Noire) e de la Deusa de Ébano (Déesse d'Ébène) comme autant de symboles de l'identité noire ancrée dans une proposition esthétique d'affirmation et de rélaboration de l'estime de soi des afro-descendants. Certains éléments culturels sont utilisés par le Bloco comme autant de signes emblématiques de la différence et constituent le profil suggéré : les vêtements, la danse, les chants, les traits ethniques, la religion, l'ancestralité qui forment ce qui se nomme le Profil de Poix, et représentent culturellement sa suggestion de combat contre le racisme et la discrimination. Pour cela, nous reprendrons dans cette étude des lectures de textes produit par le mouvement noir au Brésil et par les diasporas africaines, ainsi que l'insertion des Blocos de Carnaval afros de Salvador comme un des moyens utilisé, de forme artistique, pour débattre le racisme et la discrimination, tel que Fantz Fanon, Homi Bhaba, Maria Nazareth Soares Fonseca, Dalmir Francisco, Stuart Hall, entre autres. Dans cette étude, nous comprenons la construction d'une autre visibilité du peuple noir à Salvador de Bahia, ainsi que le débat de ce que c'est d'être noir, et aussi le Carnaval baianais comme espace de revendication de ce nouvel espace et de cette nouvelle esthétique.

Mots-clés : Bloco afro ilê Aiyê, carnaval, racisme, femme noire, esthétique noire.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 CANTOS NEGROS NA SENZALA DO BARRO PRETO.....	19
1.1 Carnaval de Salvador: espaço das margens.....	19
1.2 O que canta o Ilê Aiyê? .....	22
2 TRANÇAS E TRAMAS DA MÃE ÁFRICA.....	31
2.1 Espelho, espelho meu.....	31
2.2 O teu cabelo não nega, mulata.....	35
2.3 Qual é o pente que te penteia, ô nega?.....	38
2.4 Respeitem meus cabelos, brancos.....	43
3 O FEMININO NO ILÊ AIYÊ.....	51
3.1 O corpo como identidade .....	51
3.2 Perfil Azeviche.....	54
Mãe Preta .....	72
3.3 Deusa do Ébano.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS.....	89

## INTRODUÇÃO

Dalmir Francisco (2000) <sup>1</sup> afirma que a identidade se organiza na diferença e pela diferença “o que inclui o outro, através do jogo (modelo criativo) de um mundo próprio – através da linguagem, da narrativa, que inventa, transmite, repõe, reinventa a identidade”. Percebendo, então, a identidade como um jogo de enunciações, de narrativas de reinvenção, a pesquisa apresenta um campo de discussão e investigação da forma como uma etnia historicamente silenciada reinventa seu modo de dizer e inscrever-se no jogo social, através da inserção no carnaval baiano, utilizando as linguagens musicais e a estética corporal como via de inclusão e discussão sobre o que é ser negro, propondo um modo negro de ser.

O bloco Ilê Aiyê foi fundado em 1974, por um grupo de jovens negros do bairro Curuzu/Liberdade, na cidade de Salvador, entre eles Antônio Carlos Vovô, atual presidente. Ilê Aiyê significa *A Casa do Barro Preto* na língua em nagô (Ilê) e yorubá (Aiyê), o abrigo do homem preto, e convencionou-se que seu significado é “Mundo Negro”. Com 600 mil habitantes o bairro Curuzu/Liberdade é o de maior concentração negra do país. Como bloco, o Ilê Aiyê possui hoje três mil associados. Apenas em 2004, conseguiu construir sede própria - o *Centro Cultural Senzala do Barro Preto*, com 4.500 m<sup>2</sup> construídos, divididos em 8 pisos, abrigando atualmente projetos pedagógicos e sociais.

Quando o Ilê Aiyê é criado, nos anos 1970, diferentes grupos<sup>2</sup> sociais que não podiam ser contemplados pelas lutas travadas na esfera das relações de

---

<sup>1</sup> Cf.: FRANCISCO, Dalmir. Comunicação, identidade cultural e racismo. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

<sup>2</sup> Em 1978, surgem, em São Paulo, O *Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial* e os *Cadernos Negros*. O primeiro, influenciado pelo movimento negro dos EUA, nasce com o objetivo de contestar a idéia de que o Brasil vivia uma democracia racial e implementa uma pauta de denúncias e manifestações contra o racismo, ambientada no período do regime militar; o segundo, no âmbito da onda negra que marca o momento histórico, articula um grupo de escritores

produção nem pela política *stricto sensu* – já que se encontravam excluídos delas –, organizaram-se com base em suas *especificidades*. Esses grupos caracterizavam-se por um modo de atuação distinto dos sindicatos, justificado pela identificação de formas de opressão – “a guerra, a poluição, o machismo, o racismo” (Santos, 2000)<sup>3</sup> – que não passavam pelas questões trabalhistas e foram chamados pela sociologia de *novos movimentos sociais* (o movimento operário, ou ‘de trabalhadores’, era o ‘velho’ movimento social).

Entre as novas organizações estavam aquelas determinadas a partir do objetivo comum de promover uma melhor qualidade de vida para a população negra, embora pudessem diferir radicalmente nas concepções e estratégias de atuação: umas eram chamadas ‘culturalistas’ – os grupos de dança, de teatro, os afoxés, os blocos afro etc. – e outras ‘políticas’ – grupos de estudo e pesquisa ou grupos como o Movimento Negro Unificado e o Unegro, caracterizados como de atuação política.

Definido sumariamente como “entidade carnavalesca de difusão e preservação da cultura negra” – como consta na maioria dos estatutos dos blocos afro –, em termos sociológicos o bloco afro é uma organização social de difícil definição. Em geral, ele é concebido como um movimento social em função do grande número de pessoas que é capaz de aglutinar e, principalmente, porque é pensado a partir de seus trabalhos dirigidos ao combate ao racismo, à cidadania e à inclusão social. Sendo esta uma definição, os grupos que não se encaixam nela são percebidos em situação de *déficit*: de organização política, de consciência, de solidariedade ‘étnica’ ou ‘racial’<sup>4</sup>. Neste ponto, as concepções de ‘movimento social’ e de ‘movimento negro’ apresentam-se quase como sinônimos: os blocos

---

de todo o país que passam a publicar seus textos (poesia e contos), discursos de contraposição ao racismo e à discriminação racial, valorização dos signos africanos e afro-brasileiros, solidariedade aos povos africanos oprimidos, consciência negra e afirmação identitária. (Barbosa, 2007:7)

<sup>3</sup> Cf.: SANTOS, Milton. Ser negro no Brasil hoje. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais. 17/5/2000 pp. 14-16.

<sup>4</sup> Segundo Stuart Hall, raça é uma “construção política e cultural. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder sócio- econômico de exploração e exclusão – ou seja, o racismo.” A respeito da discussão do conceito de raça na diáspora, **Ver**: HALL, Stuart. *Da Diáspora – identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

afros só são assim considerados quando sua forma de atuação pode ser circunscrita a questões ditas políticas e/ou de cidadania e inclusão social.

Nos anos 1960 e 1970, os novos movimentos sociais foram produtos de inúmeros processos de singularização, ou, como diz Guattari (1986)<sup>5</sup>, “o que caracteriza os novos movimentos sociais não é somente uma resistência contra esse processo geral de serialização da subjetividade, mas também a tentativa de produzir modos de subjetividade originais e singulares.” Diferentemente da proposta integracionista da maior parte das entidades negras conhecidas até então, as novas organizações surgidas nesse período acreditavam que era preciso investir na *diferença* para mostrar que o problema do ‘negro’ era diferente do problema do ‘operário’, ou seja, que não se tratava de uma questão de classe, mas de racismo; que não bastaria ‘educar’ ‘o negro’ para inseri-lo na ‘sociedade brasileira’, tal como haviam defendido a Frente Negra Brasileira, os chamados ‘clubes de negros’ ou até mesmo o Teatro Experimental do Negro<sup>6</sup>.

A fim de denunciar a ‘democracia racial’ como um ‘mito’<sup>7</sup> e afirmar que a condição de *ser negro* – assim como a de *ser mulher, índio, homossexual, portador de deficiência física ou de transtorno mental* – trazia problemas muito específicos e, portanto, exigia também direitos específicos, a fim de que essas pessoas pudessem viver em situação de igualdade com o restante da população, dever-se-ia dar visibilidade à população negra, encoberta pela ideia de mestiçagem e pela política de formação de um ‘povo brasileiro’. Para tornar-se visível e mostrar o desejo de um mundo distinto daquele em que vivia, seria

---

<sup>5</sup> Cf.: GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

<sup>6</sup> A inclusão do TEN entre os movimentos negros integracionistas justifica-se pelo seu desejo de *viver* a democracia racial com a plena participação da população negra na sociedade brasileira, tendo a alfabetização de seus atores como um de seus principais objetivos. Cf.: NASCIMENTO, A. e. NAscimento, Elisa Larkin. Reflexões sobre o Movimento Negro no Brasil, 1938-1997. In: A. S. A. G. e. L. Huntley. *Tirando a Máscara: Ensaios sobre o Racismo no Brasil*. São Paulo Paz e Terra, 2000

<sup>7</sup> Ver, entre outros, MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999. especialmente o Capítulo V, em que o autor discute a tese de Darcy Ribeiro sobre a formação de uma ‘etnia nacional’. Note-se ainda que, embora mais de trinta anos tenham se passado desde o início desse processo, um dos argumentos mais comuns contra a adoção de políticas de ação afirmativa para afro-descendentes baseia-se na invisibilidade da população negra, ou seja, na alegada dificuldade de se definir ‘quem é negro’ no Brasil.

preciso que a população negra se fizesse/inventasse como *diferente* da população brasileira. As tentativas de *diferir* foram (e são) bastante variáveis. O bloco afro Ilê Aiyê— objeto dessa investigação – é apenas uma delas.

O surgimento do primeiro bloco afro, ainda não nomeado como tal<sup>8</sup>, deu-se em 20 de Novembro de 1974, com a fundação do Ilê Aiyê, em Salvador. Já em seu primeiro desfile, em 1975, ao permitir que só pessoas negras desfilassem, o Ilê Aiyê mostrou que os organizadores do bloco e seus primeiros componentes partilhavam de uma visão de mundo distinta daquela que predominava (e ainda predomina) na ‘sociedade brasileira’ ou na ‘sociedade baiana’ a respeito do que se costuma denominar *relação racial*. A primeira consequência disso foram as acusações de ‘racismo’ feitas ao bloco por parte da imprensa<sup>9</sup>.

O Ilê queria ser “um bloco original”, como constava de seu primeiro cartaz de divulgação (Agier 2000)<sup>10</sup>, e sua originalidade se manifestava no uso de elementos – a indumentária, a música, o nome, os temas – que buscavam na África sua inspiração: uma ‘África’ que passava por Lagos, na Nigéria, presente na foto que ilustra o primeiro cartaz do bloco, mas que passava também pelo candomblé, do Brasil, de onde vieram os primeiros instrumentos; enquanto o nome tinha origem simultaneamente nas duas *Áfricas*: Ilê, presente no nome do terreiro da mãe de um dos fundadores, e Aiyê, buscado num dicionário de yorubá emprestado a Antônio Carlos Vovô por um amigo iugoslavo.

Assim como o Ilê Aiyê, outros grupos constituídos a partir de questões referentes à população afro-brasileira, fossem ‘políticos’ ou ‘culturais’, surgiram em Salvador ao longo da década de 1970. Esse momento, concebido por Risério como “reafricanização” (1981)<sup>11</sup>, pode ser mais bem entendido como o resultado

---

<sup>8</sup> O termo só adviria em fins dos anos 70 criado pela Bahiatursa (órgão de turismo do Estado da Bahia) para classificar um determinado tipo de bloco de carnaval a fim de organizar o desfile e/ou, como diz Risério, “domesticar preventivamente o fenômeno afrocarnavalesco”. Cf.: RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

<sup>9</sup> Sobre a repercussão do primeiro desfile do Ilê Aiyê e as acusações de racismo, ver SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Dimensões organizativas da cultura afro-baiana em Salvador*. In: *Poder local: governo e cidadania*. T. Fischer. Rio de Janeiro: FGV, 1993.

<sup>10</sup> AGIER, Michel. *Anthropologie du carnaval – la ville, la fête et l’ Afrique à Bahia*. Marseille: Coédition Édition Parenthèses/ Institut de Recherche pour le Développement, 2000.

<sup>11</sup> Termo empregado por Risério (1981) para designar o momento e o tipo de transformações vivenciados pelo carnaval e pela cidade de Salvador a partir de três ‘acontecimentos’: o ressurgimento do Afoxé Filhos de Gandhi, o surgimento dos blocos afro e dos novos afoxés.

de *encontros de fluxos* produzidos pelos mais diferentes *movimentos*, fossem em Salvador, no Brasil ou no mundo. Parece-me que a maneira mais interessante de visualizar, de perceber o que se passa é através da ideia de *fluxos*, que é significa curso, andamento.

Eram fluxos gerados pelos movimentos produzidos pelo candomblé, pelo samba, pelos antigos afoxés e pelos blocos de índio ou pelas organizações de jovens buscando formas alternativas de lazer na periferia. Fluxos gerados pelos movimentos de subjetividades afetadas pelas condições socioeconômicas e de discriminação racial que agiam sobre a população negra da cidade. Havia outros movimentos que foram levados para a capital baiana pelos ventos que vinham de centros urbanos que experimentavam um tempo de intensa efervescência ‘política’ e ‘cultural’, com ênfase para os bailes de *soul music* do Rio de Janeiro e dos grupos políticos negros de São Paulo.

Fluxos que atravessaram o Atlântico, cuja origem está nas lutas de independência dos países africanos, e que favoreceram um reforço na divulgação do Pan-Africanismo naquele momento; ou que passaram pelos movimentos de ‘libertação’ dos ‘negros’ e de ‘poder negro’ (*Black Power*) que ocorriam nos Estados Unidos, na produção e divulgação internacional do *reggae* jamaicano e de seus ídolos, como Bob Marley, Jimmy Cliff, Peter Tosh. Idéias, símbolos e desejos que se encontraram com novas idéias, símbolos e desejos.

Há diversos estudos sobre os blocos afros com diferentes abordagens que têm em comum a concepção de que o motivo de constituição de um bloco afro, assim como dos caminhos que ele segue, necessariamente passa pelo desejo de ‘afirmar’ ou ‘produzir’ uma ‘identidade negra’. Este tema perpassa os mais distintos aspectos enfocados e é, em si mesmo, discutido, praticamente, na totalidade dos trabalhos sobre blocos afros, sendo a ênfase no caráter étnico, o que acaba por definir a categoria<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Entre os muitos trabalhos sobre o assunto, estão Agier 1992, 2000 e 2001; Godi 1991; Guerreiro 1994 e 1998; Morales 1988 e 1991; Nascimento 1994; Olivieri-Godet 2001; Ribard 1999; Santos 2000; Siqueira 1993 e 1996; Souza 2001; Almeida 2000 e Veiga 1998.

Ainda que esses estudos apontem elementos de constituição/definição do bloco que poderiam ser qualificados, entre outros termos, como de caráter econômico, político, associativo, lúdico etc., o que é denominado étnico, sem dúvida alguma, sobrepõe-se aos demais, sobrecodificando-os, ou seja, fazendo com que os desejos, as percepções, assim como os movimentos dos grupos afros sejam observados exclusivamente por esse prisma.

O adjetivo 'afro' que acompanha e qualifica o termo 'bloco' não é aleatório. Ele indica que sua constituição tem por objetivo uma *diferenciação* baseada em elementos que são concebidos, percebidos e experimentados como oriundos de uma 'cultura' de origem africana. Contudo, a atribuição de uma 'identidade negra' a um desses grupos – e de tudo o que vem a ela vinculado, como formas de ser, de pensar e de sentir – impede a percepção do que constitui essa diferenciação e de que elementos importam para construí-la. Além disso, uma vez que o bloco afro é assim definido, suas outras características ou dimensões são ignoradas ou adequadas à formulação identitária, seja para corroborá-la ou para 'denunciá-la' ausente.

Esta inter-relação da música com outras expressões artístico - culturais foi, no Brasil (assim como em outros países), alçada a símbolo de nacionalidade. Peter Fry (1982)<sup>13</sup> evidencia essa tendência tanto ao demonstrar como certos emblemas culturais se transformaram em nacionais – como o samba, feijoada, a capoeira e mais recentemente o axé music – quanto ao recorrer às manifestações da cultura global – como o reggae, o hip-hop e ao grupo afro-baiano Ilê Aiyê – para a demarcação de espaços onde se pode produzir e desenvolver uma identidade “negra” – “Black identity”.

A expressão identidade negra foi usada pela primeira vez por Arthur Ramos num seminário, em 1941. Este, a exemplo de Freyre, separava, analiticamente, diversos significados de democracia, buscando inserir o Brasil no mundo moderno. Por sua vez, vai ser Roger Bastide, o primeiro a escrever a palavra democracia racial num artigo publicado para o Diário de São Paulo, em 31

---

<sup>13</sup> Cf.: Peter Fry, *Feijoada e Soul Food: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais*, XXVIII Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, Brasília (1976). Também publicado em Fry, *Para inglês ver*, Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

de março de 1944, em que reflete sobre a ausência de destinação rígida entre negros e brancos.

Roger Bastide<sup>14</sup> define o Brasil como um modelo de democracia racial e social, o qual seria a constituição de uma ordem social, em que a raça teria evoluído para classe e que o povo não copiava a cultura pequeno-burguesa europeia e puritana, como nos Estados Unidos. Trata-se de um modelo que construía uma forma original de cultura miscigenada, livre e festiva. Esse modelo inspirado em Freyre e Jorge Amado não se baseava em direitos civis, mas na liberdade estética de criação e convívio miscigenado. (Guimarães, 2001).<sup>15</sup>

Diante desse contexto, a dissertação denominada *Palavras (en) cantadas do Ilê Aiyê: nos fios das tranças o caminho da África*, é um estudo sobre as representações de negritude de matriz africana propostas pelo bloco afro Ilê Aiyê.

Procurou-se trabalhar nessa dissertação a problemática na qual está inserida o bloco Ilê Aiyê, por isso recorreu-se aos campos de conhecimento que se ocupam da cultura e suas representações – sociologia, antropologia, estudos culturais – por entender o fenômeno bloco afro dentro desse contexto mais amplo.

No primeiro capítulo, Cantos negros na Senzala do Barro Preto, apresenta-se o carnaval de Salvador e suas especificidades e contextualização da criação do bloco afro Ilê Aiyê na década de 1970. Nesse capítulo apresenta-se, ainda, a exaltação do *jeito negro de ser* proposto pelo bloco Ilê Aiyê como referência para a tomada de consciência e a representação da identidade negra em Salvador.

No capítulo dois, Tranças e tramas da Mãe África, analisa-se a construção dos estereótipos sobre os afro-descendentes baseados nos traços fisionômicos que são considerados marcas de distinção negativa: a cor da pele, as feições do rosto (lábios grossos, nariz achatado), especialmente o cabelo da mulher negra, o que determina a constituição identitária, envolvendo configurações de sentido, que caracterizam, para a mulher negra, a condição subjetiva. Neste capítulo, tenta-se

---

<sup>14</sup> Cf.:

<sup>15</sup> Cf.: GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Preconceito de cor e racismo no Brasil*. Rev. Antropol., 2001, vol.47, no. 1, p.9-43.

demonstrar como a música serviu de veículo para a divulgação de um ponto de vista racial e machista a respeito da mulher negra e do seu corpo e como o Ilê toma a mesma linguagem como forma de combate a esses mesmos estereótipos.

No capítulo três analisa-se a proposta de identidade negra do Ilê Aiyê a partir de uma matriz africana simbolicamente recriada no bloco através das figuras da Mãe Preta e da Deusa do Ébano. Estas personagens são interpretadas como emblemas de um *jeito negro de ser* sugerido pelo bloco a partir do Perfil Azeviche, que tem características principais: Matriz africana; Estética Negra (criada a partir de traços considerados africanos: cabelos crespos assumidos, tranças, torços, etc); Canto; Dança; Religião (Candomblé); Ancestralidade. A análise do perfil feminino do Ilê Aiyê é feito a partir de canções do bloco e das comemorações do dia da Mãe Preta e do concurso Deusa do Ébano.

Entendo que é através da linguagem que uma ordem social se organiza, mas também é através dela que essa ordem é fissurada. Neste trabalho intento investigar como grupos como o Ilê Aiyê, em situação desfavorável nesse jogo de poder, criam brechas no discurso que possibilitam um deslocamento. Tais grupos elaboram táticas na tentativa de apoderarem-se, também, desse discurso do poder e apropriarem-se, antes de tudo, do direito de falar de si, de fazer ouvir sua voz.

As reflexões trazidas pelos Estudos Culturais e Pós-coloniais, referidas neste trabalho, permitem-nos buscar um entendimento da questão identitária como uma questão de autoafirmação e auto-definição em contínuo processo de deslocamento e em permanente diálogo com as transformações históricas em que os sujeitos estão inseridos como base para uma análise da representação da figura do negro e da negra e sua trajetória em busca da própria identidade, como forma de subverter os resquícios do esquema colonial no qual a nossa história foi inscrita.

## 1. CANTOS NEGROS NA SENZALA DO BARRO PRETO

Eu careço de luz o ano inteiro/Minha gente inda dança fevereiro/E eu correndo na rua a lhe chamar, candeeiro/Candeeiro/A estrada já vai escurecendo/Minha gente se olha e não tá vendo/Querosene acabou, vou lhe chamar, candeeiro/Querosene acabou, vou lhe chamar. (Domínio público)

### 1.1 Carnaval de Salvador: espaço das margens

A afirmação de que não há racismo no Brasil aponta para o aspecto mais perverso do racismo, que é a imagem de maior sociabilidade, de convivência pacífica e igual, mas, de fato, desarma o negro para lutar contra a pobreza que lhe é imposta e dissimula as condições de terrível violência a que é submetido. O racismo no Brasil vai além de uma elaboração discursiva, na medida em que inclui de forma diferenciada o negro num lugar do inumano, do inferior.

Na prática, violência, pobreza, desemprego e criminalidade são uma constante nas comunidades negras. O mito de identidade mestiça e malandra, do povo que dá sempre um “jeitinho” para sobreviver, quando observado de perto, abriga uma sentença de condenação da população obrigada a viver nos bolsões de miséria, em meio à criminalidade e violência, excluída de usufruir as formas de inserir-se dignamente na sociedade, impossibilitada de exercer plenamente sua condição de cidadã.

Estudos como o de Maria Nazareth Fonseca<sup>16</sup> deslocam a visão de harmonia racial. Para ela, essa visão “aprisiona o negro em estereótipos

---

<sup>16</sup> Ver: FONSECA, Maria Nazareth Soares. Visibilidade e ocultação da diferença: imagens de negro na cultura brasileira, In: *Brasil afro brasileiro*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000.

construídos segundo os modos como a sociedade lida com os descendentes de escravos”. Uma herança cruel que cria e recria uma imagem absolutamente indesejável, porque sobre ela recai “com toda dureza, o pauperismo, as enfermidades, a criminalidade e a violência”.

Em Salvador, segundo dados do IBGE de 2004, o índice de desemprego entre os negros é 74 % superior ao dos brancos e, quando empregados, ocupam, na maioria das vezes, funções subalternas. Sendo o turismo um dos principais vetores de investimento, Salvador fomenta uma visibilidade do negro como ser exótico, para distração do turista: danças, costumes, comida, religião são utilizados como espetáculo, apenas.

De acordo com GARCIA<sup>17</sup>, no IDH<sup>18</sup>, Salvador apresenta grandes contrastes, principalmente nos setores relacionados à renda, à educação, à saúde, à habitação etc. Também de acordo com a pesquisa realizada pela Organização das Nações Unidas (ONU), Salvador é a cidade que apresentou, de 1995 a 1999, em termos absolutos e percentuais, a menor taxa de evolução dos indicadores de qualidade de vida entre as 12 maiores capitais brasileiras.

Para a autora, a “Cidade d’Oxum<sup>19</sup>”, na visão dos seus moradores, sobretudo os situados nos bairros periféricos de Salvador, é bem diferente daquela apresentada aos turistas e vivida pelas classes dominantes locais”. Paradoxos como o da “terra da felicidade<sup>20</sup>”, da “espontaneidade dos pobres<sup>21</sup>”, “da baianidade<sup>22</sup>”, “Todo mundo é d’Oxum/ Todo mundo é uma coisa só”, não revelam as estruturas de dominação racial, sexual e de classe que se expressam na cidade, que reproduz espacialmente as desigualdades.

Isso deixa, principalmente, os afro-descendentes nas piores condições de vida, com problemas de saúde, violência, educação, moradia, desemprego, transporte, infraestrutura, pobreza, racismo e lazer.

---

<sup>17</sup> GARCIA, Antonia. Movimentos sociais da cidade D’oxum. In: Quem faz Salvador? Coordenador Paulo Costa Lima *et al.* Salvador: UFBA, 2002.

<sup>18</sup> Índice de Desenvolvimento Humano.

<sup>19</sup> Cidade D’Oxum é como o compositor Gerônimo se refere a Salvador em uma de suas canções.

<sup>20</sup> Samba que se refere à Bahia com terra da felicidade

<sup>21</sup> Espontaneidade dos pobres

<sup>22</sup> Baianidade é um conjunto de comportamentos atribuídos aos baianos como estar sempre em festa, por exemplo.

O carnaval de Salvador evidencia tal situação. Na demarcação dos cenários, o folião pipoca, essencialmente negro, disputa o exíguo espaço entre os camarotes e as cordas dos blocos oficiais, com a polícia de choque e os vendedores ambulantes. Percebe-se que a festa é programada para os brancos e para os turistas. No carnaval, a organização social cotidiana se torna ainda mais visível. Inclusive, o horário do desfile dos blocos afro comprova esse fato, já que saem apenas após a meia-noite. O Presidente da entidade carnavalesca Ilê Aiyê Vovô<sup>23</sup> analisando esse histórico encontra uma explicação:

Eu atribuo isso à situação do país. Uma terra de negros onde o negro é sempre visto como inferior, que bom é ser o branco. O negro é sempre visto como marginal. Muitos negros desinformados. Eu acho que nós temos é que lutar, ajudar, para modificar isso. O bloco (Ilê Aiyê) já tem feito isso, tentando reverter esse quadro. Valorizando o povo negro para que comece a se enxergar, se assumir e tenha orgulho de ser negro e começar a ver o outro como um irmão, o irmão negro. (Ilê para somar, Ilê Aiyê 25 anos: 1999)

A participação da população negra no carnaval sempre foi permeada por conflitos. Segundo Moura<sup>24</sup>, “a disputa de território, no Carnaval de Salvador, não é uma simples figura de linguagem”. Isso pode ser facilmente verificado na própria cena dos cortejos e também na maneira como os diferentes tipos humanos se cotejam e se enfrentam na cidade durante o verão, estação em que a exposição do corpo é mais freqüente e prolongada. Para ele, “A guerra não está apenas entre os que estão dentro e fora das cordas dos blocos, ou entre os que subiram aos palanques e aqueles que olham os palanques desde baixo” (Moura, 2001:13).

---

<sup>23</sup> Antônio Carlos dos Santos, conhecido como Vovô é o Presidente do Bloco Ilê Aiyê. Filho de Mãe Hilda, fez parte do grupo de jovens que fundou o Bloco em 02 de Novembro de 1974.

<sup>24</sup> Cf.: MOURA, Milton. Um mapa político do carnaval: reflexão a partir do caso de Salvador. In: *Carnaval e Baianidade*. Tese de doutorado UFBA, Salvador, 2001.

Está principalmente entre os tipos que toda esta dinâmica estética produziu e que no Carnaval encontram seu palco principal.

A imagem possibilitada pela observação dos foliões no carnaval de Salvador permite a visualização de como o espaço da festa está demarcado com fronteiras rígidas e de difícil acesso. Para separar o folião dos blocos das pessoas que estão nas ruas e calçadas é montada uma operação de segurança que envolve, em alguns casos, até 600 pessoas, entre cordeiros, supervisores e coordenadores, contratados pelos blocos que desfilam nos cortejos oficiais vestidos de abadás.

Tudo para que as fronteiras não sejam invadidas. É difícil demonstrar aqui o quanto os espaços no carnaval delimitam a atuação dos grupos. Enquanto as ruas são tomadas pelos blocos de trio protegidos por cordeiros, há ainda a instalação de camarotes, a cada ano mais luxuosos, oferecendo todo tipo de serviços aos que podem pagar. Restam à população, em sua maioria, os espaços marginais, as bordas, entre as cordas e os camarotes.

## 1.2 O que canta o Ilê Aiyê?



Foi nesse contexto que o Ilê Aiyê se inseriu no carnaval de Salvador. Propondo uma postura nova para o carnaval de Salvador, cuja principal característica era a exaltação do jeito negro de ser, inspirado numa matriz africana, o bloco Ilê Aiyê sedimenta um trabalho cultural, com ações

caracterizadas pela luta contra o racismo e a discriminação, propõe um modelo de referência para a tomada de consciência e a representação da identidade negra em Salvador.

As manifestações culturais, religiosas e artísticas do povo negro, no Brasil escravocrata, foram cercadas de estigmas de desvalorização que imprimiram marcas até hoje visíveis. As narrativas negras diziam de um povo, de um querer existir, de perspectivas de luta e liberdade. E quem fala de si e de sua condição é perigoso, porque maneja uma arma perigosa: a palavra. Na compilação de marcas herdadas pelo povo negro, as narrativas orais e a música exerceram papel fundamental para a manutenção dos saberes, da religiosidade, das marcas culturais de um povo colonizado e escravizado.

PINHO (2005)<sup>25</sup> observa a mudança ocorrida no carnaval a partir da participação dos blocos afros, especialmente por colocarem o corpo em evidência e denunciar a forma como este era tratado e, por extensão, o próprio negro. Para ele,

No carnaval afro descendente, a extensão do território negro ultrapassa as avenidas da cidade e invade o corpo negro, subvertendo os significados que a biopolítica das estereotipizações e racializações normalmente lhe atribuía. Por outro lado, é como uma exterioridade que a tradição afro-descendente invade, em luta por reconhecimento e autonomia, as representações e os planaltos hegemônicos das instâncias discursivas brancas ou europeizadas em Salvador. (PINHO: 2005, 145)

O Ilê Aiyê assume o papel dos *griots*<sup>26</sup> e canta-conta narrativas que dizem de um povo, de um querer existir, tornando visíveis as perspectivas de luta e

---

<sup>25</sup> Cf.: PINHO, Osmundo de Araújo. *Ethnographies of the brau: body, masculinity and race in the reafrikanization of Salvador*. Revista Estudos Feministas, 2005, vol.13, n. 1.

<sup>26</sup> Na África existe um papel específico desempenhado pelos profissionais da tradição oral – os *griots* e *griotes* – pessoas que têm o ofício de guardar e ensinar a memória cultural na comunidade. Eles armazenam segredos, crenças, costumes, lendas e lições de vida, recorrendo à memorização.

liberdade. Pode-se mapear nas estratégias de resistência engendradas pelo bloco a desconstrução de estereótipos e a fundação de outras identidades negras, estratégias que significam recusar a assimilação de uma imagem que não é sua. A letra da música escrita por Paulinho Camafeu e lançada no Carnaval de 1975, intenta explicitar os novos valores propostos pelo bloco. Nela, o compositor afirma que o mundo negro será visto:

Que bloco é esse, Ilê Aiyê/Eu quero saber, Ilê Aiyê/É o mundo negro, Ilê Aiyê/Que viemos mostrar pra você, Ilê Aiyê/Somos crioulos doidos/Somos bem legal/Temos cabelo duro/Somos black pau/Branco se você soubesse/O valor que o preto tem/Tu tomava banho de piche/Ficava preto também/Eu não te ensino a minha malandragem / Nem tão pouco a minha filosofia/Quem dá luz a cego/É bengala branca de Santa Lexia. (AIYÊ: 1984)<sup>27</sup>

A letra da canção traz alguns conceitos trabalhados pelo movimento negro na década de 1970: Black Power, poder negro, afirmação de uma negrura na pele e nos traços fisionômicos, não como marca distintiva de subalternidade, mas como um traço positivo da diversidade étnica.

Com a canção *Que bloco é esse* e uma atitude de reivindicação, o Ilê Aiyê causa espanto e recebe críticas violentas. Uma delas, feita pelo jornal *A Tarde*, na época, jornal cujo teor era de defesa dos ideais da elite branca baiana. No dia seguinte à estréia do bloco, tinha como manchete *Bloco racista, nota destoante*, batiza o Ilê com o que vem a ser a maior crítica dos seus opositores - bloco racista.

Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: "Mundo Negro", "Black Power", "Negro para Você", etc., o Bloco Ilê Aiyê, apelidado de "Bloco do Racismo", proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação norte-americana, revelando uma enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem

---

<sup>27</sup> CAMAFEU, Paulinho. *Que bloco é esse*, I Canto Negro, 1984. Primeira canção lançada pelo Ilê Aiyê no carnaval de 1975.

explorados, os integrantes do "Ilê Aiyê" - todos de cor - chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que os observavam do palanque oficial. Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de esperar que os integrantes do "Ilê" voltem de outra maneira no próximo ano, e usem em outra forma a natural liberação do instinto característica do carnaval. Não temos felizmente problema racial. Esta é uma das grandes felicidades do povo brasileiro. A harmonia que reina entre as parcelas provenientes das diferentes etnias, constitui, está claro, um dos motivos de inconformidade dos agentes de irritação que bem gostariam de somar aos propósitos da luta de classes o espetáculo da luta de raças. Mas, isto no Brasil, eles não conseguem. E sempre que põem o rabo de fora denunciam a origem ideológica<sup>28</sup> a que estão ligados. É muito difícil que aconteça diferentemente com estes mocinhos do Ilê Aiyê.<sup>29</sup>

A primeira canção lançada pelo Ilê Aiyê toca em questões conflituosas em plena ditadura militar. A afirmação de que o bloco vem mostrar o mundo negro e de que seus componentes são “crioulos doidos”, com “cabelo black pau” (sic) coloca em xeque a elogiada democracia racial, por demonstrar que há excluídos, entre eles os negros, além de explicitar as referências<sup>30</sup> do grupo, consideradas subversivas, fato atestado pelo artigo do jornal A Tarde.

---

<sup>28</sup> Suponho que a origem ideológica a que se refere o autor do artigo seja o *Comunismo*, na época, generalização para qualquer opinião contrária ao Governo.

<sup>29</sup> Sobre isso ver o texto de Jônatas Conceição: SILVA, Jônatas Conceição. *Voices quilombolas: uma poética brasileira*. Salvador: EDUFBA; ILÊ AIYÊ, 2004.

<sup>30</sup> O movimento de afirmação da negritude surgiu na França, por volta de 1934. Teve como líderes estudantes negros radicados em Paris, como Aimé Césaire, Leon Damas e Leopold Sedar Senghor. Representou uma recusa global contra o que Césaire chamou de “atmosfera de assimilação onde o negro tinha vergonha de si próprio”. Estruturou-se em torno de três eixos básicos: construção de uma identidade; rejeição de uma arte baseada na cópia de modelos europeus; revolta contra a política colonialista. No Brasil, houve movimentos nesse sentido desde a criação da chamada “imprensa negra” em 1915 e da Frente Negra Brasileira em 1930. Nas artes, a criação do TEN – Teatro experimental do negro em 1944 por Abdias do Nascimento, das Gestas Líricas da Negritude em 1960, a criação do bloco Ilê Aiyê e dos Cadernos Negros em 1974. O movimento Black Power e o movimento Black is Beautiful também foram influências para o Ilê Aiyê.

A música é o primeiro veículo de divulgação da proposta do bloco, é através dela que seus participantes falam de si e do que representam. Pode-se analisar a representação como resultado, em grande parte, de práticas linguísticas, de um discurso criado pelas subjetividades e envolve julgamentos de valor, parâmetros de comportamento e modelos a serem seguidos.

É importante lembrar a pluralidade da música que retrata a paisagem musical da diáspora negra no último século: jazz, rock, blues, soul, funk, samba e salsa, entre outros ritmos. Eles se desdobram por todo o planeta, em estilos estéticos e comportamentos variados. Basta lembrar sua influência sobre a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo no Brasil entre os anos 1950 e 1960 e sua renovação numa vigorosa versão de rock nacional nas décadas seguintes.

Também a música oriunda de um incipiente mercado musical afro-americano, originada pela diáspora negra, teve um efeito multiplicador plural, com o poder de atravessar fronteiras espaciais e culturais. É o caso do *rhythm and blues*, do *funk* e da *soul music*, que influenciariam de maneira determinante o reggae, do *ragamuffin* e do Hip Hop nas últimas décadas do século XX. Insistimos que essas formas musicais atuais apontadas acima carregam uma matriz afro-étnica, e não podem estar separadas do corpo, da dança e das muitas encenações e reproduções do mundo contemporâneo (Godi, 2007).

Nas sociedades Yorubas há vinculação entre o que se canta, fala, dança, gestualiza, come, veste e outros comportamentos sociais. Para OLIVEIRA (1992)<sup>31</sup>, essas manifestações, em conjunto, “promoviam a integração entre as etnias escravizadas, a solidariedade e a organização política desses negros”. Neste sentido, analisar-se-á o canto do Ilê Aiyê a partir desta perspectiva iorubana de ações conjuntas para narrar suas histórias.

Nas narrativas contadas pelo Ilê Aiyê há dois vieses: primeiro, a denúncia das condições desiguais em que vive o povo negro por causa do racismo e a desconstrução do mito da democracia racial; e, segundo, a afirmação de uma identidade negra reconstruída a partir de um modelo africano, sugerindo

---

<sup>31</sup> OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Dança Afro – Sincretismo de Movimentos. Salvador: UFBA, 1992.

um Perfil Azeviche<sup>32</sup>. Afirmar-se como instituição que luta contra o racismo vai além de uma construção simbólica, mas propõe ações que intentam modificar as relações raciais em Salvador e a visibilidade da população negra. Barbosa (2007)<sup>33</sup> analisa a participação do Ilê Aiyê no carnaval e conclui que o Ilê “configura-se num movimento cultural que interfere significativamente no debate sobre a questão da identidade e cultura negra no Brasil”.

Com o Ilê no carnaval de 1975 de Salvador, veio para as ruas um mundo onde as marcas históricas, culturais, religiosas e estéticas herdadas da África, se materializam como uma realidade que não podia mais ser invisibilizada<sup>34</sup>.

Através da música ritmada pela percussão, o Ilê Aiyê traz versos carregados de “orgulho negro” e amor à África, pois, como diz Jônatas Conceição, o bloco “elegeu a música para o seu trabalho político de deslocar velhas hierarquias racistas consolidadas.”<sup>35</sup>. O “mais belo dos belos”, conforme um dos epítetos que lhe é atribuído numa canção, surge num contexto marcadamente influenciado pelos movimentos negros dos EUA da época, a exemplo do *Black Power*<sup>36</sup>.

A partir de 1995, o Bloco Ilê Aiyê criou o PEP – Projeto de Extensão Pedagógica, coordenado por Jônatas Conceição, na intenção de oferecer à população negra do Curuzu acesso a cursos e serviços. O PEP publica e divulga os temas trabalhados no carnaval através dos *Cadernos de Educação*, que também são usados como material didático na Escola Mãe Hilda, de ensino fundamental.

---

<sup>32</sup> Perfil Azeviche, segundo o artista plástico J. Cunha, criador dos emblemas que caracterizam o bloco Ilê Aiyê, é um conjunto de atitudes e estética que compõe o perfil idealizado pelos criadores do bloco, recebendo o nome de Perfil Azeviche.

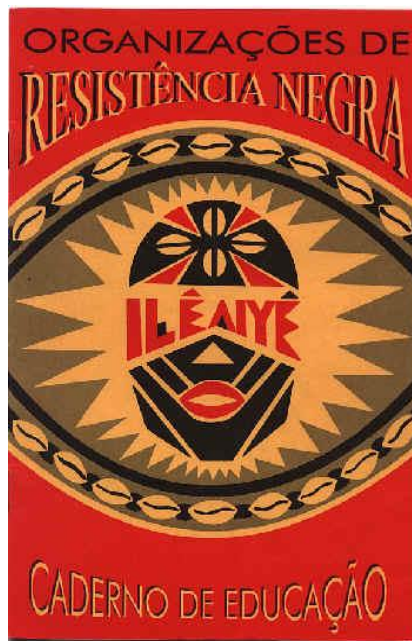
<sup>33</sup> *hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

BARBOSA, Lindinalva Amaro. *Pelas águas do Atlântico, navegam versos de liberdade... Laços entre o Movimento da Negritude e a Literatura Negra feita no Brasil*. I CBPN, 2007.

<sup>34</sup> Sobre esse contexto ver: SILVA, Jônatas Conceição da . *Vozes Quilombolas – uma poética brasileira*, 2004.

<sup>35</sup> Idem, p. 19.

<sup>36</sup> Sobre esse contexto ver: ALBUQUERQUE & FRAGA FILHO, Wlamira e Walter. *Uma História do negro no Brasil*, 2006, pp. 287-292.



Escola Mãe Hilda - 1978



Escola Mãe Hilda - 2007  
Fotos Ilê Aiyê

O bloco procura fazer um redimensionamento do papel do negro, o qual, segundo Vovô:

Só é visto de maneira marginal, de maneira ruim. Então isso faz parte de todo esse processo de embranquecimento do Brasil. Agora, o Ilê Aiyê, especialmente através do Projeto de Extensão Pedagógica, vem tentando reverter esse quadro. Seja através do Carnaval, dos seus temas, dos seus panos, das suas estamparias ou então através do nosso projeto. (Antônio Carlos Vovô)

É nessa via que o Ilê se propõe permitir ao negro vislumbrar um futuro além da miséria e da ignorância. Resgatar o passado para, sobre novas bases (dignidade, solidariedade e construção da autoestima), aventar um novo futuro. O bloco utiliza a música como porta-voz, esforçando-se para afirmar e inventar uma identidade, e tem como missão:

Difundir a cultura negra na sociedade, visando agregar todos os afro-brasileiros na luta contra as mais diversas formas de discriminações raciais, desenvolvendo projetos carnavalescos, culturais e educacionais, resgatando a autoestima e elevando o nível de consciência crítica, através do lúdico.

Na tessitura desta rede em torno dos costumes, religião, cultura (principalmente da música) e da história do negro, o Ilê procura redimensionar uma herança cruel legada ao negro e recria outra imagem que não a criada a partir dos estigmas decorrentes do processo de escravização do negro, a qual, para RIBEIRO (1995)<sup>37</sup> é absolutamente indesejável, porque sobre ela recai, com toda dureza, o pauperismo, as enfermidades, a criminalidade e a violência.

---

<sup>37</sup> RIBEIRO, Darcy. Classe e raça. In: *O Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Nas músicas do Ilê Aiyê, o negro é sempre belo, forte, guerreiro, incansável na busca por um tratamento mais digno, a exemplo da canção transcrita abaixo.

Sem facções, sem transmutação da cor, sem lágrima nem dor, não há submissão da raça, pirraça, pirraça, pirraça. Sem lágrima nem dor, só mesmo o Criador. Se vê que o passado o vento levou. Hoje a expressão do negro é sonhador, hoje a expressão do negro é liberdade. É certo: o futuro vai estar no presente. Um militante ex, não combatente, um dissidente negro é traidor. Saudade daqueles que não voltaram atrás, sem dividir seremos sempre mais, sem dividir esse meu eu será você. Adoro Ilê, tenho orgulho, ilê, e o mais pleno e invulgar respeito. Na sua trajetória tornou-se um monumento irreverente dessa nossa história. Ilê Aiyê é bonito de ver.

A ocupação de um espaço efetivo, de “ação autorizada”, perpassa pela perlaboração de um discurso que intenta reinventar sentidos, fundar outra representação do grupo. Demonstra ainda que esta “invenção” não foi outorgada a outrem, advindo do pensamento hegemônico instaurado no país, mas tomada a cargo dos que se sentem alijados do processo de construção de cidadania.

## 2. Tranças e tramas da mãe África

O itinerário que leve a um 'si mesmo' está para ser inventado, de uma maneira sempre singular, e não se pode evitar nem as incertezas nem os desvios sinuosos. (Jorge Larrosa – 2007)

### 2.1. Espelho, espelho meu...

A pergunta do conto de fadas<sup>38</sup> quando feita ao “espelho social” pelas mulheres negras no Brasil tem uma resposta: Você é invisível, não posso refleti-la. Fato que pode ser constatado ao se olhar, por exemplo, o tipo físico predominante das mulheres que aparecem na televisão, nas revistas de moda, nas histórias em quadrinhos<sup>39</sup>, nos romances populares<sup>40</sup>. A lista poderia ser infinita.

Não há um reflexo, há uma imagem inventada pelo espelho, urdida a partir de elementos que legitimam preconceitos, pois qualificam desmerecendo a mulher negra. Padrões estéticos que reforçam estereótipos. A imagem transforma-se no reflexo do preconceito.

Os traços fisionômicos dos afrodescendentes são analisados como marcas de distinção negativa: a cor da pele, as feições do rosto (lábios grossos, nariz achatado), o tipo de cabelo. Considero o cabelo, mais que um símbolo, o traço concreto de estigmatização da diferença. É nele que se concentra, muitas vezes, a inferiorização e a ofensa, às vezes velada, às vezes violenta. Os epítetos de depreciação ao pixaim são comuns e consideradas

---

<sup>38</sup>*Branca de Neve e os Sete Anões*, história colhida pelos Irmãos Grimm dos relatos orais alemães. Na maioria das versões, a pergunta “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?” é feita pela madrasta má ao espelho mágico. Na terceira vez, o espelho responde que a mais bela é Branca de Neve, a enteada. A madrasta então manda matá-la na por não suportar que outra fosse a mais bela.

<sup>39</sup> Só para citar algumas personagens mais conhecidas do roteirista brasileiro Maurício de Souza: Mônica, Magali, Rosinha, Pipa, Tina, todas brancas.

<sup>40</sup>Júlia, Sabrina, Bianca, Momentos Íntimos, romances populares de publicação semanal. Foram examinados para esta exemplificação 20 exemplares publicados em setembro de 2007. Em todos, as personagens femininas são descritas brancas e de cabelos “longos e sedosos”.

naturais por grande parcela da população: cabelo da desgraça, cabelo de ‘bombril’<sup>41</sup>, cabelo bom X cabelo ruim, cabelo de verão (cabelo alisado que não pode ser molhado), cabelo duro etc.

Ao observarmos a visibilidade dada ao corpo do povo negro, de forma específica o da mulher negra, notamos aspectos específicos ligados ao tipo de racismo brasileiro<sup>42</sup> em que as imagens da mulher negra configuram o ponto de vista do patriarcado e do machismo que a inscrevem numa semiologia que legitima o olhar discriminatório lançado sobre ela: da “mulata<sup>43</sup> tipo exportação” a “nega do cabelo duro”. O geógrafo Milton Santos analisa a visibilidade do corpo negro brasileiro como um corpo marcado pelo preconceito, e ressalta:

Costuma-se dizer que uma diferença entre os Estados Unidos e o Brasil é que lá existe uma linha de cor e aqui, não. Em si mesma, essa distinção é pouco mais do que alegórica, pois não podemos aqui inventar essa famosa linha de cor. Mas a verdade é que, no caso brasileiro, o corpo da pessoa também se impõe como uma marca visível e é frequente privilegiar a aparência como condição primeira de objetivação e de julgamento, criando uma linha demarcatória, que identifica e separa, a despeito das pretensões de individualidade e de cidadania do outro. Então, a própria subjetividade e a dos demais esbarram no dado ostensivo da corporeidade cuja avaliação, no entanto, é preconceituosa. (Santos, 2000)<sup>44</sup>

A representação preconceituosa do corpo negro na sociedade brasileira, a que se refere Milton Santos, transformou-se em uma desumanização do povo negro. Esse processo tem como consequência bloquear a possibilidade de

---

<sup>41</sup> Marca de lã de aço utilizada metonimicamente associado ao cabelo como sinônimo de áspero, difícil, rebelde.

<sup>42</sup> Ver capítulo I.

<sup>43</sup> Em “Sobre a Invenção da Mulata”, Mariza Corrêa analisa a construção da personagem “mulata” em discursos e escritos variados, colocando em perspectiva a correlação entre raça e gênero, os estudos de gênero e, inclusive, os que tematizam sobre raça. CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. *Cadernos Pagu* (6-7), Campinas-SP, Núcleo de Estudos do Gênero- Pagu/Unicamp, 1996, pp.35-50.

<sup>44</sup> Cf.: SANTOS, Milton. Ser negro no Brasil hoje. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais. 17/5/2000 pp. 14-16.

identificação com os “outros” nas relações sociais. A única esfera de identificação possível seria com outros negros e negras, todos identificados entre si e pela exterioridade social como não - indivíduos sociais, porque seriam “coisas”, “peças”, “mercadorias”.

A imagem refletida pelo espelho - o cabelo- e o pixaim da mulher negra assumem, neste contexto, importante elemento para entender-se como o discurso hegemônico, o discurso do poder, agindo com voz dupla sobre a mulher negra – racismo e sexismo - interfere sub-repticiamente nas práticas cotidianas, no reconhecimento e na aceitação de si mesma.

Na busca por um “si mesma” em um mosaico de identidades conturbadas por difíceis processos de diferenciação negativa – mulher, negra, brasileira - eis que há um abismo entre o espelho e a imagem, com bordas distintas. Segundo SEIDEL (2007)<sup>45</sup>, “o que faz do abismo ser abismo é que ele possui duas bordas, duas margens. O abismo se encontra entre as duas margens, apartando-as. As margens são o seu limite”.

Neste caso, tal limite cria um ponto que não se deve ultrapassar, estabelecido por uma intrincada construção discursiva. Visões estereotipadas da mulher negra são veiculadas, ainda, através de ditados, piadas, chavões, músicas, que constroem as bordas do abismo, distinguindo-as: o cabelo - símbolo de sedução, feminilidade, submissão, maleabilidade; e o pixaim - representação do imprestável, do indomável, rebelde.

Ao debruçar-se sobre o abismo, a mulher negra encontra o espelho. E o que vê nele refletido é o que define sua identidade: o que está do outro lado, onde está o outro, o contrário, o diferente, também debruçado sobre o abismo e cuja imagem refletida reconhece como sua, num processo de aceitação do processo de invisibilidade, de apagamento e negação de si mesma. A mulher negra entende que definir uma identidade é reconhecer-se diferente (num conflito em que entram em jogo dessemelhanças e semelhanças) atribuindo a si mesma características que a tornam ou não parte de um grupo.

Na maioria das culturas o reflexo do espelho é elemento importante para entender a subjetividade humana. CÍCERO (1994,268) lembra que o espelho é uma invenção de Esculápio, o deus da medicina. A partir de sua invenção, o

---

<sup>45</sup> SEIDEL, Roberto H. *Embates simbólicos: estudos literários e culturais*. Recife: Bagaço, 2007.

espelho transformou-se em símbolo do inconsciente, como no livro *Alice no País dos Espelhos* (2004)<sup>46</sup>. Alice acredita estar em outra dimensão em que o portal é o espelho, no final descobre que estava sonhando. A outra dimensão era seu próprio inconsciente.

O espelho aparece, ainda, como elemento de poder e há a crença universal de que quebrá-lo acarreta em um longo período de azar ou má sorte. Também há a crença de que as criaturas sem alma sob a forma humana, como os vampiros e os zumbis, não têm suas imagens refletidas no espelho. Não devemos esquecer que os negros já foram considerados, oficialmente, seres sem alma pela Igreja Católica, num processo que poderia ser visto como vampirização: sem alma e sem imagem.

Existem lendas em que espelhos são armas. A mais conhecida é, talvez, a luta de Perseu contra a Medusa<sup>47</sup>. Na lenda, o espelho é uma arma capaz de fazer com que o outro se reconheça, tome consciência de si e de suas projeções.

Na mitologia africana o espelho guarda uma relação direta com o simbolismo aquático devido a sua associação com a lua. As Ayabás (ou iabás)<sup>48</sup> Oxum e Iemanjá portam abebês<sup>49</sup> e dominam as águas, respectivamente, doces e salgadas. Na mitologia de Iemanjá e Oxum<sup>50</sup>, o espelho é arma

---

<sup>46</sup> CARROLL, Lewis. *Alice no País do Espelho*. São Paulo: LPM, 2004.

<sup>47</sup> Na mitologia grega, Medusa era a única mortal das três irmãs Górgonas. As Górgonas eram Medusa, Esteno e Euriale. Medusa era filha de Fórcis e Ceto (sendo ambos divindades marinhas). Com o aspecto de uma bela mulher, mas que possuía serpentes no lugar dos cabelos e transformava em pedra quem olhasse diretamente nos seus olhos. Foi amaldiçoada por Atena, pois ousou competir em beleza com essa Deusa. Perseu foi o responsável pela morte de Medusa, decapitando-a. Para tal, usou um espelho, que colocou à sua frente. Medusa não poderia petrificá-lo, pois ele não a estava olhando diretamente; Assim, ela ficou indefesa e Perseu enfiou uma espada no seu pescoço: havia duas veias jorrando sangue – de uma um veneno mortal e de outra com um fluido que poderia ressuscitar qualquer morto. Perseu só usou o veneno. Do sangue que ressuscitava (dava vida), nasceu o cavalo alado Pégaso. (Disponível em <http://anamargens.blogspot.com/2006/06/mitos-e-lendas-medusa.html>)

<sup>48</sup> As Aiabás (do iorubá Àyabá, significa rainha) são os orixás femininos: Oxum, Oiá, Obá (esposas de Xangô), Iemanjá, Eua e Nana. A designação também se aplica aos filhos e filhas desse orixá.

<sup>49</sup> Abebê é um leque em forma circular, usado por Oxum quando feito em latão ou dourado, trazem um espelho no centro, e usado por Iemanjá quando prateado, normalmente trazem desenhos simbólicos.

<sup>50</sup> Diz o mito que Oxum era a mais bela e amada filha de Oxalá. Dona de beleza e meiguice sem iguais, a todos seduzia pela graça e inteligência, portava o Abebê. O espelho de Oxum

importante, de sedução, adivinhação. Os mitos de Oxum e Iemanjá serão analisados mais adiante, a propósito de sua importância para a definição do perfil da Deusa do Ébano do Ilê Aiyê.

## 2.2 O teu cabelo não nega, mulata

Aceitar a obsessão coletiva em alisar o cabelo da mulher negra reflete a opressão e os impactos da colonização racistas. A supremacia branca informa e trata de sabotar todos os esforços da mulher negra no intuito de construir uma individualidade e uma identidade. Algumas mulheres negras percebem que a quantidade de produtos disponíveis no mercado para o alisamento de cabelo é maior quando comparado aos produtos que realçam a beleza natural, reforçando a máxima de que a beleza significa, em primeira mão, um cabelo liso ou, como comumente dito, cabelo “bom”. Segundo HOOKS (2005)<sup>51</sup>, o cabelo alisado está vinculado historicamente e atualmente a um sistema de dominação racial incutido especialmente nas mulheres negras de que não são aceitas como são, porque não são belas.

A autora ainda salienta que o cabelo natural sempre esteve comparado à palha de aço ou casco e “as respostas aos estilos de penteado naturais usados por mulheres negras revelam comumente como o nosso (*sic*) cabelo é percebido na cultura branca: não só com feio, como também atemorizante” (2005, p. 5). A partir de entrevistas feitas pela autora, constatou-se que um número considerável de mulheres afirmou que ter o cabelo alisado significa uma maneira de sobreviver e funcionar nessa sociedade, pois “os problemas são menores, ou, como alguns dizem, dá menos trabalho por ser mais fácil de controlar e por isso toma menos tempo” (2005, p. 9).

O que resulta desse processo de alisamento dos cabelos é a autonegação representada pela imitação da aparência do cabelo da mulher

---

reflete, de um lado, a sua beleza, que pode servir ao amor, e de outro lado, é usado como escudo. Quando usado invertido cega e paralisa os inimigos da Aiabá, que neste caso, utiliza a beleza como sedução e poder.

<sup>51</sup> Cf.: HOOKS, Bell. Alisando o nosso cabelo. Trad. Lia Maria dos Santos.– União de escritores y artista de Cuba, Habana, jan.-fev. 2005. Revista Gazeta de Cuba.

branca, o que pode indicar um racismo interiorizado, que cria uma imagem distorcida, copiada de um modelo imposto. A mulher negra apresenta-se não como é, mas como “deve ser”.

Adyel Silva<sup>52</sup>, jornalista e atriz, depõe a respeito do ritual das mulheres de sua família e de seu próprio ritual na tentativa de alisar os cabelos com ferro quente. Ela conta que, durante o processo de alisamento, “bolhas se formavam no couro cabeludo. As lágrimas escorriam silenciosamente pelas faces. Tudo em nome da vaidade, tudo em nome de um padrão estético que deveria ser obedecido”.

Outra escritora negra, Cristiane Sobral, narra a experiência de transformação dos cabelos, no conto *Pixaim* (SOBRAL: 2002). A autora toma os cabelos da menina negra do subúrbio do Rio de Janeiro como foco central do enredo; são os fios de seus cabelos que tecem a trama narrativa. Desde a infância até a idade adulta, a narradora conta como foi oprimida e depreciada por causa de seus cabelos ditos *pixaim*, sua resistência a esta opressão, os conflitos familiares (a mãe queria-lhe de cabelos lisos a todo custo!) e seus conflitos internos:

Os ataques começaram quando fui apresentada a uns pentes estranhos, incrivelmente frágeis, de dentes finos, logo quebrados entre minhas madeixas acinzentadas. Pela primeira vez ouço a expressão cabelo “ruim”. Depois uma vizinha disse a minha mãe, que todos os dias lutava para me pentear e me deixar bonitinha como as outras crianças, que tinha uma solução para amolecer a minha carapinha “dura”. (p.13)

Nestas linhas, pode-se perceber que o conflito se estabelece a partir do olhar do outro. É o outro quem determina o que é “diferente” e apresenta soluções para moldar esta diferença ao padrão normativo. A relação de alteridade que prevalece aqui é aquela que inferioriza e oprime o diferente, regra que a menina-narradora-personagem do conto aprende desde cedo: “Em meio ao espanto, (*a menina*) descobre que existem pessoas descontentes com

---

<sup>52</sup> Cf.: SILVA, Adyel. *Nega do cabelo bom*. In: Revista Raça, nº. 117, set, 2007.

a sua maneira de ser (...)” (p. 13). Esta descoberta se dá da maneira mais dolorosa, especialmente para uma criança, pois se trata aqui de desaprender a gostar de si mesmo, aprender a rejeitar-se. Assim, logo os conflitos internos surgem: “Não percebia como alguém poderia ser algo além daquilo que é.” (p. 14).

É importante notar que, no conto *Pixaim*, os sentimentos de estranhamento e de rejeição ao diferente partem de um outro que constitui a mesma comunidade da protagonista e partilha, portanto, dos mesmos agenciamentos sociais.

Ainda no conto *pixaim*, a narradora passa por um processo de tomada de consciência de si mesma. Porém, neste caso, isto se dá ao longo de 25 anos de sofrimento, rejeição, opressão e baixa autoestima. A protagonista relata dolorosos momentos em que, na tentativa de torná-la “igual às outras crianças”, sua mãe submete-a a processos de alisamento dos cabelos pixaim, repetindo e perpetuando uma atitude própria do colonizador: a de domesticar e catequizar aquilo que não se ajusta aos padrões dominantes.

Numa destas tentativas de conversão, a mais marcante para a protagonista, definida como sua “primeira sessão de tortura” (p. 15), a descrição da aplicação do creme *Henê* expõe detalhes de grande violência física e psicológica. Após o trauma do alisamento, que, além de doloroso, deveria se repetir sistematicamente para manter o cabelo liso, a narradora passa por uma fase de aparente submissão aos estereótipos que lhe imputavam; aceita o cabelo liso e passa a se comportar de maneira a confirmar o que diziam dela: “tudo de péssimo”, “ingrata”, “desgosto da mãe”, “má”, “bruxa”, “feia”, “bombril”, “macaca”, “pixaim”. Porém, é neste momento de profunda negação de si mesma que a narradora percebe sua realidade e compreende seus próprios conflitos de identidade, intrincados também nas relações familiares:

Minha mãe queria me embranquecer para que eu sobrevivesse à cruel discriminação de ser o tempo todo rejeitada por ser diferente. Percebi subitamente que ela jamais pensara na dificuldade de ter uma criança negra, mesmo tendo casado com um homem negro, porque ela e meu pai tiveram três filhos

mestiços que não demonstravam a menor necessidade de serem negros. Eu era a ovelha mais negra, rebelde por excelência, a mais escura e a que tinha o cabelo “pioor”. (p. 16)

Nesse sentido, alisar o cabelo poderia ser analisado como um ato de amansamento das consciências, aceitação de um padrão de beleza pautado em aspectos raciais, configurando o que Barbero (1995) salienta sobre o processo de dominação, de que este já não é uma imposição a partir de um exterior, mas um processo de reconhecimento. Na construção das identidades, o discurso da hegemonia não permite aos sujeitos reconhecerem-se em si mesmos, mas no modelo que é proposto pelo “outro”. Segundo ele, “uma classe hegemoniza na medida em que representa interesses que também reconhecem de alguma maneira como seus as classes subalternas”.<sup>53</sup>

O *Henê* ou o pente de ferro quente que causa “bolhas e lágrimas” na mulher negra pode ser lido como metáfora daquilo que arruma e que ordena, numa tentativa violenta de apagar a identidade, transformando a imagem conhecida em algo distorcido, mascarado em um “outro” desconhecido. Nos processos de “transformação” contemporâneos, a mulher acaba sendo agente de uma auto – tortura. Sem saber, suas mãos são usadas como alçózes de si mesma. Deixar o cabelo livre assume, portanto, para as mulheres negras, um caráter libertário e libertador.

### **2.3 Qual é o pente que te penteia, ô nega?**

A música popular brasileira, por décadas, vem disseminando ideologias preconceituosas e racistas a respeito da mulher negra, reforçando os estereótipos negativos defendidos pela ideologia do embranquecimento. Seu corpo negro<sup>54</sup> é socialmente concebido como representando o que corresponde ao excesso, ao que é estranho, ao que extravasa. Considerado por alguns como lindo, forte, sensual e espetaculoso, um corpo desejado, também odiado

---

<sup>53</sup> BARBERO, Jesús Martín. América latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

<sup>54</sup> Ver: OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *O corpo e a dança negra no cenário artístico Soteropolitano*. P. 61-63. Revista Palmares – Cultura afro-brasileira. Ano I – Nº. 1 – agosto de 2005. ISSN 1808-7280.

e diabolizado por outros. (Nóbrega: 2005,61). Assim, o corpo significa a marca que, *a priori*, a exclui dos atributos morais e intelectuais associados ao “outro” da negra – a mulher branca. A mulher negra vive cotidianamente a experiência de que sua aparência põe em risco sua imagem de integridade.

É dessa dimensão singular que torna a condição da mulher negra impossível de ser simetrizada à condição de mulher branca porque se produz para a negra a experiência de “sofrer o próprio corpo”, de estranhá-lo, considerá-lo desconfortável. Essa experiência, portanto, a meu ver, irá determinar formas particulares na constituição da dimensão identitária, envolvendo configurações de sentido, que caracterizam, para a mulher negra, a condição subjetiva.

Tal fato é naturalizado pela mídia e explorado nas letras de música, como alguns exemplos tirados do cancionário popular, ao longo do século XX, mencionados nesse texto. Em algumas músicas, que se referem ao cabelo da mulher negra, o discurso é violento com letras agressivas e de referências pejorativas.

O primeiro exemplo é uma *marchinha* muito popular, ainda hoje tocada no carnaval brasileiro: *O teu cabelo não nega*<sup>55</sup> de Lamartine Babo, lançada em 1932. Nela, o compositor afirma que:

Depois da descoberta do Brasil/A maior descoberta que se fez/  
Foi...foi a mulata,/ A mulata que venceu mais uma vez!/ O teu  
cabelo não nega, mulata/ porque és mulata na cor/mas como a

---

<sup>55</sup> A história de *O teu cabelo não nega* é curiosa. Com o título *Mulata*, os compositores pernambucanos João e Raul Valença apresentaram à gravadora Victor sua composição. Lamartine Babo foi solicitado a ajustar a letra, especialista na arte de melhorar canções alheias, ele logo pôs mãos à obra, transformando o frevo na marchinha de sucesso e a composição *O teu cabelo não nega* foi lançada como apenas de Lamartine, o que gerou uma ação judicial, ganha pelos Irmãos Valença. Houve um acordo e Lamartine Babo passou a constar como co-autor da mesma, e não seu único autor. Conforme análise do maestro Roberto Gnattali, que comparou as partituras, Na segunda parte, letra e música são diferentes, com exceção de cinco notas do 9º para o 10º compasso (início da segunda frase musical) que Lamartine aproveitou. A segunda parte foi toda modificada: "Tu nunca morre de fome / que os home / te dá sapato de sarto / bem arto / pra tu abalançá o gererê..." e a letra de Lamartine "Quem te inventou / meu pancadão / teve uma consagração / a lua te invejando fez careta / porque mulata tu não és deste planeta...". "Pancadão" e "não é do planeta" eram gírias da época, significando, respectivamente, "mulherão" e "pessoa ou coisa excepcionalmente valiosa". (Disponível em [www.cifrantiga3.blogspot.com](http://www.cifrantiga3.blogspot.com))

cor não pega, mulata/mulata quero o teu amor/ Tens um sabor/  
 Bem do Brasil/ Tens a alma cor de anil/ Mulata, mulatinha, meu  
 amor/ Fui nomeado teu tenente interventor/ Quem te inventou/  
 Meu pancadão/ Teve uma consagração? A lua te invejando fez  
 careta/ Porque mulata, tu não és deste planeta/ Quando meu  
 bem/ Vieste à terra/ Portugal declarou guerra/ A concorrência  
 então foi colossal? Vasco da Gama contra um batalhão naval.

Apesar do cabelo e da cor, a mulata é desejável, mas lhe deve obediência, pois hierarquicamente, o “tenente interventor”, o homem, é quem manda e fala por ela.

Em 1942, Rubens Soares e David Nasser, na música *Nega do cabelo duro*, perguntam:

Qual é o pente que te penteia,/ Qual é o pente que te penteia,/ Qual é o pente que te penteia, ô nega?/ Ondulado permanente/ Teu cabelo é de sereia/ E a pergunta sai da gente/ Qual é o pente que te penteia, ô nega?/ Quando tu entras na roda/ O teu corpo bamboleia/ teu cabelo está na moda/ Teu cabelo a fogo e flor/ tem um quê que me tonteia/ Minha nega meu amor/ Qual é o pente que te penteia, ô nega?/ Misampli a ferro e fogo/ Não desmancha nem na areia/ Tomas banho em Botafogo/ Qual é o pente que te penteia, ô nega?

Nessa canção, aparecem signos conflitantes que provocam ambiguidade. O pente que penteia a nega é de ferro e fogo, mas causa “bolhas e lágrimas”. Ela, então, bamboleia, escapa à arrumação, tonteia, causa espanto.

No final dos anos oitenta, Luis Caldas e Paulinho Camafeu<sup>56</sup> escrevem a música *Fricote*, que diz:

---

<sup>56</sup> Embora Luís Caldas tenha dedicado o LP *Magia*, de 1985, “aos negros da Bahia”, a música mais tocada do disco, *Fricote*, conhecida como *Nega do cabelo duro*, em parceria com Paulinho Camafeu, sofreria severas críticas do movimento negro baiano, que via na letra conotações racistas e sexistas.

Nega do cabelo duro/Que não gosta de pentear/Quando passa na baixa do tubo/O negão começa a gritar/Pega ela aí/pega ela aí/Pra que ?/Pra passar batom/De que cor?/De violeta/Na boca e na bochecha/Pra que?/Pra passar batom/De que cor?/De cor azul/Na boca e na porta do céu

A mulher negra tem fricote, chilique, não se deixa pentear, tem que ser pega à força. Talvez surpreenda o fato de Paulinho Camafeu ter criado a letra da primeira música lançada pelo Bloco Ilê Aiyê, *Que Bloco é esse?*, em 1975. Tal fato pode indicar ambiguidade na visão masculina de homens negros sobre a mulher.

Tiririca, em 1996, escreve a música *Veja os cabelos dela*, lançada pela *Sony Music*, posteriormente de execução proibida pelo Ministério Público, como resultado de processo movido pelo MNU, em particular pela *Criola*<sup>57</sup>, por ser de cunho racista e sexista, chama atenção para os cabelos “dela”:

---

<sup>57</sup> Instituição da sociedade civil sem fins lucrativos, fundada em 2 de setembro de 1992, no Rio de Janeiro. É conduzida por mulheres negras de diferentes formações, voltada para o trabalho com mulheres, adolescentes e meninas negras basicamente no Rio de Janeiro. A instituição publicou documento justificando a ação movida na justiça. O texto dizia que “(...) a música de conteúdo racista e sexista, pregava que “...MULHER NEGRA FEDE..”, que “...SEUS CABELOS SERVEM PARA ARIAR PANELA...” , demonstrando total desrespeito às mulheres negras. Diante de tal fato, organizações do movimento negro e de mulheres que atuam no combate à discriminação racial e de gênero, propuseram ação civil pública, perante a 33ª Vara Cível da Cidade do Rio de Janeiro, visando proibir a veiculação desta composição racista e sexista, assim como o pagamento de indenização , destinada a programas educacionais anti-racismo e sobre cidadania, em virtude da afronta à dignidade das mulheres negras que tanto ajudaram na construção desse país. A sentença, publicada em 13/01/2000, não reconheceu o conteúdo racista e machista da canção, apoiando mais um ato de racismo. Insatisfeitas com o resultado do julgamento , organizações de todo o país se manifestaram contra essa sentença e apelaram ao Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro para que este impedisse mais um ato de desrespeito às mulheres negras, na audiência que ocorreu no dia 28/09/05 na 11ª Câmara Cível.” Posteriormente, os desembargadores Marilene Melo Alves relatora, do processo, Cláudio Mello, revisor, acompanhados de mais um componente daquela Câmara reconheceram a ofensa às mulheres negras e proibiram a veiculação da música e condenaram a Sony Music a pagar indenização. Outros grupos de mulheres ligados ao MNU e que apoiaram a Criola: Caces, Cedenpa, Maria Mulher, Nzinga, Geledés, Imena, Fala Preta!, Casa de Cultura da Mulher Negra, Acmun , Ceap, Ipcn, Grucon e Ipdh. Na época, afirmavam que repudiavam qualquer decisão que não resguardasse o direito de imagem e representação positiva das mulheres negras.

Alô, gente, aqui quem fala é o Tiririca/ Eu também estou na onda do Axé Music/ Quero ver os meus colegas dançando/ Veja, veja, veja os cabelos dela, parece Bombril de arear panela/ Quando ela passa, me chama atenção/ Mas seus cabelos não têm jeito, não/ A sua catinga quase me desmaiou/ Olha, eu não agüento o seu grande fedor/ Veja, veja os cabelos dela!/ Parece Bombril de arear panela/ Eu já mandei ela se lavar/ Mas ela teimou e não quis me escutar/ Essa nega fede! Fede de lascar/ Bicha fedorenta, fede mais que um gambá/ Veja, veja, veja os cabelos dela/ Como é que é? A galera toda aí/ Com as mãozinhas pra cima/ Veja, veja, os cabelos dela/ Bonito, bonito!/ Aí, morena, você, garotona/ Veja, veja, veja os cabelos dela.

A voz do texto marca a sua posição desvalorizando desde a Axé Music, vista como “moda” e não como expressão cultural, até a mulher negra. Apresenta conotação explicitamente pejorativa. Alguns defensores de Tiririca, na época do processo movido pelo MNU, alegavam ser “apenas brincadeira”, comparando a música a outras ditas “baianas” e que tratavam dos traços étnicos dos negros também de forma pejorativa, referência a *Fricote*, já citada. Esse tipo de argumentação demonstra naturalização do preconceito: tudo sobre a mulher negra é permitido ser dito e não deveria causar espanto.

O primeiro alvo da *Criola* foi Tiririca, processado pelo Ministério Público na época. Apesar de ter tido vários shows cancelados, CDs apreendidos e a execução de suas músicas proibida, o cantor conseguiu ser absolvido porque alegou que sua mulher era negra e que ele próprio era mulato. Ou seja, a naturalização do preconceito e da discriminação como parte integrante do *modus operandis* do brasileiro.

---

### 2.3 Respeitem meus cabelos, brancos

Em todas as músicas citadas acima, o cabelo aparece como marca étnico-racial. Aliado a isso, está nelas representada a visão do homem em relação à mulher negra, mesmo o homem negro, exemplo disto é a música *Fricote*, já citada, composta por um homem negro, defensor de idéias anti-racistas. O cabelo é transformando em símbolo da dominação masculina: assim como o cabelo, a mulher precisa ser alisada, amaciada, relaxada, processada (o que lembra julgamento, condenação) e, por fim, domada.

As reações e respostas do homem e da mulher negros são pouco conhecidas, não têm visibilidade, as músicas não são apresentadas na mídia, os poemas não são publicados ou não fazem parte dos currículos escolares, na maioria das escolas.

O bloco Ilê Aiyê enfrenta a invisibilidade imposta aos negros e faz parte da vertente cultural que intenta reverter o processo de racismo iniciado no país pela escravização dos negros africanos. Antônio Carlos Vovô, presidente do Ilê Aiyê, falando em nome do Bloco, explica uma das estratégias utilizadas pelos componentes do Ilê Aiyê:

[...]... Se diz que o negro é feio, nós dizemos que é bonito, se o pessoal diz que negro fede, nós dizemos que é cheiroso, que tem um aroma gostoso! Diz que o cabelo é ruim, não, é duro! Se dia que o cabelo do negro não cresce, a gente diz e mostra na prática que o cabelo cresce...tudo que eles formam de forma pejorativa, nós mandamos de volta ao contrário! (Antônio Carlos dos Santos Vovô- Presidente do Ilê Aiyê, In: Freitas, 1996).

A despeito das estratégias para invisibilizar os textos escritos por negros e negras, podemos citar alguns exemplos, como a música *Respeitem meus cabelos, brancos*, do compositor Chico César. Na letra, ele diz:

Respeitem meus cabelos, brancos/chegou a hora de falar/vamos ser francos/pois quando um preto fala/o branco cala ou deixa a sala/com veludo nos tamancos/cabelo veio da África/junto com meus santos/benguelas, zulus, gêges/rebolos, bundos, bantos/batuques, toques, mandingas/danças, tranças, cantos/respeitem meus cabelos, brancos/se eu quero pixaim, deixa/se eu quero enrolar, deixa/se eu quero colorir, deixa/se eu quero assanhar, deixa/deixa, deixa a madeixa balançar/chegou a hora de falar, vamos ser francos.

Além da referência ao cabelo, Chico César faz alusão à dificuldade em se falar das questões raciais no Brasil e da sutileza dos comportamentos racistas no país camuflados, muitas vezes, sob o mito da democracia racial, teoria defendida por importantes pensadores brasileiros<sup>58</sup> e que influenciaram várias gerações. Segundo tais defensores da democracia racial, aqui no Brasil aconteceu a feliz reunião das “três raças”, num “cadinho” que gerou o mestiço e a mulata. Para estes, não há raças em conflito no Brasil<sup>59</sup>.

Em entrevista ao site de música *EntreCantos*<sup>60</sup>, Chico César conta que resolveu fazer a música após um show que fez em Afogados, Recife, onde foi a polícia. Isso, segundo ele, o motivou a pensar sobre o carnaval, sobre a questão dos negros e sobre o cabelo especificamente, respondeu :

Porque o cabelo é o que está em cima da cabeça, mas a raiz do cabelo é dentro da cabeça e é dentro da cabeça que estão as idéias, os sonhos, o pensamento. Então, quando eu digo respeitem meus cabelos, eu estou querendo dizer respeitem os meus sonhos, respeitem as minhas ideias. E isso, na verdade, se amplia. Não estou falando só por mim, estou falando por uma vasta camada da sociedade, respeitem minhas origens, meu povo. Nos deixem pentear e pensar do jeito que a gente

---

<sup>58</sup> Ver capítulo I.

<sup>59</sup> A esse respeito, ver: SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. As teorias raciais, uma construção histórica do século XIX. O contexto brasileiro. In: SCHWARCZ & QUEIROZ, Lilia K. Moritz & Renato da Silva (orgs). *Raça e diversidade*. São Paulo: Estação Ciência/EDUSP, 1996.

<sup>60</sup> Ver: [www.entrecantos.com.br](http://www.entrecantos.com.br).

quiser. E mais, eu acho que a raça negra tem uma contribuição grande a dar para o Brasil, não só para o Brasil, mas se pensar na África, os modos de ser, tem uma contribuição a dar para o mundo. Há uma exclusão muito grande ainda.

No lançamento do CD *Respeitem meus cabelos, brancos*, em 2002, Chico César foi entrevistado por várias revistas, jornais e Redes de televisão sobre discriminação, racismo, preconceito racial. As pessoas pareciam surpresas por um artista conhecido falar sobre tal assunto. Haveria mesmo discriminação racial no país? O próprio Chico responde no *Release* do Cd *Respeitem meus cabelos, brancos*:

Muita gente fala que não tem discriminação, mas tem sim. No Brasil tem bastante. Quando digo "respeitem meus cabelos, brancos" não falo só de mim nem quero dizer só isso. Debaixo dos cabelos, o homem como metáfora. A raça. A geração. A pessoa e suas idéias. A luta para manter-se de pé e mantê-las, as idéias, flecheiras. É como se alguém dissesse "respeitem minha particularidade". É o que eu digo, como artista brasileiro nordestino descendente de negros e índios. E brancos. Ou ainda no plural: minhas particularidades mutantes. Fala-se em tolerância. Pois não é disso que se trata. Trata-se de respeito. (Release do Cd *Respeitem meus cabelos, brancos*, 2002)

Outro exemplo de texto musical que trata do ataque sofrido pelos cabelos é o rap *Cabelo da Desgraça*,<sup>61</sup> do grupo de Hip-Hop Rapaziada da Baixa Fria, de Salvador, composta por Heider Santos Gonzaga, Joseilson Silva Oliveira e Roni Érico Castro da Silva. Durante apresentação do grupo No I CBPN<sup>62</sup>, integrantes do grupo explicaram que estavam cansados de ouvir críticas e agressões a respeito de sua cor, de seus traços, de seu cabelo. Contaram experiências suas e de outros jovens negros que perderam a chance de conseguir emprego por causa do cabelo.

<sup>61</sup> Não há gravação da música, mas o grupo cedeu-me gentilmente a letra para uso neste trabalho.

<sup>62</sup> I Congresso Baiano de Pesquisador@s Negr@s - Políticas públicas e Populações Negras: Ações afirmativas, raça, gênero e culturas. 15 a 17 de Novembro de 2007, Salvador-Ba.

Neste contexto, sentiram necessidade de responder, principalmente aos comentários, muito comuns na Bahia, de que quem tem cabelo *black power*, trançado, com *dreads*, crespo natural, tem o “cabelo da desgraça”. É possível perceber a não-aceitação de epítetos de desvalorização e conhecimento, por parte dos integrantes do grupo, dos processos discriminatórios engendrados pela sociedade racista, alicerçados pela estereotipização preconceituosa dos traços do povo negro.

É daquele jeito, mantenho o respeito./O cabelo é crespo, o corpo e preto./Ouvindo direito, então por que passa/Alisante, escova, chapa?/Se envolver nessa farsa renegando a nossa raça./Só porque inventaram que é duro? /A verdade, eu te juro./Esse é o passado, o presente e o futuro de quem tem o corpo escuro. /Mas ainda acham normal passar alisante, ficar legal./Prefiro o meu crespo, natural, trançado, enrolado ou black pow(sic)./Quem é nunca se humilha. Cabelo crespo, o olho brilha. /Só em saber e ver minha filha com uma boneca preta que nem a família!/Quem alisa parece que esquece que o crespo sempre cresce. /É isso que merece saber que a raça prevalece./Sou bleckão! Eu sou bleckão! Cabelo da desgraça! Cabelo da desgraça./Sou bleckão! Eu sou bleckão! Cabelo da desgraça! Cabelo da desgraça./ Puxa, estica, assim não vai dar./ Temos que cortar o cabelo para poder trabalhar./- Lá vai ele passando, que cabelo da desgraça!/ Corta essa porra, rapaz, deixa de palhaçada./- Ham! Ham! Deus é mais, já se olhou no espelho? /Você ate é bonitinho, mas o que mata é o seu cabelo./- Há! Há! Há! Há! Tá engraçado pra caralho. /- Não chega perto de mim que pra sair vai dar trabalho. /Se não me esquivar acaba furando o meu olho./ Em seu cabelo tem insetos carrapatos e piolhos./Isso é coisa de preto, de ladrão, de maconheiro, /Que anda todo largado e diz que temos preconceito./- Olhe-se num espelho!/- Não vejo nada./- Veja o seu reflexo que é bonito e inteligente./Saquei, vejo auto-estima um mano sem complexos./ Um preto, assumido, fazendo o seu protesto./Só quem é louco se identifica!

Analisando-se a palavra *desgraça* podemos destacar algumas acepções e relacioná-las com a visão ocidental sobre o negro: 1. Coisa ruim, desconexa ou destrambelhada; 2. Acontecimento lamentável, funesto; 3. infortúnio, desventura, infelicidade, desdita. (Cegalla, 2005:292) Etimologicamente, o prefixo *des-* significa não. Acrescentá-lo a uma palavra negativiza seu sentido. Não possuir graça para os cristãos é não ser favorecido por Deus: *des – graça* → não – graça → ausência de Deus. No senso comum, é aquele destituído de graça, de beleza. *Des-graça* = sem graça. Os compositores do *Cabelo da Desgraça* invertem tal noção quando assumem ter o cabelo da *desgraça* e que são “bleckão”. Afirmam que há discriminação e propõem saídas: protesto, educação, enfrentamento:

Pode vir um, dois, três. Tô chamando pra briga./ E ai? Qual que é? Então, vai encarar?/Pode vir, chegue mais perto, mas, chegue pra soltar./Quer dizer, se puder se não eu arregaço. /O único jeito de me derrotar é fazer melhor o que eu faço. /Quer dominar alguém, destrua sua cultura./Se arme de artifício e construa sua estrutura./Demonstre que comanda e que merece obediência. /Se não tiver resultados meu irmão, paciência!/Arma psicológica que ofereço para ti. /Se errou, volta pro início pede pra repetir /Desistir não vamos, não faz parte do plano./Foram séculos e séculos estudando e observando./ (...) Esta chegando a hora é hora de partir (...) /Vamos bater de frente estamos aqui pra competir./Minha cultura é baseada em quatro elementos./Cabeça é apoio junta-a aos demais membros. /Pôxa, me desculpa se está confundindo a sua./O que me fortalece é a auto-estima da revolução das ruas./Que nem os black powers, cinco mil soldados. /Ou melhor, panteras negras, injuriados revoltados. /Vou ate trazer pra nós, convocar meu porta voz,/Seu Zumbi dos Palmares e os irmãos Nagôs. /Quem assumiu a cabeça? Em Palmares 30mil/ Foram tranças na raiz e o resultado camuflado./Todo mundo igual, pelo menos na aparência. /O ideal é um único e a liberdade é a sentença./E eu acho que é isso que faz repercutir./Meu cabelo solto ou trançado vai ser crespo, vai ser crespo até cair, até cair./Sou blackao! Eu sou

blackao! Cabelo da desgraça! Cabelo da desgraça./Sou blackao! Eu sou blackao! Cabelo da desgraça! Cabelo da desgraça./Sou e sou filho da mãe África/sinto falta do meu blackao, do cabelo da desgraça./Agora que estou aqui com o meu já trançadinho,/Cabelo duro de resposta pronto para o desafio. /Junto aos meus parceiros para a guerra no empenho,/Enfrentar todo o racista do território brasileiro./Armados da mente aos dentes, guerreiros afro descendentes./Televisão o primeiro alvo o segundo alvo o presidente./Dentro de algumas músicas que merecem o extermínio.(...) *nega do cabelo duro que não gosta de pentear, quando passa na Baixa do Tubo o negão começa a gritar: Escova, escova, escova (...).* Espere ai, não faça isso!Manda tnc, o Luis Caldas e o Psirico./Invista nas suas tranças, nos tratamentos naturais./Valorize a negritude, herança de nossos ancestrais./Colete à prova de balas, racistas: estamos usando./Curando e chamando pra guerra todas as minas e todos os manos./Vamos enfrentar agora a educação racista,/Não dê boneca branca para sua filha./Não deixe as crianças se viciarem em televisão./Porque o bicho mal e feio que aparece sempre é o negão/Eles vão querer ser brancos, não vão se achar bonitos. /Porque não são vistos na propaganda da Sorriso./Assim nós prosseguimos na nossa luta muito árdua. /Cidadania e consciência negra são as nossas armas./Da matriarca nação do mundo surgiu a matemática,/Geometria, medicina e escrita lá também se praticava.

Afirmar-se *bleckão* é analogamente rebater outra característica atribuída ao negro: ser cão, demônio, diabo, Exu - figura associada ao diabo católico num processo de demonização, também, do candomblé - fato destacado na letra do Rap:

Se você insistir em dizer que o preto é burro, /Vai ter que alguém me segurar se não irei te dar um murro. /Sofremos a exploração daqueles branquelos imundos, /Que pintaram em

um quadro um branco com o cabelo liso. /Na sequência dos nossos ataques vêm as igrejas evangélicas, /Usufruindo o dízimo e prometendo a vida eterna./Jogando o preto contra o preto é você sabe como é:/Pastores são os próprios demônios falando mal do candomblé./A guerra esta só no começo, o racismo é o pior dos vírus. /Colocaram olhos azuis oh, Jesus Cristo!/Branquelo, azedo, daquele jeito? Não acredito. /Isso muito importa agora irei pintar o meu quadro. /Jesus Cristo para mim é Zumbi reencarnado. /A nossa imagem e semelhança com o nariz amassado, /Cabelo bom, crespo, dread, trançado ou ouriçado. /Agora estou empolgado, Zumbi parece comigo. /Nosso espelho está na África, somos negros lindos. /Temos a mais bela estética ouviu racista? Vê se pensa. /Esses são os nossos traços, foda-se o seu padrão de beleza./Reveja os seus conceitos seus adjetivos já são em vão/Quando nos chamam de macaco, de preto feio do beirão,/Não sentimos vergonha isso aumenta a nossa autoestima./Características resistentes ao tempo e ao clima. /Orgulhosos somos assim no toque de nossos lábios carnudos. /Negros com negras fazem filhos negros formando o exercito maior do mundo. /Sou blackão! Eu sou blackão! Cabelo da desgraça! Cabelo da desgraça. /Sou blackão! Eu sou blackão! Cabelo da desgraça! Cabelo da desgraça. /Sou blackão! Eu sou blackão! Cabelo da desgraça! Cabelo da desgraça. /Sou blackão! Eu sou blackão! Cabelo da desgraça! Cabelo da desgraça.

Exu<sup>63</sup>, ao contrário do diabo católico, não está em oposição a Deus. Foi assim identificado por ser astucioso, malicioso, provocador e apresentar-se para dançar com demonstrações de sexualidade. Na verdade, é o mensageiro dos orixás, é o orixá da comunicação<sup>64</sup>. BASTIDE (2001)<sup>65</sup> acrescenta que Exu “não é apenas o mensageiro, é também o intérprete dos homens.” Ele ainda

---

<sup>63</sup> Ver: BENISTE, José. *As águas de Oxalá: (àwom omi Ósàlá)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

<sup>64</sup> Exu pode ser comparado a Hermes da mitologia grega, que também se fez mensageiro e intérprete dos deuses e cujo nome deu origem à hermenêutica, interpretação do sentido das palavras e dos textos sagrados. Ver: GATES, 1988, p. 8-9.

<sup>65</sup> Cf.: BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

abre as portas e traça os caminhos, utiliza sortilégios para ajudar quem precisa de sua ajuda.

Ainda a respeito do papel de Exu, BARBOSA (2000)<sup>66</sup> conta que:

No panteão dos deuses africanos, Exu é considerado uma força motora, geradora, criativa e onipresente, cuja existência se faz nas margens, nos limites, na limiaridade e nas suas múltiplas caracterizações. Representando a ambiguidade, a pelintragem, o imprevisível e o caótico, ele é também o mestre das encruzilhadas e das aberturas, conhecedor dos caminhos, início da vida, mensageiro entre os orixás e os seres humanos. (Barbosa: 2000)

Pode-se dizer, então, que Exu<sup>67</sup> atua no campo da fala e da escrita, é possuidor do poder da linguagem e personifica o princípio da transformação, ação proposta no rap analisado. Os autores falam de consciência, orgulho da raça, valorização da autoestima, legitimação dos saberes negros, respeito à religião candomblé. Ao invés de reforço de uma imagem malandra e mestiça do povo brasileiro<sup>68</sup>, há, na letra, a revelação de um país de conflitos e a expressão de um descontentamento com o estado de coisas atuais.

---

<sup>66</sup> Cf.: BARBOSA, Maria José Somerlate. Exu: “verbo evolutivo”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

<sup>67</sup> Para maior esclarecimento sobre Exu, ver: REIS, Alexandre (org.). *Exu em debate: da compreensão à superação da ignorância*. Salvador: Imprima Gráfica e Editora Ltda., 2005.

<sup>68</sup> A esse respeito, ver: DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

### 3. O FEMININO NO ILÊ AIYÊ

#### 3.1 O Corpo como identidade

A identidade ou o sentimento de si e a noção de tempo são concomitantes. Aquilo que o sujeito é resultou de acontecimentos, de cadeias de ocorrências e do modo como este construiu a sua realidade. O sentido de identidade proposta pelo Ilê Aiyê passa pela desconstrução das identidades construídas do que era *ser negro* no Brasil concomitante ao processo de construção da nacionalidade. Este processo criou estereótipos e estabeleceu identidades: ser negro para a sociedade brasileira relacionou-se, para muitos, com o feio, com o que fede, o sujo, o astuto, o preguiçoso, pouco inteligente, dotado para trabalhos que exigem força e pouco intelecto. Estas eram as identidades permitidas aos negros.

A construção da identidade, neste caso, perpassa pelo discurso sobre o corpo, para além de seu carácter biológico, já que a construção do que é corpo é afetada pela religião, grupo familiar, classe, cultura e outras intervenções sociais. Assim, o corpo é ideológico, é mais que a aparência. Funciona como garantia ou não da integridade de uma pessoa, em termos de grau de proximidade ou de afastamento em relação ao conjunto de atributos que caracterizam a imagem dos indivíduos em termos do espectro das tipificações.

O corpo funciona como marca dos valores sociais e, nele, a sociedade fixa seus sentidos e valores. Assim, socialmente, o corpo é um signo. Pensar o corpo negro a partir dessa definição de corpo implica, necessariamente, em pensar o lugar do negro em nossa sociedade.

Os negros e negras são aqueles que trazem a marca do “corpo negro” e expressa escatologicamente o repertório do execrável que a sociedade afasta pela negativização. É essa dimensão singular que torna a condição de negro impossível de ser simetrizada à condição de branco que se produz, para o homem e a mulher negros, a experiência de rejeitar o próprio corpo. Essa experiência, portanto, a meu ver, irá determinar formas particulares na constituição da dimensão identitária, envolvendo configurações de sentido que caracterizam a condição subjetiva.

Schwarcz (1996) <sup>69</sup>cita um documento que fora redigido na intenção de orientar proprietários na compra de “novas peças” (negros trazidos da África), alertando-os para o perigo de “calote”, isto é, para as condições do corpo: pele, cicatrizes, odores demasiado fortes, partes genitais convenientemente desenvolvidas, carnes rijas e compactas etc. Portanto, uma mercadoria em perfeitas condições de uso.

Nesse passado histórico marcado pela desumanização, estabelece-se a constituição de um obstáculo à construção da subjetividade. É difícil reconhecer-se como desumano, estranho e indesejado. Embora haja um processo em que o negro busca constituir-se como tal, esse processo é conturbado, esbarrando em inúmeras dificuldades. Se os negros e negras, de um lado, são herdeiros desse passado histórico que se presentifica na memória social e que se atualiza no preconceito racial, vivem, por outro lado, numa sociedade cujas autorrepresentações denegam esse mesmo racismo, camuflando, assim, um problema que produz efeitos na própria subjetividade.

Problema que gera conflitos na reelaboração de uma representação identitária que não aceita mais as antigas regras de poder, que quer se inserir no jogo, tomar o poder, através da linguagem, do discurso, criando estratégias de resistência. A identidade negra se desenvolve dentro do movimento rumo a uma nova cidadania e, em particular, nas suas formas mais populares ou de massa, não pode ser vista de forma separada do desejo de consumo e protagonismo civil. (SANSONE, 2000).

Dessa forma, o gestual negro, fixado como uma reapresentação, é marca da constituição do indivíduo afrodescendente os constrangimentos sociais que constituíram o ambiente integral do racismo e da divisão racial do trabalho, repetido como forma alienada de viver a cultura. O gesto negro como ato subversivo, encarnado na performance do Ilê Aiyê, revela o corpo negro como um não - ser, uma fronteira variável e em disputa. Stuart Hall<sup>70</sup> explica a retomada do passado utilizando a cultura como matriz de novas identidades, ele assegura que:

---

<sup>69</sup> SCHWARCZ, Lilia K. M. *Complexo de Zé Carioca - notas sobre uma identidade mestiça e malandra* In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, n 29, ano 10, out. 1995. p. 49-63.

<sup>70</sup> Cf.: HALL, Stuart. *Da diáspora: A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

A cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma “arqueologia”. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu trabalho produtivo. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse “desvio através de seus passados” faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar. (Hall, 2003, p 24)

A ocupação de um espaço efetivo, de “ação autorizada”, perpassa pela elaboração de um discurso que intenta reinventar sentidos, fundar outra representação do grupo, desta vez positiva e que não esteja ancorada em estereótipos. O estereótipo é um conceito que traz uma simplificação do indivíduo porque, segundo Bhabha (2005)<sup>71</sup>, “é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais”.

É possível analisar a participação do bloco Ilê Aiyê no carnaval como um ritual. O canto, a dança das deusas, as vestimentas, os tambores, o *Padê*<sup>72</sup> de Exu na saída do bloco, podem ser tomados como elementos de uma narrativa que fala da ancestralidade, da matriz africana, da continuação de um rito sagrado. O corpo negro conta sua história e as marcas que apresenta agora são as marcas dos ancestrais, das divindades, de reis e rainhas. O corpo é transmutado na própria história. Este corpo tem por objetivo sedimentar um

---

<sup>71</sup> BHABA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. De Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

<sup>72</sup> O *Padê* é um ato sagrado em que a comunicação verbal (música e saudações) e não verbal (a dança), possibilita a reiteração dos acontecimentos míticos. Exu cumpre no ritual do *Padê* a função de mensageiro, de encarregado, de transportador do *ebó*, poder mágico. A colaboração de Exu é que garante o bom andamento do ritual e das celebrações seguintes (LIMA; 2005,47).

trabalho cujas ações se caracterizam como luta contra o racismo e a discriminação conjugando interesses de apropriação de espaços, posturas de resistência, consciência e valorização do *ser negro*.

A desumanização imposta aos afrodescendentes vem sendo contestada por vários grupos de organização negra, já citados, desde a década de 1930. É especialmente analisada neste trabalho, a reconstituição do corpo negro pelo bloco Ilê Aiyê - como humano e como signo - utilizando a África como modelo mítico. O Ilê Aiyê insere-se no conjunto dos movimentos sociais de sujeitos não hegemônicos propondo uma postura nova para o corpo negro e inventa um *jeito negro de ser*, representado no Perfil Azeviche.

### 3.2 Perfil Azeviche



A máscara que representa o Perfil Azeviche<sup>73</sup> do Ilê Aiyê foi criada pelo artista plástico J. Cunha<sup>74</sup> em “homenagem ao orixá Omolu<sup>75</sup>, cabeça<sup>76</sup> do

<sup>73</sup> Azeviche é uma gema orgânica, produzida por madeira imersa em água estagnada, depois comprimida por segmentos acumulados ao longo de milhares de anos, é uma variedade de carvão vegetal fossilizado. Simbolicamente, é utilizado há muitos séculos por diversas civilizações, para confecção de jóias e objetos esotéricos como. Segundo adeptos do candomblé, a figa de azeviche, representada por uma mão humana em que o polegar está colocado entre o indicador e o médio, é um dos amuletos mais poderosos contra o mau-olhado. A lenda começou no antigo Egito, onde as propriedades naturais e esotéricas do azeviche eram unidas à qualidade da mão, resultando em um colar cuja função era espantar répteis sem patas e decifrar segredos do futuro. (Ver:

<sup>74</sup>Entrevista concedida à autora.

<sup>75</sup> Segundo BENISTE (2005), Omolú é filho de Nana e Oxalá. Irmão adotivo de Ogum e Exu e irmão carnal de Iroco e Oxumaré. A varíola é a punição que ele aplica aos maus feitores. Quando morre uma pessoa, Omolu\_senta-se em cima do corpo , reivindicando seus direitos.

Terreiro Ilê Axé Jitolu, observando a característica relação do orixá com o candomblé: uma cabeça com Búzio da Costa, evocando uma Yaô<sup>77</sup> do orixá”.



**Omolú**

Os elementos criados por J. Cunha<sup>78</sup> para representar o Ilê Aiyê têm influência do candomblé e dos traços africanos, que segundo o artista plástico, são uma técnica milenar utilizada pelos africanos e que une o homem à natureza. J. Cunha ressalta que tais traços são interpretados por alguns como primitivos a partir de uma visão ocidental. Segundo ele, o termo primitivismo é utilizado a partir de uma visão eurocêntrica, colonizadora. O símbolo do perfil sugerido pelo bloco ser um orixá torna evidente sua ligação com o candomblé.

Mas o que é *ser negro e negra* e como se aprende a ter consciência? Trata-se aqui de lidar com questões que dizem respeito à identidade ou às identidades e que constituem um tema cada vez mais recorrente nas

---

Está relacionado à terra, os troncos das árvores e os ramos. Transporta o axé preto, vermelho e branco, seu maior segredo é com os espíritos contidos na terra, que são seus irmãos e de quem ele é o maior símbolo. Assim como Nanã, ele é o patrono dos Kauris. Ele usa em suas vestimentas um capuz de palha da costa, chamado AXÓ YIKÓ, que lhe foi dado por seu irmão Oxossi, para lhe cobrir as chagas e, principalmente, seus olhos, pois contêm todo o brilho do sol e quem olhasse perderia a visão. O axó yikó é um material de grande significado, pois participa de todos os rituais ligados a morte. A presença de yikó é indispensável, em todas as situações que se maneja com o sobre natural. O yikó é a fibra da ráfia, obtida de palmas novas de Yigyogóro, árvore sagrada, que produz a palha obtida dos talos do olho da palmeira, quando nova, antes delas abrirem-se e curvarem-se. O fato de cobrir-se com yikó e ornar-se com búzios e cabaças, mostra que estamos na presença de um Orixá ligado, diretamente, com a morte, cujas faculdades destruidoras são de difícil controle. Sua saudação- Atótó - quer dizer Silêncio.

<sup>76</sup> A cabeça de alguém, no Candomblé, é o Orixá que o guia, seu principal protetor, sua raiz.

<sup>77</sup> Iyáwó, Iyawô, Yao ou Iaô palavra de origem Yoruba, é a denominação dos filhos-de-santo já iniciados, que ainda não completaram o período de 7 anos da iniciação. Só após a obrigação de 7 anos ele se tornará um Egbomi (irmão mais velho). Antes da iniciação são chamados de abiyàn ou abian.

<sup>78</sup> Ver nos anexos as capas criadas por J. Cunha para os Cadernos de Educação do Ilê Aiyê e as capas dos cd's.

discussões sobre minorias sociais, direitos individuais, nacionalidade e pertencimento. Neste sentido, o tema torna-se bastante amplo e seu terreno, movediço: tratar de uma identidade (étnica, cultural, de gênero, individual ou nacional) pode levar ao perigoso caminho da exclusão de outra. Portanto, ao trilharmos este caminho, tomamos consciência dos riscos e dos desafios que permeiam qualquer análise a respeito das representações e das identidades.

Zilá Bernd<sup>79</sup> utiliza os mitos gregos de Ulisses e Jasão como metáforas para ilustrar suas reflexões acerca das duas faces da identidade. De um lado, a figura de Ulisses - símbolo do desejo nostálgico do retorno à terra natal - estaria atrelada à ideia do enraizamento e da busca de um tempo-espaço conferido antes do exílio. De outro lado, a figura de Jasão, líder dos Argonautas, desbravador de novas terras, estaria relacionada ao desejo da errância e, portanto, a ideia de contínuos deslocamentos. Assim, ao estabelecer estas diferentes perspectivas através dos dois mitos, Bernd aponta para dois caminhos possíveis a serem percorridos na busca do ser humano pela sua própria identidade, conforme afirma em seu texto:

(...) o mito de Ulisses aponta para uma construção *identitária de raiz única*, ou seja aquela que tende a construir uma cultura ou uma nação coesas e homogêneas, a enraizar-se e a imobilizar-se no mesmo (...);

(...) o mito de Jasão aponta para formações *identitárias rizomáticas*, abertas ao outro, constituindo um vasto sistema relacional, perfazendo-se no próprio processo de sua determinação. (BERND: 2002, p. 37-38, grifos da autora)

Desse modo, Bernd procura mostrar duas formas de conceber a questão da identidade: uma baseada em essencialismos narcisistas e totalitários, que negam a alteridade e, não raro, inventam modelos de representação fundados em preconceitos e estereótipos; e outra, que se baseia no contato – harmonioso ou conflitante – do sujeito com o (s) outro (s) e, a partir daí, dá-se início a um processo instável de permanente construção/ desconstrução das identidades em jogo. De acordo com esta última concepção, a questão

---

<sup>79</sup> VER: Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária (2002:36-46).

identitária é negociada e, em se tratando de contextos marcados por processos históricos de colonização, esta negociação acontece entre múltiplas possibilidades de conhecimento, de memórias e traços culturais e de acordo a estruturação da cultura nacional. (BERND, 2002).<sup>80</sup>

Assim, no percurso da busca identitária, cabe ao próprio sujeito fazer sua viagem de volta ao encontro com o outro e, assim, poder se reencontrar consigo mesmo. Anterior a Bernd, este também foi o foco do pensamento de Sartre.<sup>81</sup> Evocando outro mito, Sartre fala do tomar consciência do ser negro através de uma viagem “órfica” dentro de si mesmo:

Trata-se de uma busca, de um despojamento sistemático e de uma ascese que acompanha um esforço contínuo de aprofundamento. E chamarei de “órfica” tal poesia porque esta incansável descida do negro dentro de si mesmo me lembra Orfeu indo reclamar Eurídice. (SARTRE, 1978: 98).

Esta descida ao inferno, numa visão cristã – para fazer uso da simbologia de Orfeu – está atrelada à ideia de que o negro, na busca de si mesmo, vai ao encontro de suas próprias mazelas e de sua condenação, infligidas primeiramente pelo exílio e pela deportação imposta pelo sistema colonial, que o submeteu a condições subumanas por séculos. Desse modo, o negro toma consciência de si mesmo e da opressão que lhe foi imposta para subvertê-la.

Além disso, havia a necessidade da construção de uma nova lógica nas relações, politicamente pensadas pelo grupo e organizadas de forma a agregar seus pares, passa a ser exigência e necessidade. Como explica Barth:

Os grupos étnicos são vistos como uma forma de organização social. Então, um traço fundamental torna-se a característica da auto-atribuição por outros a uma categoria étnica. Na medida em que os atores usam identidades étnicas para

---

<sup>80</sup> BERND, Zilé. Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária. In: SCARPELLI, Marli Fantini & DUARTE, Eduardo de Assis (orgs.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/ FALE: Pós-Lit, 2002. p. 36 – 46.

<sup>81</sup>VER: Orfeu negro, 1978.

categorizar a si mesmos e outros, com objetivos de interação, eles formam grupos étnicos neste sentido organizacional. (BARTH: 2005, 63).

A resistência aos processos de formação da nacionalidade brasileira - nos quais as imagens do negro não apenas configuram o ponto de vista de classes privilegiadas, mas também inscreve o indivíduo numa semiologia que legitima o olhar discriminatório lançado sobre ele - no caso da população negra do Curuzu - Liberdade - é, a partir da criação do Bloco Ilê Aiyê, uma construção discursiva múltipla, pois traz à tona as condições desfavoráveis vividas pelo negro, em Salvador, em contraste com o poder exercido hegemonicamente pela população branca e sugere ao próprio negro que precisa olhar para dentro de si mesmo na tentativa de descobrir-se, para ter consciência.

Esta perspectiva aproxima-se da proposta de HALL (1999), que concebe a identidade como um conjunto de representações construído em situações específicas, um “sistema de representação cultural”, um “modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

O Ilê Aiyê inventa outras identidades, criando uma representação cultural, ao explicitar seus questionamentos e desejos em um repertório simbólico de matriz afro e construir um patamar organizacional que lhes garante o papel de inovadores culturais e participantes do mundo político da cidade, fazendo um trabalho fronteiro da cultura.

A partir dos elementos citados, pode-se interpretar o processo de assimilação de características africanas na configuração de identidades em torno do signo África como uma desterritorialização dos mapas hegemônicos sobre raça e gênero produzindo outros mundos e novas conexões inesperadas. Como um empreendimento nômade, a africanização do Ilê Aiyê reinventa o território para as afetividades e identidades negras, fundando mundos e destruindo alguns outros. Segundo Bhabha:

Um encontro com o “novo” que não seja parte do *continuum* de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato

insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre - lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (Bhabha, 2005, p. 56)

É importante atentarmos para o significado da África que o Ilê Aiyê toma como matriz. Nos temas apresentados pelo bloco nos carnavais<sup>82</sup>, há um esforço em apresentar uma África negra, próspera, mãe de homens e mulheres guerreiras, terra de reis e rainhas negras. Para Guellwaar Adún<sup>83</sup>, a África a que ele e outros compositores do ilê Aiyê se referem em suas canções nunca existiu e talvez nunca exista, mas simboliza a vontade, o desejo de novas configurações das relações raciais na África e no Brasil. Esta África aparece em forma de mulher porque esta simboliza a criação, o novo que se reinventa. Ele se refere a este papel de duplo feminino – terra e mãe, mulher e deusa – na canção *Vozes da Floresta Macua*, de sua autoria.

Vou de Ilê pra falar de Moçambique  
 Pode até dobrar o repique  
 Samora, guerreiro, Mashell  
 Negra estrela a brilhar no céu  
 Filha de África, maravilha de África  
 Macondes ... Resistência feminina  
 Onde Negras mulheres não se curvam ao machismo universal  
 E contra mão colonial  
 Viva Samora Mashell  
 Que em nome da Independência  
 Botou Portugal no banco dos réus  
 Gungunhana Vutlari  
 Samora Mashell – Moçambique  
 Vou de Ilê, pra falar de Moçambique

---

<sup>82</sup> Ver : capítulo 1.

<sup>83</sup> Poeta e compositor, compôs canções para o Bloco Ilê Aiyê.

Pode dobrar o repique Banda Aiyê ...  
 Maputo, Zambézia, Sofala  
 Filha de África, maravilha de África  
 Um Shangana me ensinou a ter orgulho dos meus ancestrais  
 Quando a mão bela jogar o Tinholo  
 Shykuembu vai responder e o Ilê Aiyê todo vai cantar:  
 Nyereré, Nyereré ... A luz do Pantera Negra  
 Nyereré, Nyereré ... Josina Muthemba Mashell  
 Nyereré, Nyereré ... Deusa do Ébano de Moçambique  
 Nyereré, Nyereré ... Negra, guerreira e feminista

Há semelhanças entre a estrutura da canção e os cantos de saudação aos orixás. Tais cantos, durante o ritual, conta a história do orixá com a ajuda da dança e da música dos tambores sagrados<sup>84</sup>. O orixá mostra ao público sua origem mitológica, redistribuindo a energia vital, *axé*, e trazendo o mundo sagrado de volta ao cotidiano. As danças e as cantigas contam episódios de sua origem mitológica.

Os movimentos narram suas histórias pessoais. Observar um orixá dançando é um como assistir a uma narração: As Ayabás Oxum e Iemanjá, orixás do elemento água, por exemplo, dançam com muita fluidez nos braços, contam episódios de maternidade, de acolhimento. Mostram como se banham e ornamentam-se. Miram-se demoradamente em seus abebês.

O Ilê Aiyê cria o *Perfil Azeviche*, em um processo de reconhecimento das diferenças, que implicam desigualdades na sociedade baiana em que foi criado, nos conflitos cotidianos enfrentados pela população negra e da falsa harmonia encontrada nos discursos sobre a baianidade. O Perfil Azeviche agregaria todos os valores que o grupo estabeleceu como pertinentes e importantes para a invenção de uma nova identidade ou identidades negras.

---

<sup>84</sup>denominados *Rum, Rumpi e Lê*. Os Tambores são parte do sagrado e para tocá-los, as pessoas predestinadas são consagradas a serviço de um orixá, por quem ele for escolhido, constituindo o corpo de *Ogans* da casa denominados *Alabês* - Senhores, mestres da arte de tocar Tambor para as entidades e seus rituais, lembrando as mitologias e as histórias da simbologia de cada orixá. Ver : BENISTE, José. *As águas de Oxalá: ( àwom omi Ósàlá)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

Para este grupo, o corpo negro é belo, inteligente, digno, soberano e tem a África como modelo. Na opinião de Lindinalva Barbosa, “O perfil azeviche refere-se a um modelo de ser negro. Negro com história, ancestralidade, orgulho, sabedoria e enfrentamento. O perfil azeviche simboliza o negro *empoderado* e que luta pela liberdade”<sup>85</sup>.

Tão importante quanto ter um *jeito negro de ser* era ter-se consciência. Consciência Negra passa a ser uma categoria discursiva. Diz-se ter consciência negra aquele que conhecimento do que se passa em si mesmo e à sua volta: saber-se negro, ter orgulho de suas raízes e saber dos processos históricos que sedimentam a discriminação e o preconceito racial.

A esse respeito, Guellwaar Adún<sup>86</sup>, compositor, vencedor de vários festivais do Ilê Aiyê, lembra seu próprio processo de busca por um jeito de ser negro que o incluísse, pois é mestiço e viveu os conflitos advindos de ser o filho “de pele clara”. Segundo ele, os primeiros contatos que teve com uma afirmação de negritude foi através das músicas dos blocos afro Olodum e Araketu e da música *Eu sou negão*, de Gerônimo, quando ainda morava no Rio de Janeiro. Guellwaar “Achava maravilhoso ouvir Gerônimo afirmar ser negão, este também mestiço. Se ele era, eu também era.” A partir do relato do compositor, pode-se perceber o processo de conscientização como aceitação de si mesmo. Watusi, entrevistado por Risério<sup>87</sup>, comenta as dificuldades de definir a consciência e a importância do Ilê Aiyê para o entendimento desse processo:

A consciência veio como moda, é claro. Tinha aquele som, aquelas roupas, etc. Depois com o tempo a gente viu que esse lance todo de moda não era lá tão importante. Foi aí que pintou o Ilê Aiyê. Eu acho que foi com o Ilê Aiyê que pintou a passagem, que a gente passou de uma coisa pra outra. Porque com o Ilê, veio essa coisa de se manifestar no carnaval já com uma orientação mais real, afro-brasileira. (RISÉRIO: 1984,32)

---

<sup>85</sup> Relato à autora.

<sup>86</sup> Relato à autora

<sup>87</sup> WATUSI, citado em RISÉRIO, 1981, p. 32.

O discurso veiculado pelas canções e as práticas cotidianas do bloco combatem, além do racismo, a (in) visibilidade deste fenômeno e os pressupostos que sustentavam a ideia de inferioridade de negro. As práticas e discursos do Bloco Ilê Aiyê, na luta contra o racismo, têm de ser compreendidas, portanto, dentro de um processo de singularização das relações raciais, de territorialização e desterritorialização de identidades, ou, melhor dizendo, da subjetividade dos negros e negras. Florentina Souza<sup>88</sup>, analisando a matriz africana do canto do Ilê Aiyê:

Como civilizações em que predomina a oralidade, as africanas têm nos cânticos e no estabelecimento de circuitos de produção e de trânsito das expressões de sentimento, emoções e anseios, importante veículo de comunicação e informação. Ligando a expressão musical local a outras, ao blues, ao jazz, ao reggae, ao soul, aos chamados “ritmos caribenhos”, ao ijexá, ao rap, entre outras, o Ilê contextualiza-se nas formas universais de resistência, de protesto, rebeldia e afirmação dos afro-descendentes. (SOUZA: 2002, 63)



**Dançarina Ilê Aiyê**

Para entender essa divisão de papéis, podemos recorrer a Margaret Drewal,<sup>89</sup> que explica os conceitos iorubas de poder masculino e feminino.

<sup>88</sup> Cf.: SOUZA, Florentina *et al* (orgs.). Tradição oral e vida africana e afro-brasileira, In: *Literatura afro-brasileira*. Salvador, BA: Centro de Estudos afro - orientais; Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2006.

<sup>89</sup> Cf.: DREWAL, Margaret Thompson . *Yoruba ritual: Performers, Play, Agency*. Bloomington & Indiana: Indiana university Press, 1992.

Segundo a autora, tais poderes originam-se da divisão dos valores culturais resultantes da interpretação dos fatores biológicos, entendidos como opostos binários. Drewal demonstra através de várias entrevistas com iorubas que entre o masculino e o feminino não há uma superioridade, mas uma complementaridade entre os dois sexos, uma simetria.

Os papéis atribuídos à mulher no bloco Ilê Aiyê podem ser entendidos dentro desta visão iorubana de divisão de papéis e complementaridade de força. Os iorubas acreditam que a concentração da força vital nas mulheres, seu axé, seu poder de fazer as coisas acontecerem, gera um extraordinário potencial que pode ser canalizado de duas maneiras: positiva ou negativa.

Existem expressões em ioruba que dizem dessa dualidade e ambiguidade femininas, o bem e o mal, o grande poder de transformação feminino, como *oloju meji*, que significa *com duas caras*, ou *abara meji*, com dois corpos. Alguns versos de Ifá<sup>90</sup> falam de três categorias de poder das mulheres, chamadas *eleyé* ( “donas do pássaro” ) e mostram seu poder de transformação. O poder pode ser *eleyé* branco, com um sentido benéfico, o *eleyé* vermelho, que traz sofrimento, e o *eleyé* negro, que traz a morte.

As mulheres negras, ao chegarem ao Brasil como peças, mercadorias a serem negociadas, foram marcadas por papéis específicos que deveriam desempenhar: seriam ao mesmo tempo a ama e zeladora da casa e dos filhos da mulher branca, tendo que esquecer suas próprias crias, transformadas também em mercadorias; e objeto de desejo do homem branco. Perdiam suas dimensões de seres humanos, de mãe, de mulher. A partir de então, suas subjetividades não deveria ter mais importância para aqueles que as compravam. Aprenderiam apenas a servir, esquecendo-se de sua humanidade, possuidoras, agora, de características animais.

Mesmo após tantos anos do fim oficial da escravidão, ecos dessa visão permanecem. Se fôssemos recorrer à literatura a lista de exemplos seria infindável. Poderíamos citar, para exemplificar, algumas personagens que atendem a essas visões de Mãe Preta resignada, como a Tia Nastácia,

---

<sup>90</sup> Oráculo, de acordo com a tradição Ioruba. A esse respeito, ver: ADÉKÒYÀ, Olúmúyiwá Anthony. *Yorubá: Tradição Oral e História*. São Paulo: Terceira Margem, 1999. (Coleção África). Ou ainda, “textos orais que são veiculadores dos conhecimentos sagrados, históricos e cósmicos dos iorubas” (XAVIER: 2005 9).

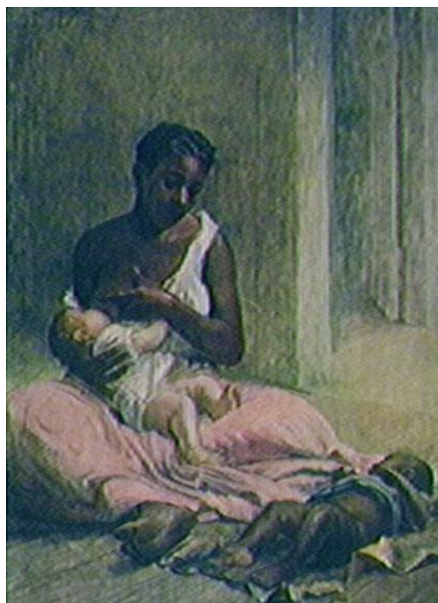
empregada de Dona Benta, personagens criadas por Monteiro Lobato, no *Sítio do Pica - Pau Amarelo*. A ela é negado o direito a uma vida particular, de preocupações consigo mesmas ou com os seus, transforma-se em faz-tudo para a família branca.

Assim, se configurava a visão do papel das mulheres negras, descrita por autores como Gilberto Freyre num tom paternalista, enumerando os afazeres reservados às negras como traço positivo. Porém, por trás da aparente docilidade na execução das tarefas, esconde-se um violento processo de opressão. A estas mulheres era negado o direito pleno de serem mães - pois tinham que abdicar dos cuidados aos filhos para cuidar dos filhos dos senhores – e a primazia sobre o próprio corpo.

Na ternura, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem (FREYRE: 2004).<sup>91</sup>

---

<sup>91</sup> Cf.: FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro, Maia & Schmidt Ltda, 1933.



**Ama amamentando**

Porém, estas mulheres descritas como resignadas e cordatas conseguiram ultrapassar a condição que lhes era imposta, manter as tradições e relatar às novas gerações costumes e modos de ver o mundo, os anseios de liberdade e as maneiras para consegui-la através de formas impensadas pelo opressor. As formas de “educar” os filhos para não se esquecer de onde vieram eram simples, mas guardavam segredos insuspeitos e estratégias ardilosas, demonstrando uma sabedoria que escapava ao entendimento e ao controle dos senhores: o modo de viver era, também, o modo de educar.

No cotidiano, os hábitos considerados pelos brancos como “coisas de negro”, eram os meios de narrar e não esquecer quem eram e de onde vieram: nas comidas, cantigas e danças, no conhecimento das folhas, na reverência aos elementos da natureza, na mitologia contada à noite nas senzalas, estava presente uma visão de mundo oposta à ocidental. Nesta visão de mundo preservada, havia acima de tudo o respeito à vida.

Na filosofia iorubana existe uma ênfase à continuação da vida, à corrente que liga o ser humano ao seu antepassado e aos seus filhos, existe um fluxo fixo de energia que não pode ser quebrado. É o que conhecemos como ancestralidade. Esta ancestralidade se renova pelo rito, pela mitologia. “As religiões africanas e suas reelaborações são revividas, realimentadas pelos

rituais que presentifica na comunidade a ancestralidade que a constitui” (Siqueira: 2005).<sup>92</sup>

Nos terreiros das senzalas nasciam os Terreiros de Candomblé, espaço fundamental para a preservação do segredo que seria herdado pelas novas gerações, guardado pelas Yalorixás/Mães de Santo: o princípio do respeito à vida e a um jeito próprio de enxergar a si mesmo.

O culto aos orixás foi perseguido e diabolizado em tentativas de aniquilamento e enfraquecimento dos que os cultuavam. No senso comum, o Candomblé ainda é relacionado a práticas diabólicas e misteriosos rituais de feitiçaria e depois ao folclore.

As discussões e reivindicações feministas tiveram como centro de preocupação as relações de poder. Os Estudos Feministas<sup>93</sup> procuraram demonstrar as formas de silenciamento e opressão das mulheres. Contudo, é importante pensar que os ideais feministas muitas vezes não correspondem à realidade e aos anseios da mulher negra. Enquanto sutiãs eram queimados em praça pública num clamor por liberdade sexual e independência financeira, há muito tempo as mulheres negras buscavam sustento.

Até meados do século XX, no Brasil, enquanto as mulheres brancas eram trancadas em casa e educadas para serem esposas e mães, as mulheres negras precisavam ganhar o sustento para si e para filhos e companheiros. Saíam às ruas para vender as comidas que preparavam e serviços de toda espécie. As baianas de acarajé são exemplos da continuidade desta prática.

Alberto Filho (1998-1999)<sup>94</sup>, analisando o trabalho nas ruas das mulheres pobres (em sua maioria, negras) baianas, de 1980 a 1937, comenta que as atribuições das mulheres brancas e negras eram totalmente diversas. A pesquisa do autor atesta que as práticas cotidianas de mulheres negras e brancas eram opostas, o que, na opinião da *Makota*<sup>95</sup> Valdina Pinto<sup>96</sup>,

---

<sup>92</sup> Cf.: SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Dimensões organizativas da cultura afro-baiana em Salvador*. In: *Poder local: governo e cidadania*. T. Fischer. Rio de Janeiro: FGV, 1993.

<sup>93</sup> A esse respeito, ver: BEAUVOIR, Simone. *Lê deuxième sexe*. Paris: Éditions Gallimard, 1949. Ver também: COSTA, A et al (orgs.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro e São Paulo: Rosa dos Ventos e Fundação Carlos Chagas, 1992.

<sup>94</sup> Cf.: FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. *Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937)*. *Revista Afro-Ásia*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais – FFCH/UFBA. N° 21-22. 1998-1999.

<sup>95</sup> Makota é um título hierárquico no candomblé.

evidencia a necessidade de cautela da mulher negra ao falar de feminismo. Para ela, o movimento feminista intenta resolver as dores e problemas das mulheres brancas. Em entrevista a Ubiratan Castro para a *Revista Palmares* (2005)<sup>97</sup>, relata o papel da mulher negra em sua família e de outras famílias da comunidade em que morava, o Engenho Velho da Federação, bairro da periferia de Salvador, e como era o aprendizado em sua infância:

Hoje quando vejo o movimento feminista, e eu falo em relação às mulheres negras, que muitas vezes incorporam algumas atitudes e algo que não é nosso, que vem de fora, eu fico pensando: - gente, minha mãe e outras mulheres sempre tiveram voz dentro da comunidade e da família! Minha mãe nunca esperou meu pai para tomar alguma atitude. Sempre tomou atitudes e quando meu pai chegava a decisão já estava tomada. [...] Enquanto mulher, a gente aprendia a ser mulher sendo menina, me lembro que muitas coisas eram ensinadas enquanto estava na esteira aprendendo as coisas que davam para tocar. (Valdina Pinto, *Revista Palmares*, 2005, p. 77).

O Ilê Aiyê inicia-se a partir do terreiro Ilê Axé Jitolu, tendo como líder espiritual Mãe Hilda Jitolu, mãe biológica de um dos principais fundadores e hoje presidente do Bloco, Antônio Carlos Vovô. É ela a sacerdotisa que representa a Mãe Preta homenageada e reverenciada no bloco Ilê Aiyê. Porém não é a Mãe Preta que vemos no modelo histórico, mas a líder detentora e guardiã de saberes e segredos ancestrais.

O corpo da Deusa do Ébano retrata a possibilidade de a mulher negra, através da dança e da estética, mostrar-se presente no mundo, representando a filosofia de uma civilização sustentada por fundamentos rituais e mitológicos de cunho religioso. O projeto de reconfiguração da autoestima delineia-se com a inserção do corpo da mulher negra como diferença, revestindo-o de positividade tanto no campo estético quanto no comportamental.

---

<sup>96</sup> Makota do Terreiro Tanuri-Junçara. Professora, foi educadora no Ilê Aiyê, líder comunitária, religiosa e ambientalista.

<sup>97</sup> Cf.: PINTO, Valdina. Entrevista: Saberes e vivências da mulher negra. *Revista Palmares – Cultura afro-brasileira*. P. 75-83. Ano I – Nº. 2 – dezembro de 2005. ISSN 1808-7280.

As danças afros, inspiradas nos Orixás, são constituídas de sua especificidade enquanto linguagem. Ou seja, agrega o conceito de uma identidade de cultura afro-brasileira que apreende a estética do corpo que “fala”, impregnado de valores e marcado pela sua história e condição de vida. O corpo cantado, como na letra da música *Cenário Negro na simpatia do Ilê*, de Genivaldo Evangelista e Amiltonegro Fulô:

É que eu sou um negro dotado  
Sou um negro dotado do que Ilê Aiyê  
Sou um negro dotado  
Sou do curuzu venha me ver sim mãe  
Oh, venha me ver sim, mãe, no Ilê Aiyê  
É que o mundo hoje está evolucionado  
E o Ilê Aiyê, mamãe, traz de volta o cenário negro  
Não somos negros dispersos, não  
Somos negros dotados Ilê  
Vem do curuzu liberdade Aiyê  
Invadindo a cidade negra  
O negro simpatiza com negra  
Negra é pura firmeza  
Raça negra ilê  
Vou mostrar o swingue Ilê  
Vou mostrar a beleza Aiyê  
E as nossas danças  
Seu corpo tem gingado e balança  
Negra de trança que me faz delirar  
Deusa do Ébano  
Seu corpo negro , seu corpo negra  
Seu corpo negro do Ilê Aiyê  
Seu corpo  
Negro negro negro  
Seu corpo  
Negra negra negra  
Seu corpo do negro Ilê Aiyê

Em outra canção que faz alusão à Deusa, *Negra Fissura*, os compositores Valmir Brito e Jô Nascimento, num jogo de linguagem, brinca com o signo “deusa” travestindo-o de múltiplos significados: a deusa mencionada é inspiração para uma resistência, para o desejo de “viver no bloco do prazer”, para a necessidade de não ser esquecido.

O mundo negro hoje está em festa  
 Oh! Minha deusa, minha musa  
 Oh! Meu amado amor  
 O dia vem o dia vai  
 E logo a noite cai  
 Vou amanhecer no tanque do tambor  
 Na vida tudo passa  
 Essa canção me arrasta  
 Pela estrada desse amor sem fim  
 A negra me fissura  
 É pé no chão e carne dura  
 E dessa vez eu não vou desistir  
 De viver no bloco do prazer  
 E dessa vez não vale me esquecer  
 O negro no Baquine Lá Kundê  
 ô la ô  
 O diguindin do Ilê Aiyê  
 ô la ô  
 ô la, ô la, ô la, ô la, ô

A associação entre o bloco Ilê Aiyê, a beleza negra e a figura feminina em Salvador faz-se principalmente pela lembrança à Deusa do Ébano e à Mãe Preta. Para Souza Júnior (2007)<sup>98</sup>, esta representação de beleza negra associada às mulheres “dar-se-á conjuntamente com a transformação do bloco

---

<sup>98</sup> Cf.: SOUSA JUNIOR, Walter Altino. *O Ilê Aiyê e a relação com o estado: Interfaces e ambigüidades entre poder e cultura na Bahia*. Salvador. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.

em movimento associativo e empresa, sendo que esta representação feminina é incorporada ritualisticamente por Mãe Hilda, imagem que passaria a singularizar seu estilo”.

Na pesquisa empreendida por Souza Júnior o número de mulheres que desfila no Ilê Aiyê é expressivo. O autor verificou que no tocante à categoria gênero há um equilíbrio razoável entre a presença masculina e feminina, contudo com uma tendência favorável à representação feminina, sendo esta mais da metade, num total de 56,3 % de mulheres e 43, 8 % de homens. Michel Agier<sup>99</sup> observa que a presença masculina era dominante no Ilê Aiyê até 1988 e 1989, mas começa a se inverter e a presença feminina é maior, agora. Agier destaca a importância simbólica da figura feminina, contudo, a imagem de força e respeito do bloco seria predominantemente masculina; já de graça e beleza, feminina.

No candomblé cada pessoa tem uma função e um papel sacerdotal a ser desempenhado. Homens e mulheres ocupam papéis importantes, obedecendo a uma hierarquia. Considerando a matriz religiosa do Ilê Aiyê, não poderíamos analisar os papéis exercidos pelas mulheres por uma visão ocidental, mas a partir da visão de África construída pelo bloco Ilê Aiyê, em que a mulher transforma-se em representação viva da África ancestral, a *mater*, berço de rainhas e deusas.

Nas letras das músicas do Bloco Ilê Aiyê analisadas neste capítulo são delineados dois perfis femininos: a sensual e a mãe, que se cruzam e se completam, ao mesmo tempo em que remetem ao culto dos orixás, rainhas da beleza e da fecundidade, respectivamente, Oxum e Iemanjá. As ayabás simbolizam a força da mulher negra e seu poder de transformação e luta por melhores condições de vida. Conclui-se que o Ilê Aiyê propõe a desconstrução de dois símbolos caros à teoria da democracia racial e à opressão sofrida pelas mulheres negras desde que aqui chegaram na condição de escravas nos navios negreiros – a Mãe Preta e a Mulata – transmutadas pelo Ilê Aiyê em Sacerdotisa e Deusa.

---

<sup>99</sup> Cf.: AGIER, Michel (org.). *Cantos e toques: etnografias do espaço negro na Bahia*. Salvador: CRH/Fator, 1991.

Para seus adeptos, o uso do candomblé como folclore é falta de respeito e profanação. Em carta aberta ao público, datada de 27 de julho de 1983, Iyalorixás de Salvador dizem que o Candomblé precisa ser respeitado como religião. Para elas, já passou o tempo de ter que esconder sua religião. Seus antepassados, para não serem massacrados, foram levados ao sincretismo, fato inaceitável, hoje. Em um trecho da carta, enfatizam que:

Todo este nosso esforço é por querer devolver ao culto dos orixás, à religião africana a dignidade perdida durante a escravidão e processos decorrentes da mesma: alienação cultural, social e econômica que deram origem ao folclore, ao consumo e profanação da nossa religião.<sup>100</sup>

Para Michel Foucault (1987),<sup>101</sup> “poder e saber estão diretamente implicados”, ou seja, só há relação de poder quando se constitui um campo de saber; do mesmo modo, é o saber que assegura a posição superior nas relações de poder. Foucault propõe que observemos o poder sendo exercido em muitas e variadas direções, como se fosse uma rede que “capilarmente” se constitui por toda a sociedade. Para ele, o poder deveria ser concebido mais como uma “estratégia”. Na concepção de Foucault, o exercício do poder sempre se dá entre sujeitos capazes de resistir, pois, caso contrário, o que se verifica, segundo ele, é uma relação de violência.

As mulheres pobres e trabalhadoras, mais que outro segmento, explicitavam as contradições inerentes aos projetos europeizantes de uma elite letrada mais atenta às prescrições dos compêndios franceses que a realidade à sua volta. Eram como viúvas necessitadas de criar seus filhos, mãe de rebentos vitimados pelo abandono paterno que um grande número de mulheres justificava a sua presença nas ruas, tocando desta forma as feridas da moralidade patriarcal dominante. Se, como trabalhadoras, elas eram depreciadas por habitarem o mundo da rua, a atividade econômica das

---

<sup>100</sup> Disponível em [www.ileaxeopoafonja.com.br](http://www.ileaxeopoafonja.com.br), acessado em 15 de novembro de 2007.

<sup>101</sup> Cf.: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

mulheres no espaço público sensibilizava a opinião pública quando denotava esforço para a manutenção dos filhos e descendentes. Certamente que as mães de santo que galgaram prestígio social se afiguram como referencial simbólico dessa prática largamente utilizada pelas mulheres pobres baianas. (FILHO: 1998-1999)

### 3.1 Mãe Preta



No primeiro LP gravado pelo Ilê Aiyê, em 1984, há duas canções que tratam do feminino. Uma é a composição *Mãe preta*, de Jailson e Apolino. Na letra, os autores fazem homenagem aos trinta anos de *ebomim*<sup>102</sup> de Mãe Hilda, celebrados pelo terreiro Ilê axé Jitolu em 1979. A primeira estrofe lembra o culto ao candomblé: “Mãe Hilda/ trinta anos de fé/ os quais consagrados/ao culto do candomblé.” A segunda retoma um cântico em iorubá de abertura das cerimônias no terreiro de Mãe Hilda: “*Ago dagô linâ*” (“licença, pedimos licença no caminho”).

A “maternidade” de Mãe Hilda neste caso é espiritual e, segundo Agier (1996, 201), “evoca a tradição das grandes senhoras que dirigem os candomblés na Bahia há décadas”. O Ilê Aiyê apropria-se de um símbolo de escravidão e submissão e reveste-o de significados de recriação e resistência.

A mãe branca, delicada, frágil, protegida é o oposto da Mãe Preta forte, dona de si, sábia. A Mãe Preta passa a ser símbolo de protesto contra o paternalismo e a escravidão. (AGIER: 1996, 197).

O Bloco Ilê Aiyê instituiu a comemoração do Dia das Mães protestando contra a opressão contra a mulher, ao invés de um domingo, “comemora”

<sup>102</sup> O título de *ebomim* permite, no culto nagô, abrir e dirigir um terreiro de candomblé.

durante uma semana de debates e protestos. A *Semana da Mãe Preta* acontece desde 1978 quando foi instituído o dia 28 de Setembro como o *Dia da Mãe Preta*.

O principal objetivo do Ilê, no momento da criação deste dia, foi homenagear Mãe Hilda. Posteriormente, além de homenagear a Mãe Hilda, a Semana da Mãe Preta tornou-se um evento de resgate e valorização da participação da mulher negra na sociedade. Durante toda a Semana acontecem exposições, debates, palestras, projeção de filmes, mesas-redondas. Participam das atividades intelectuais negras e mulheres das comunidades, associações, mães das crianças matriculadas na Escola Mãe Hilda.

### 3.2 Deusa do ébano

A minha beleza negra/Aqui é você quem manda/Vai exalar seu charme, vai/Para o mundo ver/Vem mostrar que você é/A Deusa Negra do Ilê.(*O mais belo dos belos*, Guiguio, Valter Farias e Adailton Poesia)

Nos moldes eurocêntricos, a beleza da mulher negra foi associada a seus cabelos estarem alisados e o seu corpo mais exposto possível. Através da Deusa do Ébano, o Ilê trabalha o impacto que é a proposta de gênero inserida no processo pedagógico segundo o qual, para a mulher negra ser considerada bela, não precisa expor o seu corpo e nem alisar os seus cabelos.

O cabelo é um dos principais aspectos de reelaboração da estética negra. As deusas precisam assumir o seu cabelo, usar tranças e torços inspirados nos jeitos das mulheres negras arrumarem seus cabelos. Além disto, a deusa deve saber dançar o *ijexá*<sup>103</sup> e vestir-se como as Ayabás. Dançar *ijexá* significa assumir a sua identidade, respeitar o Candomblé, ter consciência da sua ancestralidade.

---

<sup>103</sup> *Ijexá* é a dança dos Orixás. Esta dança é um dos critérios para a escolha da Deusa do Ébano.



**Dançarinas Ilê Aiyê**

Do ponto de vista étnico – social, em relação aos concursos de beleza que existiam e os modelos de beleza postos, a Deusa do Ébano produz um efeito que pode ser visto como lugar de construção de outros modelos de beleza/estética. Aquele corpo que a tradição ocidental desenhou como apropriado apenas para o trabalho, o corpo convencionalmente representado como depositário de qualidades e sentidos negativos e desprestigiados, reinscreve a diferença com dignidade e altivez, impondo-se como signo da individualidade. A Noite da Beleza Negra<sup>104</sup> é um dos marcos para esta reconfiguração da identidade e da autoestima da mulher negra, fato também cantado pelo Ilê Aiyê:

Minha Crioula/Eu vou contar para você/Que estás tão linda/No meu bloco Ilê Aiyê/Com suas tranças muita originalidade/Pela avenida cheia de felicidade/Minha deusa do Ébano/É Deusa do Ébano/É Deusa do Ébano/Todos os valores/De uma raça estão presentes/Na

---

<sup>104</sup> O concurso para a escolha da Deusa do Ébano acontece desde 1976 no bairro Curuzu-Liberdade, apenas em 1980, no Clube Comercial em Salvador, a escolha da Deusa passa a acontecer na Noite da Beleza Negra e ter visibilidade na mídia. Segundo NÓBREGA (1992:180) “tudo começou com Sérgio Roberto, bancário, jovem morador do bairro Curuzu, local onde está sediado o Ilê Aiyê quando, em conversa com Arani Santana, uma das diretoras do bloco, questionou o fato de não existir, no carnaval de Salvador, uma rainha negra. Daí foi um passo para se discutir e avançar no processo político de identidade negra”.

estrutura deste bloco diferente/Por isso eu canto pelas ruas da cidade/Pra você, minha crioula, minha cor, minhas verdades/Minha Deusa do Ébano/É Deusa do Ébano/É Deusa do Ébano. (referência)

Arani Santana, uma das coordenadoras do Ilê Aiyê, comenta os critérios atípicos utilizados pelo bloco com relação aos demais concursos de beleza e que caracterizam a premiação da Deusa do Ébano, principalmente, no que diz respeito à cultura intelectual da candidata: “Analisamos o nível de consciência sobre a história da negritude, a dança, a capacidade criativa de fazer um figurino voltado para a temática do bloco e da entidade”<sup>105</sup>, explica Arani Santana. A organizadora ressalta, ainda, que as candidatas sempre demonstram muito mais sabedoria na apresentação:

A cada ano, vejo um crescimento na qualidade das meninas que entram na disputa. No que tange à educação, as mulheres negras são as mais excluídas. Tenho visto um avanço que transcende a beleza. O concurso ajuda no avanço da consciência dessas mulheres na sociedade. (Arani Santana)

O jornal A Tarde publicou entrevista, em 12 de Janeiro de 2008, com as candidatas a Deusa do Ébano para o carnaval deste ano, perguntando-lhes porque se candidataram ao concurso e o que pensam sobre o Ilê. As candidatas deram as seguintes respostas, aqui resumidas:

“Sou simpatizante da entidade, é um orgulho participar” (Adriana Santos, 24, dançarina).

“Me identifico muito com o mundo afro” (Antonieta Silva, 18, estudante).

“Adoro a preocupação do Ilê com a negritude” (Cyntia Paixão, 22, promotora de vendas).

“O Ilê é o único que não tem esse negócio de miss” (Claudia Matos, 27, pedagoga).

---

<sup>105</sup> Entrevista concedida à autora em abril de 2007.

“Meu sonho de ser a Deusa é desde criança” (Daiana Ribeiro, 25, promotora de vendas). “Representar a identidade negra é um sonho” (Daniele Nobre, 21, dançarina).

“Sei dançar e tenho a beleza do bloco” (Edmeire Cerqueira, 23, vendedora).

“Quero somar ao movimento negro” (Elizete Araújo, 21, estudante).

“É uma realização pessoal representar a mulher negra” (Georgia Santos, 25, segurança)

“Resolvi participar por questões políticas e de consciência” (Gisele Santos, 20, coordenadora pedagógica)

“Sempre gostei de dançar, por isso resolvi participar” (Luanda Matos, 18, estudante)

“É importante a valorização das mulheres afro - descendentes” (Naiana Farias, 20, estudante)

“A cultura do Ilê é linda” (Quênia Borges, 25, professora)

“Sempre procuro saber mais sobre a cultura negra” (Sueli dos Santos, 26, dançarina)

“Todas as comunidades deveriam ter o Ilê” (Vania Cerqueira, 24, educadora).

A partir das respostas, conclui-se que as candidatas sentem-se valorizadas e entendem que sua participação é um ato político que tenciona afirmar uma identidade negra pautada, principalmente, no fortalecimento da auto-estima da mulher negra.



**Divulgação Ilê Aiyê**

Analisando as fotos divulgadas pelo bloco, profissões e idade das candidatas a Deusa do Ébano, percebe-se que todas são moças comuns e podem ser avistadas nas ruas de Salvador, nas escolas, nas festas. Mas, num processo de reconhecimento da própria beleza e do seu potencial estético, se veem alçadas ao *status* de Deusas. A transformação dá-se, primeiro, na imagem de si mesmas: apagam o reflexo falso e intentam descobrir outra indicação do que podem ser. Lindinalva Barbosa,<sup>106</sup> ela mesma referência para o bloco Ilê Aiyê do que seria uma Deusa do Ébano, analisa o concurso da seguinte forma:

Acho que o concurso tem uma importância na perspectiva em que reconhece a mulher negra como portadora de beleza, guerreira, lutadora, mas também. bela, sensual, inteligente, pelo menos a nível simbólico é isso. A deusa do ébano está relacionado a referência das grandes matriarcas africanas e as iabás. Portanto, acho que todas as mulheres negras, de várias idades, formação intelectual e condição social se sentem representadas na idéia da beleza negra.



**Adriana Santos - Deusa do Ébano 2008**

---

<sup>106</sup> Lindinalva Barbosa atuou no MNU/BA de 1986 a 1993 e como educadora no Ilê Aiyê de 1995 a 2005,

A mitologia de Oxum conta episódios em que a aiabá usa a inteligência, a determinação e a beleza para alcançar o que deseja. Seus objetos sagrados são o Abebê e a espada que só um tipo de Oxum possui - Oxumaré – sendo essa uma guerreira. Peixes adornam sua saia, símbolos de fertilidade. Segundo a mitologia de Oxum<sup>107</sup>, pode se transformar em pássaro e em peixe, pode sumir no ar ou na água. A música *Deusa do ébano II*, de Miltão, fala de uma deusa que parece representar a divindade Oxum:

Vou para o Ilê Aiyê te procurar/Oh! Minha beleza negra, negra/Oh!  
 Minha deusa do Ébano/Irmandade Ilê Aiyê/Sonho lindo Curuzu/E lá  
 no alto eu vejo você/Reinando bela num só balançar/Meus olhos  
 brilham de felicidade,/Minha majestade quero te amar/A minha vida é  
 batida forte/Tambores soam no Ilê Aiyê/A minha alma é uma festa  
 negra,/Um ritual de amor e prazer.

Assim como a dança da Deusa do Ébano, a dança de Oxum é descrita com movimentos circulares, suaves, contínuos, feitos com os braços, ombros e

---

<sup>107</sup>Em alguns episódios, como estes colhidos por BASTIDE (2001: 180), Oxum e Iemanjá são auxiliadas por Exu: 1. “Um dia Orunmilá, também chamado de Ifá, o adivinho, santo poderoso, saiu do seu palácio para dar um passeio. Ia com todo o seu acompanhamento, os Exus que são seus escravos. Chegando em certo lugar deparou-se com outro cortejo, onde a figura principal era uma mulher linda. Ele parou assim assombrado por tanta beleza. Chamou um dos seus Exus e o mandou ver quem era aquela mulher. Exu chegou defronte dela, fez *dobalé* e apresentou-se dizendo ser escravo do senhor poderoso Orunmilá que mandava perguntar quem era ela. Ela disse que era Iemanjá, rainha e mulher de Oxalá. Exu voltou à presença de Orunmilá e disse quem era ela. Ele então lhe mandou um recado de que desejava “ter uma conversa com ela” no seu palácio. Iemanjá não aceitou logo ao pedido de Orunmilá, mas um dia foi falar com ele. “Não se sabe que conversa foi essa, diz o narrador com malícia, mas o certo é que ela ficou grávida dele.” [...] Quando nasceu a criança, Orunmilá mandou Exu Babá – o mais velho dos exus e seu secretário – verificar se o *omolei* [a criança] tinha um caroço, sinal ou mancha na cabeça, indício certo de ser mesmo filho dele.”

2. “Mesmo depois de casado com Oxum, Xangô continuou indo a festas sozinho, a fazer farras e a ter aventuras com mulheres. Oxum queixava-se de ficar só em casa e brigavam. Ela era muito dengosa e não se adornava com ele. Por isso ele trancou-a numa torre de seu palácio. Um dia, Exu Etameta, o dono das encruzilhadas, veio para uma encruzilhada defronte ao palácio de Xangô. Viu Oxum chorando na varanda e perguntou por que era. Ela contou e ele foi dizer a ela que deixasse a janela aberta. Ele então soprou o pó que, entrando pela janela, transformou Oxum numa pomba. Ela voou para a casa do pai e aí ele transformou-a de novo. É por isso que Oxum não come pombo.”

quadris. Seus movimentos são gentis, sedutores, representam as águas doces. Oxum representa na dança atos cotidianos, como o banhar-se nas águas doces dos rios: abaixa-se, enquanto *ekedes*<sup>108</sup> seguram a barra de sua saia simulando as águas em que se banha e se olha ao espelho demoradamente, ornamentando-se para tornar-se mais bela.



**Oxum - Caribé**

Raça negra ilê/ Vou mostrar o swingue Ilê /Vou mostrar a beleza Aiyê /E as nossas danças/Seu corpo tem gingado e balanço /Negra de trança que me faz delirar /Deusa do Ébano/Seu corpo negro , seu corpo negra/ Seu corpo negro do Ilê Aiyê.

A letra sugere movimentos, ação, estética diferenciada – tranças que balançam. Há uma possibilidade de se ver através do olhar do outro, do homem negro que a admira, além de referir-se aos seus traços fisionômicos como marcas positivas.

Essa análise pode ser feita, ainda, em outra canção do Ilê Aiyê, *Havemos de Voltar*, de Edson de Carvalho “Xuxu” e Augusto Moreira Daltro “Cuiúba”, que se refere ao feminino simbólico representado pela África como mãe:

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 /A Angola sempre livre/ Sempre foi seu pensamento /Sua vontade permanecera /A bela pátria Angola /Nossa terra, nossa mãe

---

<sup>108</sup> Ekedes são

/Nós havemos de voltar /E na Senzala do Barro Preto, Curuzu /A  
 felicidade reinará /Porque os tambores do "Mondo"<sup>109</sup> anunciavam  
 /Que no ano do decênio /Ilê vinha de Angola /Euá que bembesué  
 /Chibenganga /Dunda, meu catendoiô

Agier (1996) chama a atenção para a “retórica identitária do Ilê Aiyê ao referir-se à Mãe Preta como ‘preservadora dos costumes dos povos africanos’, como se estes não tivessem atravessado sem gasto a história desde o tráfico de escravos até hoje”.

Não há, a meu ver, uma preocupação do Bloco em conservar uma África intacta, preservada em seu estado primitivo, mas em buscá-la como símbolo de contestação de um modelo ocidental imposto aos descendentes de africanos na Bahia. Neste sentido, o retorno à tradição africana “tem o poder de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão na minoria”. (Bhabha, 2003:21)

Analiso o retorno à África pelo bloco Ilê Aiyê como resposta à imposição dos valores ocidentais pelos processos de escravidão e da continuação de alijamento perpetrado, ainda hoje, aos negros brasileiros. A escolha do feminino como símbolo principal representa, portanto, o retorno às raízes, a volta para um lugar simbólico que reapresenta sua humanidade perdida. Mítica que seja, mas forjada a partir de um “desconhecido” confortador e acolhedor em um jogo de inversão que intenta descobrir qual outra imagem é possível vislumbrar além da projetada a partir de um modelo que não o comporta, não o acolhe.

Ao relacionar a África à Mãe, o Ilê Aiyê intenta criar uma ideia de berço, no qual os homens negros eram livres. Cria-se, assim, um retorno à África que simboliza a liberdade, condição negada aos negros, ainda hoje, segundo o que canta o bloco e o que subsidia o trabalho que faz na Senzala do Barro Preto. Em outra canção, intitulada *Canto Sideral*, composta por Julinho Leite e Elói Estrela, os autores reverenciam a Mãe África e a Mãe Preta:

Hoje proeminente sua cultura/Lapidados ao Canto Sideral/Oriundo de  
 força e formosura/Dessa raça viril e colossal/Onde traz toda graça e  
 poesia /Quando toda a Bahia vem me ver /No gingado reflete a

<sup>109</sup> O Mondo. Boletim informativo do Ilê Aiyê. Salvador: PEP do Ilê Aiyê.

fantasia /Oh meu gáudio negro Ilê Aiyê!/Gana, Zambesaiê, Congo, Guiné, Angola,/Tanzânia e Mali/Zaire, Zimbábue saúdam a Mãe África/Ê Zumbi Gangazumba Dandá/A Beldade da negra Dandara/Grande Acoutirene Dandá /Oh minha linda Mãe Preta Dandara.

É possível relacionar a Mãe Preta recriada pelo Ilê Aiyê e a analogia com a *Mãe África* com o arquétipo da Ayabá Iemanjá<sup>110</sup>. Iemanjá é a expressão da feminilidade em sua inteireza, mãe<sup>111</sup> de muitos filhos entre eles Ogun e Xangô, além de cuidar da criação de Omolu. É a esposa de Oxalá, gosta de ordem e da hierarquia.

Quando dança, os movimentos são circulares, seu corpo vira uma onda: algumas vezes os movimentos são contínuos, outras imitam o ir e vir das ondas. Suas mãos ficam em forma de concha, representando a fecundidade, a reprodução. Junto com Oxum, é a grande mãe. Um de seus símbolos é o abebê, o espelho, arma de ofensa e defesa que ela usa para proteger seus filhos. Segundo a mitologia Iorubá ela é, ainda, a senhora dos sonhos. Representa a mulher madura, firme.

Ayabá significa rainha e tal realeza pode ser entendida com o sentido de que nos fala SIQUEIRA (2005: 62), “é aquele a quem a comunidade nos confiou seu destino”. É neste sentido que a Mãe Preta assume no Ilê Aiyê o papel de sacerdotisa, de dona dos caminhos. O Ilê também canta às rainhas e no carnaval de 2008 foi enfatizado o papel *Rainhas Negras*, na canção de Amilton Lopes, Marcos Alves e Milton do Sina :

Rainhas negras, as pirâmides do rei/Lutam para simbolizar /E edificar o reino Meroe /Nefertiti, Cleópatra e negras africanas /Mulheres de grande influência /Bravas guerreiras a cantar /Negras candaces, negras fortes no poder /Reinando no império encantadas pelo Ilê /Hoje na Bahia /Mulheres negras

<sup>110</sup> Tem relação com as deusas Vênus e Afrodite da mitologia greco-romana. Ambas são belas, férteis, sedutoras e doadoras.

<sup>111</sup> Segundo José Beniste (2005, 122), os conceitos de filhos, irmãos e pais, usados para alguns orixás, nem sempre são vistos como partes biológicas, mas sim portadores de identidades harmoniosas entre si, ou conceito de importância.

do Brasil /Mãe Hilda negra serena, Dete Lima força mil /Leci Brandão beleza negra, arte, poesia e canção /Na gestão do Ilê Aiyê /Laços de confraternização /Negras candaces, negras fortes no poder /Reinando no império encantadas pelo Ilê /Ilê vai tocar ta rá rá /Pra negro dançar ta rá rá /Batuque ijexá /Para as candaces balançar .(Ilê Aiyê, Ascom)



**Iemanjá - Caribé**

Enfim, a escolha da mulher pelo Ilê Aiyê como símbolo de reivindicação de um lugar de respeito e de protagonismo nas relações sociais demonstra que também o homem e a mulher negros olham para o espelho no fundo do abismo e tentam vislumbrar um 'si mesmo'. Após percorrer um itinerário doloroso, percebem que a imagem distorcida que lhes é imposta agride, continuamente. Passam então a trançar um novo Si, num trabalho intrincado de percepção das diferenças como distinção e não como inferioridade, ao mesmo tempo em que tramam outras subjetividades, criando estratégias de resistência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que nasce agora deve ser plural ou não vai sobreviver. Ser plural para ser singular: “Singular não porque única mas porque plural; que escolhe a convivibilidade e não a violência: onde há escuta e indignação pela falta de equidade; onde há o gesto do corpo a confirmar nos atos o que as palavras valem.(Yunes 2003:51)

No conjunto de apropriações simbólicas feitas pelo Bloco Ilê Aiyê, a afirmação de um jeito de usar o cabelo, com torços e tranças, é uma de suas principais estratégias. A resistência de mulheres que fazem parte do bloco Ilê Aiyê, representa a elaboração de estratégias que atuam numa operação de combate ao racismo, destacando as tranças como elemento de afirmação de uma identidade negra que não aceita mais a visibilidade imposta às mulheres negras e que a tornam invisível em suas especificidades, pois utiliza pressupostos que sustentam a ideia de inferioridade.

Para Cardoso (2001:112) <sup>112</sup> o bloco afro-brasileiro Ilê Aiyê, pelas letras das músicas, se inscreve “em uma linha criativa da diáspora que evidencia o desejo de promover a reconfiguração da autoestima e a elaboração de outro sistema de representação dos afrodescendentes”, bem como o “redesenho afirmativo de laços culturais com a África gestados nos intensos trânsitos e nas sofridas, dolorosas e criativas trocas no “Atlântico Negro”, além da reconstrução da atuação histórica e da memória do afro-brasileiro”.

As estratégias políticas de inserção na sociedade do Bloco Ilê Aiyê - a partir das ações que propõe na comunidade, a partir das propostas de reinvenção de identidades que desfila no carnaval, das temáticas veiculadas

---

<sup>112</sup> CARDOSO DA SILVA, Francisco Carlos. *(Des) Construção de identidade Étnica-racial em Salvador: O MNU e o Ilê Aiyê no combate ao racismo*. Dissertação do Mestrado em Sociologia - UFPB, Campina Grande, 2001

pelas letras de suas músicas - dão visibilidade e voz a uma etnia que sempre viu sua história ser contada por outrem, estabelecendo um jogo, no campo da linguagem, que promove a reconstrução de outras narrativas negras. Na letra da canção *Negro de Luz*, de autoria de Edson Carvalho “Xuxu”, o papel de porta voz é assumido:

A epopeia negra hoje é narrada/ e vai cantando o coral negro do Ilê Aiyê/ nós faremos Palmares de novo/ vamos escrever a nossa verdadeira história/ ele está vivo em cada um de nós/ será que eles não vêm?/ será que eles não ouvem o nosso grito de liberdade? (Ilê Aiyê: 1989).

É comum a história ou o modo de se perceber de um povo seja contado através de epopeias. Podemos retomar ideia simbolizada em *A Odisseia*, de Homero. Na análise de Bernd (2002: 37-38), Ulisses é símbolo da busca pelo retorno à terra natal. Contudo, nos episódios contados sobre a errância de Ulisses na tentativa de voltar para casa, aparece o *modus vivendis* do povo grego. A epopeia narra, por exemplo, o modo como este povo define sua religiosidade, muito semelhante às religiões de matriz africana: vários deuses são responsáveis pelas forças da natureza e dos arquétipos humanos, numa configuração politeísta.

Os discursos dos novos artífices negros perpassam pela prática antirracista e a luta pela “descolonização das consciências”, à medida que fabricam novos modos de ser, elaboram discursos fundadores, nas quais expressam a forma de ser e dizer o negro e combatem o racismo a partir de invenções, de “articulações estabelecidas entre a experiência pessoal e coletiva, o ficcional e o real num jogo que permite a desconstrução de uma ordem simbólica opressiva, propondo, em seu lugar, novas formas de saber, de pensar” (FILHO: 2004)<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> C.f: FILHO, Domício Proença. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. Revista Estudos Avançados, vol. 18. nº 50. São Paulo, 2004.

No entanto, alguns escritores, como Domício Proença<sup>114</sup>, temem que ao assumir compromissadamente a arte como espaço de afirmação consciente de singularização e de afirmação cultural, ao assumir-se como sujeito do discurso literário, o negro enfrente novas e sutis armadilhas marginalizantes. Para ele:

O negro brasileiro não pode ser tratado como o *outro*, que tanto trabalhou pela grandeza da nação etc. e a quem se deve reconhecimento especial por isso, como não cabe agradecer aos brancos portugueses ou aos índios, mas também não deve tratar-se como o *outro* em nome de sua autoafirmação. Como os demais grupos étnicos, ele é parte da comunidade que fez e faz o país. Se a luta em que se empenha se tornou e continua necessária, isto se deve, como é sabido, ao fato de ter-se tornado alvo de tratamento social e historicamente discriminatório.

O ato de criar e contar - cantar outras narrativas parece ainda manter um sentido universal, que reside na sustentação do espaço de sociabilidade. Cantar-contar é trocar, compartilhar vivências e saberes. A possibilidade de escolha dos novos artífices da cultura negra ocuparem o lugar de um *griot* e o poder de usar a fala constituem um espaço de autoafirmação. Nesse terreno de denúncia dos conflitos do espaço social, a performance do corpo negro no Ilê Aiyê atua como inventora de um novo imaginário, fazedora de uma narrativa transvalorada em bússola, instrumento efetivo de navegação.

A criação dos blocos afro, em Salvador, constitui a formação de um lugar fronteiro de reconstrução de identidades negras na busca de perceber as injustiças e de apropriar-se de estratégias que permitiriam ao negro sair da situação de subalternidade legada pelos processos de colonização. Afirmação, também, da cultura e da arte como instrumentos de luta, campo de combate, lugar de discussão do itinerário de dor e exclusão percorrido pelo negro.

A retomada do passado africano pelo Ilê Aiyê instaura, a meu ver, um espaço fronteiro, utilizando a cultura como local de reflexão e mudança, lugar de articulação de conflitos. Para construir esse espaço fronteiro de

---

<sup>114</sup> FILHO, Domício Proença. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. Estudos Avançados vol.18 no.50 São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>> acesso em 25 de set. 2006.

reelaboração de identidades – utilizada como forma de estabelecer os limites do grupo e de reforçar sua solidariedade – o Ilê Aiyê toma as diferenças culturais em consideração e elege a cultura africana como modelo.

Para o Bloco, não é apenas a soma das diferenças culturais que determinam o conteúdo da identidade étnica, mas aquelas que seus componentes consideram significativas, que são realçadas e tornadas organizacionalmente relevantes. Certos elementos culturais são utilizados pelo Bloco como sinais emblemáticos da diferença e constituem o perfil sugerido: a vestimenta, a dança, o canto, os traços étnicos, a religião, a ancestralidade.

Tais elementos reúnem significados e singularidades que denotam fortes laços com as tradições africanas e possibilitam entrever questões que comprovam os conflitos pautados nas diferenças raciais, no preconceito e na discriminação, do cotidiano soteropolitano: as religiões de matriz africana, especificamente o Candomblé, as relações (desiguais) de gênero, desigualdade social etc.

Pode-se dizer, então, que o Ilê Aiyê, através de uma estratégia que tem como vetor o *Perfil Azeviche* deu início a um novo jogo, do qual fazem parte, agora, como sujeitos em disputa. Entrar nesse jogo possibilitou dar visibilidade a uma proposta de transgressão que procura explicitar a exclusão e a marginalização dos negros e mestiços em Salvador e desarticular manifestações de preconceito explícito ou camuflado, além de procurar ultrapassar algumas posturas que ainda se ligam à visão do negro “tutelado”, pois, ao falar por ele, silenciam a sua voz e imobilizam reações mais concretas para desarticular os papéis estabelecidos pela sociedade.

O Bloco Ilê Aiyê se apresenta no carnaval de Salvador com uma proposta estética e musical consciente de sua condição de discurso, de disputa por condições igualitárias que permitam, ao negro, estratégias de sobrevivência e resistência em meio aos conflitos raciais existentes, embora camuflados numa falsa democracia racial. Tal proposta é composta da fusão de elementos provenientes da experiência e da observação da realidade do negro em Salvador (afirmação de uma identidade negra) com outros inteiramente inventados (inspirados na África, em oposição direta à cultura branca ocidental).

As formas de alteração visual, de manipulação da aparência e de reversão de estigma são formas políticas de inscrição da visualidade afro-descendente no 'corpo' da cidade, subvertendo a paisagem e reinventando os lugares como espaços públicos para o público negro em Salvador. Identidades sociais reafricanizadas, nesse sentido, seriam formadas não contra o pano de fundo da paisagem e das culturas urbanas, mas nesses complexos arranjos interconectivos de paisagem, corpo e discurso.



Fotos Lúcio Távora



Outras discussões poderiam advir das reflexões a partir da proposta do Ilê Aiyê. Até mesmo o que propõe como reversão do papel e da imagem da mulher, o que por si só daria outro estudo, fato atestado pelo depoimento de Lindinalva Barbosa:

O Ilê diz que "mulher é matriz", e Mãe Hilda é a grande matriarca realmente, mas na prática, não tenho muita certeza sobre a liderança das mulheres na instituição. O fato é que as questões de decisão são tomadas pelos homens que são maioria na direção da Entidade. De todo modo, não tenho muitos elementos para fazer uma análise mais profunda, pois a

minha atuação se restringia as ações de educação nas escolas do Ilê, e isto era esporádico. na verdade as questões de gênero são difíceis de ser tratadas, inclusive nas organizações negras. Afinal tudo envolve poder e privilégios, que os homens não estão a fim de perder. De todo modo, não podemos dizer que o Ilê não tem uma política para mulheres, afinal o próprio concurso da beleza negra, a semana da mãe preta etc, são ações importantes para a reflexão, valorização e fortalecimento da autoestima da mulher negra. (Relato à autora)

É evidente que a postura do bloco em relação aos papéis femininos suscita questionamentos, mas a valorização da mulher, através da autoestima talvez seja um passo importante na retomada de um caminho de humanização da mulher negra e por extensão dos afrodescendentes. Estes mesmos questionamentos podem indicar que a música e os papéis femininos, aqui analisados, atuam como elementos incorporadores de alteridades e de subjetividades, sugerindo que há um “desarrumado” nas relações supostamente harmônicas no Brasil.

Conclui-se que as identidades não podem ser resolvidas ou enquadradas em definições simples. Ser negro, ser branco, ser mestiço, no Brasil, vai além de atribuições de características aparentes. No caso aqui investigado, da mulher negra baiana, atribuir-se uma identidade é encontrar um caminho, dentro de si mesma, que a leve a vivenciar uma experiência que a faça sentir-se confortável dentro de sua própria pele.

## REFERÊNCIAS

- ADÉKÒYÀ, Olúmúyiwá Anthony. *Yorubá: Tradição Oral e História*. São Paulo: Terceira Margem, 1999. (Coleção África).
- ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz. *Vidas por um fio, vidas entrelaçadas rasgando o pano da cultura e descobrindo o rendilhado das trajetórias culturais*. História & Perspectivas, Uberlândia, nº. 8, p. 87-95, jan./jun. 1993.
- AGIER, Michel (org.). *Cantos e toques: etnografias do espaço negro na Bahia*. Salvador: CRH/Fator, 1991.
- AGIER, Michel. *Anthropologie du carnaval – la ville, la fête et l' Afrique à Bahia*. Marseille: Coédition Édition Parenthèses/ Institut de Recherche pour le Développement, 2000.
- BARBERO, Jesús Martin. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.
- BARBOSA, Lindinalva Amaro. *Pelas águas do Atlântico, navegam versos de liberdade... Laços entre o Movimento da Negritude e a Literatura Negra feita no Brasil*. I CBPN, 2007.
- BARBOSA, Maria José Somerlate. Exu: “verbo evolutivo”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe et al. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: UNESP, 1998.
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BENISTE, José. *As águas de Oxalá: (àwom omi Ósàlá)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BENISTE, José. *Orun Àiyé: o encontro de dois mundos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BERND, Zilá. Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária. In: SCARPELLI, Marli Fantini & DUARTE, Eduardo de Assis (orgs.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG/ FALE: Pós-Lit, 2002. p. 36 – 46.
- BHABA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. De Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

- BINA, Gabriel Gonzaga. *A contribuição do atabaque para uma liturgia mais inculturada em meios afro-brasileiros*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, São Paulo, 2006.
- BRAGA, Júlio. *Contos afro-brasileiros*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Ancestralidade afro-brasileira*. Salvador: Ianamá, 1992.
- Cadernos de Educação. Organizações de Resistência Negra. Salvador: PEP do Ilê Aiyê, 1995 a 2007.
- CARDOSO DA SILVA, Francisco Carlos. *(Des) Construção de identidade Étnica-racial em Salvador: O MNU e o Ilê Aiyê no combate ao racismo*. Dissertação do Mestrado em Sociologia - UFPB, Campina Grande, 2001.
- CARROLL, Lewis. *Alice no País do Espelho*. São Paulo: LPM, 2004.
- CARYBÉ. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1980.
- CICERO. *De natura deorum/Academica*. London: Cambridge University Press, 1994.
- CORRÊA, Mariza. Sobre a Invenção da Mulata. *Cadernos Pagu* (6-7), Campinas-SP, Núcleo de Estudos do Gênero- Pagu/Unicamp, 1996, pp.35-50.
- Correio da Bahia. LESSA, Cláudia. *O samba-de-roda que vem de Maracangalha*. Salvador, 14 ago. 2002. Folha da Bahia.
- DOUXAMI, C. Teatro Negro: A Realidade de Um Sonho Sem Sono. *Revista Afro-Ásia*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais – FFCH/UFBA. Nº. 25-26. 2001, p. 313-363.
- DREWAL, Margaret Thompson. *Yoruba ritual: Performers, Play, Agency*. Bloomington & Indiana: Indiana university Press, 1992.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- EVARISTO, Conceição. *Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira*. P. 52-54. *Revista Palmares – Cultura afro-brasileira*. Ano I – Nº. 1 – agosto de 2005. ISSN 1808-7280.
- FANON, Fantz. *Pele Negra, Máscara Branca*, Rio de Janeiro: Fator, 1983.
- FILHO, Domício Proença. *A trajetória do negro na literatura brasileira*. *Revista Estudos Avançados*, vol. 18. nº 50. São Paulo, 2004.
- FILHO, Alberto Heráclito Ferreira. *Desafricanizar as ruas: elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937)*. *Revista Afro-Ásia*

- . Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais – FFCH/UFBA. N° 21-22. 1998-1999.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. Visibilidade e ocultação da diferença: imagens de negro na cultura brasileira, In: *Brasil afro brasileiro*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRANCISCO, Dalmir. Comunicação, identidade cultural e racismo. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro, Maia & Schmidt Ltda, 1933.
- GARCIA, Antonia. Movimentos sociais da cidade D'oxum. In: Quem faz Salvador? Coordenador Paulo Costa Lima *et al.* Salvador: UFBA, 2002.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Preconceito de cor e racismo no Brasil*. *Rev. Antropol.*, 2001, vol.47, no. 1, p.9-43.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HOOKS, bell. Alisando o nosso cabelo. Trad. Lia Maria dos Santos.– União de escritores y artista de Cuba, Habana, jan.-fev. 2005. Revista Gazeta de Cuba.
- KOGAN, Aina Aisenson. *Cuerpo y persona: filosofía del cuerpo vivido*. México: fondo de Cultura Económica, 1981.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas*. Porto Alegre: Contrabando, 1998.
- LEAL FACHEL, Ondina. *Corpo e significado*. UFRGS, 1995.
- LIMA, Vivaldo da Costa. Organização do grupo de candomblé: estratificação, senioridade e hierarquia. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Bandeira de Alairá: outros escritos sobre a religião dos orixás*. São Paulo: livraria Nobel, 1982.

- LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra em tempos pós – modernos*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- MACHADO, Vanda. *Ilê Axé: vivências e invenção pedagógica – as crianças do Opô afonjá*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Candomblé: religião do corpo e da alma*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.
- MOURA, Milton. Um mapa político do carnaval: reflexão a partir do caso de salvador. In: *Carnaval e Baianidade*. Tese de doutorado UFBA, Salvador, 2001.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude – Usos e Sentidos*. São Paulo: 1988
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- NASCIMENTO, Abdias. *I Fórum Nacional de Performance Negra*. MELLO, Gustavo et al(orgs.). MINC, 2005.
- NASCIMENTO, A. e. NAscimento, Elisa Larkin. Reflexões sobre o Movimento Negro no Brasil, 1938-1997. In: A. S. A. G. e. L. Huntley. *Tirando a Máscara: Ensaio sobre o Racismo no Brasil*. São Paulo Paz e Terra, 2000.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Almofadinhas e malandros*. Revista de História da biblioteca Nacional. Ano 1. Nº. 8. Pág. 22/27. Fev. / mar 2006.
- NEME, Mario. *Difícil África Negra*. São Paulo: Coliseu, 1966.
- OLIVEIRA, Altair B. *Cantando para os Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *O corpo e a dança negra no cenário artístico Soteropolitano*. P. 61-63. Revista Palmares – Cultura afro-brasileira. Ano I – Nº. 1 – agosto de 2005. ISSN 1808-7280.
- OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Dança Afro – Sincretismo de Movimentos*. Salvador: UFBA, 1992.
- PETROVICH, Carlos e MACHADO, Vanda. *Ire Ayô: mitos afro-brasileiros*. Salvador: EDUFBA, 2004.
- PINHO, Osmundo de Araújo. *Ethnographies of the brau: body, masculinity and race in the reaffricanization of Salvador*. Revista Estudos Feministas, 2005, vol.13, n. 1.

- PINTO, Valdina. Entrevista: Saberes e vivências da mulher negra. *Revista Palmares – Cultura afro-brasileira*. P. 75-83. Ano I – Nº. 2 – dezembro de 2005. ISSN 1808-7280.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1938.
- RIBEIRO, Darcy. Classe e raça. In: *O Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.
- RISÈRIO, Antonio. Ensaio de rebeldia. In: *Uma história da Cidade da Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- ROCHA, Luiz Carlos. *Salvador, espaço de reprodução da “globalização perversa”*: plataforma no centro do debate da cidade (in)visível. *Revista Diálogos Possíveis*. Faculdade Social da Bahia: Salvador Ano 4, Nº 01, Janeiro/Julho 2005
- RODRIGUES, Nina R. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Nacional; Brasília: UNB, 1988.
- SAFFIOTI, Heleieth I. B. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.
- SANTOS, Milton. Ser negro no Brasil hoje. *Folha de São Paulo*. Caderno Mais. /7/5/2000 pp. 14-16.
- SARTRE, Jean-Paul. Orfeu negro. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o racismo*. 6 ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: DIFEL, 1978. P. 89 – 125.
- SCHWARCZ, Lilia K. M. *Complexo de Zé Carioca - notas sobre uma identidade mestiça e malandra* In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n 29, ano 10, out. 1995. p. 49-63.
- SEIDEL, Roberto H. *Embates simbólicos: estudos literários e culturais*. Recife: Bagaço, 2007.
- SILVA, Adyel. *Nega do cabelo bom*. In: *Revista Raça*, nº. 117, set, 2007.
- SILVA, Francisco Carlos Cardoso da. *(Des) Construção de identidade Étnico-racial em Salvador: O MNU e o Ilê Aiyê no combate ao racismo*. Dissertação do Mestrado em Sociologia - UFPB, Campina Grande, 2001.
- SILVA, Jônatas Conceição. *Vozes quilombolas: uma poética brasileira*. Salvador: EDUFBA; ILÊ AIYÊ, 2004.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Dimensões organizativas da cultura afro-baiana em Salvador*. In: *Poder local: governo e cidadania*. T. Fischer. Rio de Janeiro: FGV, 1993.

\_\_\_\_\_. *Ilê Ayiê: uma Dinâmica de Educação na Perspectiva Cultural Afro-brasileira. Estratégias e Políticas de Combate à Discriminação Racial*. Kabengele. Munanga. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: Estação Ciência, 1996.

SOBRAL, Cristiane. *Pixaim*. In: RIBEIRO, Esmeralda & BARBOSA, Márcio (orgs.). *Cadernos negros: contos afro-brasileiros*. V. 24. São Paulo: Quilombhoje, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Claros e Escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

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

SOUZA, Florentina *et al* (orgs.). *Tradição oral e vida africana e afro-brasileira*, In: *Literatura afro-brasileira*. Salvador, BA: Centro de Estudos afro - orientais; Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2006.

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

SOUZA, Florentina. *Discursos identitários afro- brasileiros: o Ilê Ayiê*. In: *Poéticas afro-brasileiras*. FIGUEIREDO, Maria do Carmo *et al.* (org.). Belo Horizonte: MAZA/PUC, 2002.

SOUSA JUNIOR, Walter Altino. *O Ilê Ayiê e a relação com o estado: Interfaces e ambigüidades entre poder e cultura na Bahia*. Salvador. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.

TEIXEIRA, Maria Lina Leão. *Identidades sexuais e poder no candomblé*. In: In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). *Candomblé: religião do corpo e da alma*. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

VALLADO, Armando. *Iemanjá, a grande mãe africana do Brasil: Mito, Rito e representação*. São Paulo: USP (Dissertação de Mestrado em Sociologia), 2000.

VEIGA, E.. *O Errante e Apocalíptico Muzenza*. In: SANSONE, Lívio & TELES, Jocélio (orgs.), *“Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana”*. São

Paulo: Dynamis Editorial; Salvador: Programa Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A. 1997.

WALKER, Alice. Cabelo oprimido é um teto para o cérebro. In: *Vivendo pela palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

YUNES, Eliana. Leituras, experiência e cidadania. In: *A experiência da leitura*. São Paulo: edições Loyola, 2003.

### **Citações fonográficas**

**Ilê Aiyê**. I Canto Negro. No .Polygram. S/1, s/d. 1 P

**Ilê Aiyê**. II Canto Negro. no Eldorado S/1. s/d. 1 Lp

**Ilê Aiyê**. III Canto Negro. no Velas. S/1. s/d 1 CD

**Ilê Aiyê**. IV Canto Negro - 25 anos. no Sony Natacha. S/1. s/d 1 CD

Aquarela do Brasil. Ary Barroso.

Fricote. Luiz Caldas. *Magia*. Faixa 03, no. Nova República. s/d 1 LP

Nega do cabelo duro. Rubens Soares e David Nasser. *Planet Hemp – Os cães ladram, mas a caravana não pára*. Faixa 05. no. Sony Music. s/d. 1 CD.

O teu cabelo não nega . Lamartine Babo. *Oh, as marchinhas*. Faixa 07, no Continental Phonodisc. s/d 1 CD

Respeitem meus cabelos, brancos. Chico César. *Respeitem meus cabelos, brancos*. Faixa 01. no.

Veja, veja os cabelos dela. Tiririca. *Florentina*. Faixa 08. no Sony. s/d. 1 CD