



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

**“ILÊ AIYÊ, QUE BLOCO É ESSE?”
RESPOSTAS A PAULINHO CAMAFEU**

POR

JOVINA C. SOUZA

Orient: Prof^ª. Dr^ª. Florentina S. Souza

SALVADOR - BAHIA
2007



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística

“ILÊ AIYÊ, QUE BLOCO É ESSE?”
RESPOSTAS A PAULINHO CAMAFEU

POR

JOVINA C. SOUZA

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação Em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orient: Prof^ª. Dr^ª. Florentina Silva Souza

SALVADOR - BAHIA
2007

“ Minha filha, não acredite em nada que sua professora
disser sobre negros antes de falar comigo”

(Meu pai, homem negro, já falecido)

“ Para os negros vencerem essa batalha, não precisa andar
um na casa do outro, nem gostar da mesma comida, mas
devem saber quem são seus inimigos e lutar juntos”

(Minha mãe, mulher negra, já falecida)

AGRADECIMENTOS

A meu pai, José Brandão de Souza, que me alfabetizou.

A minha mãe, Maria da Conceição de Souza, que me ensinou a vencer meus inimigos brancos e seus aliados de todas as cores.

A minha queridíssima irmã, Jania da Conceição de Souza

A minha orientadora, Prof^a Dr^a Florentina Souza.

A todos os meus colegas, professores(as) e funcionários(as) do Instituto de Letras da UFBA

Aos compositores, diretores(as) e funcionários(as) do Ilê Aiyê

RESUMO

Reconhecendo as letras de músicas do Ilê Aiyê como fonte importante para compreender os discursos deste bloco afro do Curuzu, o trabalho analisa as letras de músicas- tema escritas entre 1989 e 2004, período no qual o bloco investiu no propósito de contar a história do negro no Brasil e no continente africano. Com base na leitura das imagens construídas nestas letras de músicas, constata-se que, ao contar a história do negro no Brasil e na África, o Ilê, através do seus compositores, relata fatos da vida nacional ausentes do discurso oficial da nação e produz imagens da África que contribuem para reconfigurar o imaginário do brasileiro sobre os povos negros. Entendendo que tais imagens evidenciam o valor das contribuições dos africanos e seus descendentes para a formação do Brasil, pretende-se demonstrar que o discurso do Ilê Aiyê atende à necessidade de se promover, nos sistemas histórico-cultural e ideológico, a inclusão dos afrodescendentes nos relatos da Nação a fim de que o nacional contemple, positivamente, os três componentes étnicos que formam o Brasil.

Palavras-chave-Ilê Aiyê; Afro-brasileiro; Representação; África; Discurso do nacional; História do negro; Música- tema.

ABSTRACT

Bearing in mind the importance of the Ilê Aiyê theme lyrics in order to understand its discuss, this work analyses lyrics written from 1989 to 2004; a period when Ilê Aiyê invested heavily in relating black people histories in Brazil and in the African continent. From the reading of the images built in those theme lyrics, it is observed that when the composers of Ilê relate black people history in Brazil and in African, they also tell absent facts of the nation and produce images, whiches contribute to reconfigurate black people in the Brazilian imaginary. By understanding that those images show the value of the Africans people contribution and its descendant in Brazil. This work intend explain that Ilê Aiyê discuss is productive to include black people in the national representation as positive, as the others Brazilian groups.

Keywords: Ilê Aiyê; Afro-Brazilian; Representation; Africa; Narratives of the nation; Black histories; Lyrics theme.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 O BLOCO AFRO DO CURUZU	18
1.1 SOBRE A RESISTÊNCIA NEGRA NO CARNAVAL	22
1.2 A CASA DE NEGROS	34
1.3 A MÚSICA E O COMPOSITOR	41
2 CONTANDO OUTRAS HISTÓRIAS DO BRASIL	49
2.1 POR QUE CONTAR OUTRAS HISTÓRIAS?	49
2.2 HISTÓRIAS NEGRAS, HISTÓRIAS BRASILEIRAS	54
3 IMAGENS DE ÁFRICA CONTAM MAIS HISTÓRIAS NEGRAS	80
3.1 DA PRODUTIVIDADE DE SE FALAR DA ÀFRICA	80
3.2 EXALTAÇÃO DA ÀFRICA E SUA GENTE	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	107
ANEXO	112

INTRODUÇÃO

Para Stuart Hall (1996), a escravidão negra foi uma das tragédias patrocinadas pela colonização moderna. A afirmativa de Hall parece uma lanterna a percorrer os séculos, revelando cenas de constrangimento e violência a que os povos africanos e seus descendentes foram submetidos no público e no privado nas Américas. Apesar disso, hoje, na contemporaneidade, o navio negreiro passou a ser entendido, como ele sempre foi: o transporte de povos e seus respectivos valores culturais, cujo encontro com os postulados da cultura ocidental tem sido marcado, desde o início, por diversas estratégias de enfrentamento que têm variado de acordo com a ofensiva do poder dominante e as prioridades dos afrodescendentes. A liberdade e a afirmação dos seus valores têm-se constituído em metas das suas lutas cotidianas.

A colonização europeia escravista se constituiu em um grande projeto político e cultural racista, dentro do qual sociedades como a brasileira construíram seus imaginários culturais e suas formas de organização social. Assim, a conquista da independência política pelas Nações que passaram pela experiência da colonização europeia, em geral, foi acompanhada por projetos nacionais concebidos sob as referências colonizatórias eurocêtricas. Estas referências sobrevivem no interior das sociedades “ex-colonizadas” em forma de práticas político-culturais. Em decorrência disso, as Nações da diáspora negra continuam a enfrentar a resistência dos afrodescendentes aos paradigmas modernos da superioridade étnica presentes nas representações simbólicas inferiorizantes e nas práticas sociais que afastam os indivíduos negros das instâncias de poder.

O navio negreiro se configura, na pós-modernidade, como um corpo discursivo de questionamento aos valores modernos, transformando as diásporas negras em lugares de crítica intensa à modernidade, seus conceitos e formas de representação. Os discursos produzidos pelos afrodescendentes no Brasil e em outras localidades do continente americano trazem para o debate questões que envolvem interpretações da arte e da cultura e conceitos como civilização e pureza cultural. Faz parte, ainda, do tom discursivo das diásporas negras a desconfiança nos conhecimentos produzidos pela modernidade sobre o continente africano, seus povos e seus descendentes na extensão do Atlântico negro. Cabe acrescentar que a crítica produzida, neste espaço geográfico, reivindica a coexistência de percepções pluralizadas da sociedade e dos seus respectivos grupos sociais.

O Ilê Aiyê é um dos sujeitos desse movimento discursivo da diáspora, que investe na ação de abrir frestas e conquistar lugar entre os discursos hegemônicos, produzindo outras narrativas, inclusive sobre a Nação brasileira. Esta re-narração desloca o lugar de contar a história da Nação do centro canonizado das elites intelectuais dominantes para o cantor/compositor de bloco afro. Refletir sobre o uso que muitos indivíduos negros têm feito do carnaval implica pensar nas várias formas que afrodescendentes têm encontrado para protestar contra o discurso cultural brasileiro no que diz respeito ao modo como este se refere ao continente africano e ao indivíduo negro.

Apesar de viver numa sociedade que sempre lhe foi hostil, o negro tem produzido e gerenciado mecanismos de reconstrução da sua identidade e de preservação da sua condição de ser humano. Isto, a partir de ações diversas, a depender do contexto político-social. Uma das estratégias que afrodescendentes vêm utilizando é o uso do espaço carnavalesco, onde

eles se transformam em sujeitos do discurso para falar de si e satisfazer suas necessidades humanas de expressar sentimentos e idéias.

Com o enfraquecimento da ditadura e as articulações para redemocratização do País, a letra de música tem-se constituído em espaço textual onde blocos afros como o Ilê Aiyê demonstram eventos vivenciados pelos afrodescendentes em vários momentos históricos. O Ilê utiliza-se da música também para produzir narrativas e saberes em oposição aos produzidos pelos poderes dominantes. Os compositores do bloco têm construído um amplo repertório através do qual mostram o valor das culturas de matrizes africanas e, também, suas crenças, desejos, tristezas e inquietações que compõem suas experiências no interior da sociedade brasileira.

Percebendo que as letras de músicas do Ilê Aiyê podem ser entendidas como espaço crítico para as representações do negro no discurso oficial de formação da Nação, resolvi investir nesta perspectiva com o objetivo de compreender a relação entre narrativas constantes nas letras de músicas-tema do Ilê Aiyê, no período de 1989 a 2004, e a possibilidade de reconfiguração do imaginário nacional. Importa apontar, nesse trabalho, que as letras de músicas-tema, neste período, produzem representações do negro e do continente africano que dão visibilidade positiva à presença negra na construção do Brasil e tenta interferir nos sentidos que produzem o nacional. Cantando a trajetória do negro no Brasil, desde o início da colonização, O Ilê Aiyê, na voz dos seus compositores/cantores, acaba por cantar, também, a nacionalidade. A imagem do País que aparece no discurso do bloco mostra que a Nação tem sido imaginada a partir do grupo étnico branco e envolvida por uma idéia de harmonia e felicidade, que contribui para mascarar as desigualdades e as tensões entre os vários grupos sociais que compõem o Brasil. Os textos das letras de músicas-tema evidenciam, ainda, o desejo dos enunciantes de denunciar a proposta política da mestiçagem como um artifício

teórico que tem servido para invisibilizar o afrodescendente ou representá-lo como desviado do padrão ético e estético desejado.

Observa-se, nas narrativas do Ilê, a concepção de nacionalidade como expressão de um país mal-sucedido no que se refere às relações entre os grupos sociais. O cruzamento das raças aparece como forma de esconder práticas racistas e fomentar a desigualdade entre os grupos que constituem o País. Uma vez que esta pesquisa se propõe a analisar outras narrativas da Nação brasileira a partir das representações do negro brasileiro e do continente africano, veiculadas pelo Ilê Aiyê, as letras de músicas-tema, pós 1989, configuram-se como espaços por meio dos quais estas representações podem ser lidas e analisadas, pelo fato de que, a partir daí, o Ilê decidiu contar também a história do negro no Brasil.

Após ter pesquisado grande parte das letras de músicas-tema desse período, o critério utilizado, para a escolha das amostras para análise, foi baseado naquelas letras de música que historicizam o percurso do negro na África e no Brasil, cujas narrativas formam imagens da Nação. Nas letras, ficam explicitadas representações do negro que embasam a reivindicação de um lugar digno para o afrodescendente e suas contribuições para a produção da identidade nacional.

Indubitavelmente, os compositores do Ilê Aiyê contribuíram para reconfigurar as narrativas da Nação, na medida em que escreveram letras de músicas que trazem à cena histórias e personalidades que fizeram/fazem parte da vida nacional desde os seus primórdios. Se, por um lado, as músicas criam um perfil de um Brasil injusto e desigual, por outro, não negam a imagem de um “povo heróico” e apresenta outros heróis e heroínas negros, numa clara reivindicação de que o panteão dos heróis e heroínas brasileiros deve contemplar a

diversidade do povo brasileiro que a idéia de mestiçagem sugere. As imagens da Nação brasileira, desenhadas nas letras de músicas, ora em análise, são construídas na perspectiva da diversidade étnico-cultural, conjuntamente com a representação positiva e igualitária para todos os grupos sociais.

Analisando as letras de músicas-tema do Ilê, percebe-se que a construção da Nação se deu por um misto de injustiças e violências sofridas pelo afrodescendente nos diversos momentos da história do Brasil. O País é representado como perverso para com o brasileiro negro, para quem os raios da liberdade e o canto do sabiá têm sido reiteradamente negados.

Pretendo analisar, aqui os olhares e discursos que permeiam as letras de músicas do Ilê que afirmam a diversidade como marca da brasilidade e, sobretudo, denunciam a ausência desta nas representações que exaltam o País como mestiço. Os compositores das letras de músicas analisadas neste trabalho desenharam um Brasil distante de uma efetiva discussão dos reais problemas enfrentados pelo negro brasileiro e, portanto, ainda longe da busca por ações eficazes que possam diminuir, a médio prazo, as desigualdades entre brancos e negros.

Interessa-me, ainda, analisar as narrativas do Ilê Aiyê, a fim de perceber de que modo elas ressignificam as representações da África no discurso cultural brasileiro e em que medida elas promovem um redesenho do imaginário da Nação. O *corpus* desse trabalho é composto por letras de músicas-tema do bloco afro Ilê Aiyê de 1989 a 2004. Tais letras foram recolhidas nos arquivos da entidade, em encartes de disco lançados pelo bloco e também nos Cadernos de Educação produzidos pelo Ilê. Foram realizadas, ainda, entrevistas com diretores do bloco.

Esta dissertação fundamenta-se teoricamente nos Estudos Culturais, já que este campo teórico-político de produção do conhecimento e intervenção social se preocupa com questões sociais e políticas diversas, abrindo a possibilidade de se pensar a sociedade contemporânea pelo viés da cultura. Para isto, segundo Stuart Hall (2003), os Estudos Culturais agregam diferentes campos do saber. Ao abolir as fronteiras disciplinares, os estudos da cultura permitem que se possam buscar diferentes ramos do conhecimento para compreender os discursos de sujeitos e grupos sociais marginalizados, além de propor pensar a cultura da sociedade contemporânea dentro das relações de gênero, sexualidade, raça e etnia, nacionalidade e identidade. Foram também utilizados conhecimentos do campo da sociologia e da antropologia devido à relevância dos seus conteúdos para a compreensão das relações de poder que são estabelecidas entre os diversos grupos sociais e o modo como raça/etnia configuram relações e lugares sociais.

A dinâmica impressa a esta dissertação divide o texto em três capítulos. No primeiro, o Ilê Aiyê é analisado como um evento da resistência negra dentro e fora do carnaval. Esta análise da imagem do bloco está baseada em entrevistas dos seus diretores e nas letras de músicas-tema produzidas no período entre 1989 e 2004. Destaca-se que a decisão de organizar o Ilê não está subordinada aos movimentos Black Power ou Soul Music. O bloco encontra-se inserido numa tradição do negro brasileiro de se opor ao regime discriminador. O objetivo é demonstrar que o Ilê Aiyê não foi e não é apenas “mais um” bloco. É uma página importante da resistência negra na diáspora, que promove um descentramento na construção de narrativas sobre o negro no continente africano e no Brasil. Os textos do pesquisador João Reis, *Negociação e Conflito: a resistência negra no Brasil escravista* (1989) e *Rebelião escrava no Brasil: a História do levante dos Malês em 1835* (2003) que tratam das variadas formas da resistência negra durante a escravidão e o livro de Jônatas Conceição Silva intitulado *Vozes*

quilombolas-uma poética brasileira (2004) foram úteis a esta pesquisa porque tratam da relação de rebeldia que os africanos e seus descendentes estabeleceram com o poder na sociedade brasileira, no século dezenove e na contemporaneidade, respectivamente. As discussões levantadas por Silviano Santiago sobre o panorama da cultura brasileira, nos textos Declínio da arte ascensão da cultura (1998) e A prosa pós 64 (1989) são relevantes para retratar o contexto histórico e cultural brasileiro no momento de criação do bloco afro Ilê Aiyê. Além disso, o livro O Século da canção (2004), de Luiz Tatit, também foi utilizado.

O livro de Stuart Hall, Da diáspora: identidades e mediações culturais (2003) e Atlântico negro (2001), de Paul Gilroy, que tratam da diáspora negra como um movimento discursivo desconstrutor de saberes modernos, orientaram as análises neste primeiro capítulo e nos subsequentes.

O segundo capítulo é desenvolvido em torno da questão levantada na letra da música “Asa negra”, de autoria de Marcus Gonçalves. Referindo-se aos festejos dos quinhentos anos do Brasil, o autor assim se manifestou: “são outros quinhentos, minha história, meus momentos”. A expressão outros quinhentos, nesse caso, tem duplo sentido e aponta para equívocos e ausências. Estes outros quinhentos, segundo o texto, dizem respeito ao negro e suas contribuições para a formação da Nação chamada Brasil. O objetivo deste capítulo é apontar desvios e rupturas operados pelos compositores do Ilê Aiyê em face do discurso que hegemonizou uma única idéia sobre a identidade nacional, sobretudo no que se refere ao discurso que representa a Nação como homogênea e igualitária. Neste sentido, nota-se que, ao reconstruir a história do povo negro no Brasil, as letras de músicas-tema acabam produzindo outras histórias do País. Além do texto Representar (1992), de Michel Foucault, que trata do poder da representação na modernidade e sua função pedagógica, as idéias sobre a construção

da Nação moderna discutidas por Benedict Anderson e Stuart Hall, nos livros *Nação e consciência nacional* (1989) e *Identidade cultural na pós-modernidade* (2005), respectivamente, foram importantes para este trabalho. O livro *História e memória* (1996), de autoria de Jacques Le Goff, que trata da subjetividade do texto histórico e sua importância na reconstrução do passado, conjuntamente com os livros *Espectáculo das raças* (1993), de Lília Schwarcz e *Redescutindo a mestiçagem no Brasil* (1999), de autoria de Kabengele Munanga foram imprescindíveis para a realização deste capítulo.

Uma vez que a procedência do negro não se resume ao navio negreiro, faz parte da sua história falar de onde ele veio, narrando o percurso político-cultural dos seus ancestrais. Através de representações da África e sua gente, os compositores do Ilê Aiyê constroem relatos que suplementam a história do afrodescendente e do Brasil. Reconfigurar a imagem do negro no imaginário da Nação implica investir também na reconstrução positiva do continente africano. Por isso, no terceiro capítulo, intitulado *Imagens da África* contam mais histórias negras, analisa-se uma seleção de letras de músicas que falam sobre o continente africano. Nestas letras, configuram-se representações que se contrapõem às imagens estereotipadas da África, as quais, na maioria das vezes, orientam as imagens negativas do negro no imaginário do brasileiro. Logo, o objetivo deste capítulo é demonstrar como os compositores do Ilê tentam inverter os estereótipos sobre África, produzindo, assim, o continente africano como um espaço múltiplo, de seres civilizados e civilizadores, com papel importante no desenvolvimento de outros povos.

Para isso, foram relevantes as discussões de Homi Bhabha sobre o estereótipo e seu caráter ambivalente desenvolvidas no livro *O local da cultura* (1998), terceira parte. Os textos

Feminismo plural: negras no Brasil (2006), de Lúdia Avelar Estanislau e Notas sobre a crítica biográfica (2000), de Eneida Souza, também, fundamentaram essa parte da dissertação.

1 O BLOCO AFRO DO CURUZU

A liberdade tem sido representada como a grande utopia da humanidade. No entanto, para o negro brasileiro, ela é o sonho concreto do cotidiano. Para alcançá-la, no seu dia-a-dia, ele tem trilhado o caminho da resistência, haja vista que os muros da discriminação se levantam sem parar. Em cada contexto histórico, o sistema discriminador adquire formatos variados, mas o objetivo é sempre negar: negar a condição humana, negar o valor, a cidadania, a voz, o desenvolvimento. Estas palavras traduzem posicionamentos estratégicos de uma sociedade que ainda tem dificuldade em lidar com o seu “outro” que pode ser traduzido como a presença de África e daqueles entendidos como seus descendentes.

As pequenas desobediências, as grandes revoltas, a capoeira, o maculelê, as danças dos orixás, a música e a dança de blocos afros, como o Ilê Aiyê, são faces das lutas negras contra a opressão. O objetivo deste capítulo é apresentar o bloco afro Ilê Aiyê, também conhecido como o bloco do Curuzu-Liberdade, para os leitores desta dissertação, principalmente para aqueles que desconhecem o bloco ou apenas o conhecem de ouvir falar. A imagem do Ilê que me proponho a descrever e analisar é baseada em entrevistas dos seus diretores e em letras de músicas-tema. Destaca-se que o Ilê Aiyê não dependeu de outros movimentos de resistência cultural que habitaram/habitam o Atlântico negro, mas, sobretudo, encontra-se inserido na tradição de resistência do negro brasileiro.

O bloco afro Ilê Aiyê saiu às ruas, para seu primeiro desfile, em 1975, período em que ainda vigorava a ditadura militar. Não era a primeira vez que afrodescendentes ocupavam as ruas de Salvador, durante o carnaval, para demonstrarem sua identificação com as coisas de África, especialmente com os orixás. Desde os tempos coloniais, o negro utiliza o espaço do carnaval para afirmar sua diferença e também manifestar seu descontentamento com a lógica racista

colonial. Contudo, o bloco do Curuzu trazia algo novo que se configurava em explicitar temáticas silenciadas, como a existência do conflito racial na sociedade brasileira. Seu propósito era muito mais do que proporcionar lazer aos seus participantes. O bloco se transformou em uma voz dissonante, dentro do discurso cultural brasileiro, construindo um discurso que se opõe à representação negativa do negro, sua história e cultura. Para alcançar este objetivo, o Ilê Aiyê reuniu estudiosos das culturas africanas, tais como cantores, compositores e a Ialorixá Mãe Hilda de Jitolu.

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

Estudiosos de vários campos do saber têm analisado o acontecimento Ilê Aiyê: Em Carnaval e baianidade, Milton Moura afirma que o Ilê Aiyê “é mais uma elite exitosa na história do carnaval baiano”, (MOURA 2001,p.211). Na seqüência do texto, o pesquisador relaciona a resistência do bloco à condição financeira dos seus organizadores. Ao contrário deste pensamento, esta dissertação procura mostrar, através de depoimentos dos idealizadores do bloco e de textos de letras de músicas, que o Ilê não é “mais um” e, sim, um bloco carnavalesco que tem produzido discursos não só para reconfigurar positivamente a

identidade negra, mas, sobretudo, para conscientizar o afrodescendente e a sociedade em geral sobre a importância das presenças africanas na formação do povo brasileiro e sua cultura. Não pretendo discutir se o Ilê Aiyê abrigou/abriga uma elite negra. O fato é que não encontrei na bibliografia pesquisada, como *Rebelião escrava no Brasil*, de João Reis (2003), *Identidade cultural e diáspora*, de Stuart Hall (1996), *O negro revoltado*, de Abdias do Nascimento (1992) indícios de que a resistência negra, em algum momento histórico, estivesse relacionada à condição financeira dos seus protagonistas. Outro aspecto em que este trabalho se afasta das idéias do autor de *Carnaval e baianidade* diz respeito à sua afirmativa de que o Ilê Aiyê “[...] nasceu na esteira do movimento *Black Power e Soul music*”. Defendo a idéia de que os fios da esteira do Ilê Aiyê foram construídos em mais de quatrocentos anos de resistência negra no Brasil.

A dissertação de mestrado de Antônio Laureço Filho (2003), apresentada ao programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFBA, trata da banda Erê, a qual foi fundada pelo Ilê Aiyê na década de 80, com o objetivo de formar novos talentos na esfera da música e da dança. O Ilê é representado, nesse texto, como um divisor de águas para o cenário musical baiano, por trazer ritmos africanos reelaborados como afirmação da diferença étnica cultural, presente na Bahia e no Brasil. Ainda, nesse trabalho, o bloco da liberdade é analisado como uma entidade carnavalesca que utiliza a música produzida pela banda Erê como forma de agregar valor à identidade negra. Segundo o autor, a banda estimula o desenvolvimento criativo dos participantes e contribui para que estes tomem consciência das suas potencialidades e das competências dos seus companheiros. Isto, segundo Antônio Laureço Filho, os encoraja a enfrentar as dificuldades político-sociais a que estão submetidos enquanto sujeitos discriminados, e funciona como mecanismo de cidadania. Enquanto Laureço Filho discute o ritmo da banda Erê como a expressão de uma identidade negra, eu analiso as

narrativas dos conteúdos das letras de algumas das músicas que compõem o repertório da banda.

Na dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós- Graduação em Letras e Lingüística da UFBA, intitulada *Vozes quilombolas*, Jônatas da Conceição Silva (2004) dedica dois capítulos ao Ilê Aiyê. Além de analisar o percurso político-cultural do bloco e o seu projeto de educação, Jônatas representa o Ilê como uma voz quilombola em meio ao discurso cultural brasileiro. Segundo o autor, a imagem do quilombo se constitui em inspiração para o posicionamento do Ilê e para o tom de rebeldia de seu discurso identitário dentro e fora do espaço carnavalesco. Em decorrência desta filiação do bloco à ideologia do quilombo, o autor analisa o Ilê como um quilombo contemporâneo que se utiliza da palavra para combater o sistema de discriminação racial e para produzir narrativas de resistência ao saber instituído, sobre o negro e sua cultura. O texto desta dissertação apesar de, compartilhar desse pensamento, está centrado na análise das narrativas veiculadas pelo Ilê, presentes nas letras de músicas- tema de 1989 a 2004, enquanto Jônatas Conceição analisa algumas músicas do Ilê Aiyê, sem período definido e conjuntamente com textos de compositores da música popular brasileira, e poemas do poeta afro- brasileiro Oliveira Silveira.

O objetivo deste trabalho, então, é analisar o discurso das letras de músicas-tema do Ilê Aiyê para tentar provar que o bloco exerce uma função de resistência cultural e suas letras de músicas contam outras histórias do negro no Brasil e no continente africano. As seguintes letras de músicas-tema do Ilê Aiyê são analisadas: “Negros de Luz” (1989), “Esplêndido Zumbi” (1989) “Revolução” (1991), “Esperança de um povo” (1991), “Uma Azânia, uma Nação” (1992), “Ilê é impar” (1995), “Heranças Bantu” (1996), “Embarcação Ilê” (1997), “Ilê

é Guiné” (1998), Viva Samory (1998), “Asa negra” (2000), “Majestade África” (2001), “África Mãe” (2001), “Cordão Umbilical” (2001), “Força, Raça, União” (2004).

1.1 SOBRE A RESISTÊNCIA NEGRA NO CARNAVAL

Tanto os espaços públicos quanto os privados foram e ainda são aproveitados pelo afrodescendente para afirmar sua diferença e construir outras representações sobre o negro, sua história e sua cultura. As brincadeiras do entrudo, no início do século dezenove, já serviam a este propósito do negro brasileiro. De certo modo, esta festa popular era o carnaval da primeira metade daquele século. Acontecia no domingo e na segunda-feira, antes da quarta-feira de cinzas, com a participação de todas as classes sociais. Fazia parte da festa molhar o adversário com água e/ou outros líquidos, inclusive os orgânicos, para, em seguida, empastá-lo com farinha. Negros e negras ajudavam seus senhores no carregamento de objetos e na feitura das *laranjinhas*¹.

A folia de momo, na Cidade do Salvador, secularmente, tem servido para espelhar as distâncias entre os grupos sociais brancos e negros. O que parece relevante é como aqueles negros e negras, em pleno sistema escravista, se fizeram presentes na cena do carnaval. A presença dos africanos na festa, fornecendo e fabricando artefatos indispensáveis para a brincadeira, confere ao negro *status* de figura importante para a realização e sucesso da festa carnavalesca, em Salvador, desde os seus primórdios.

Considerando a perspectiva de Stuart Hall (2003), a cor da pele, o jeito de falar, o jeito de amarrar o torço na cabeça e até de se movimentar daqueles indivíduos negros se constituíam

¹ Artefato de cera cheio de líquidos, utilizado para arremessar no adversário durante as festas do entrudo.

em narrativas das suas experiências político-culturais diferenciadas. Além disso, segundo Goli Guerreiro (1994, p.02) o negro tinha um modo próprio de se divertir: “No período do Entrudo os batuques se intensificavam, saindo das senzalas e dos terreiros de Candomblé, ocupavam as ruas da cidade com músicas e danças típicas do paganismo africano”.

O desfile de africanos e seus descendentes, levando para as ruas danças típicas do Candomblé, mostravam a expressão de uma identidade negra. Aqueles negros estavam a falar de um lugar cultural específico dentro da sociedade escravista. Estas especificidades se configuravam em tornar pública a preferência pelas heranças culturais africanas, cujo influxo determinava a forma diferente como aqueles grupos de negros ocupavam o espaço público do carnaval que, em tese, não lhes pertencia enquanto sujeitos enunciativos .

Apesar de pertencerem a culturas diversas, os povos africanos e afrodescendentes, no Brasil, se uniram em repúdio à imposição da religião do senhor e para firmar laços de companheirismo contra o inimigo comum. Sair às ruas trazendo as danças dos orixás ia além de afirmar o orgulho pelos elementos culturais dos seus antepassados africanos, era uma transgressão acintosa, um enfrentamento ao poder colonial católico, o qual respondeu com a proibição aos batuques e afoxés. Aos seus praticantes foram impostas penas de multa pecuniária e prisão. Nem por isso o som dos tambores negros e as saudações aos orixás se recolheram ao silêncio. Resistiram. Vivem.

Com a proibição do entrudo, o carnaval passou a ser organizado pelo poder oficial. A partir de 1870, clubes uniformizados, tanto de brancos como de negros, tomaram conta das festas carnavalescas e se constituíram em grandes atrações. Na década de 80 do século dezenove, o clube negro Embaixada Africana ganhou destaque, conseguindo, inclusive, que seu manifesto

fosse publicado em um dos jornais mais importantes da época, *O Correio de Notícias* (1897), cujo texto aqui é reproduzido parcialmente:

Sua majestade o rei da Zuzulândia, considera que o facto de azorragares (Chicoteares) africanos na praça pública não encontra apoio em nenhuma razão de justiça. Resolve: Instituir sobre o mucamo 5921850718241970127092160257 de jardos de algodão como indenização pelos africanos mortos no mesmo estado por ocasião do movimento alcunhado de levantamento de malês.
(apud VIEIRA, 1997, p.45)

O manifesto do clube dava visibilidade positiva a fatos da história dos povos africanos, no Brasil e na África. O pedido de indenização pela morte dos heróis da Revolta dos Malês, permite entender que, para o pensamento dos organizadores do clube, componentes e acompanhantes que cantavam e dançavam suas músicas de protesto e afirmação identitária, a revolta de 1835 havia sido justa e legítima. Este posicionamento político contrariava o poder dominante, o qual considerava a Revolta dos Malês uma agressão à ordem institucional.

Apesar de adotarem estilos europeus na indumentária, os clubes negros se afastavam dos princípios culturais do Ocidente, também pela defesa do candomblé e apologia a seus deuses, como era o caso do clube carnavalesco os Pândegos da África que recebeu de Nina Rodrigues (1977, p. 180-181) o seguinte comentário:

[...] o sucesso deste clube foi enorme. Vimos compacta multidão de negros e mestiços que a ele, pode-se dizer, se havia incorporado e que o acompanhava cantando as cantigas africanas, sapateando as suas danças e vitoriando os seus ídolos ou santos que lhes eram mostrados no carro do feitiço. Dir-se-ia um candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade.

Assim como no tempo do entrudo, grupos de negros continuavam a surpreender seus opressores, insistindo na oposição aos valores eurocêntricos, entendidos pelas classes dominantes como civilizados. Esta posição política se repetiu durante o século vinte.

Em 1949, tomava as ruas da Cidade do Salvador o afoxé Os filhos de Gandhi. Era a retomada de um antigo costume negro que consistia em trazer o candomblé para as festas de Momo como prática religiosa que se configurou, naquele momento, principalmente, nas obrigações para Exu, realizadas antes do desfile, e no aguardo da licença desta entidade espiritual para sair às ruas. Tratava-se de estabelecer um contato estreito com as divindades africanas e entendê-las como competentes para “lhes oferecer o apoio eficaz para a vida”, inclusive nos desfiles carnavalescos, quando a fé do grupo era afirmada fora dos limites do terreiro.

Vale ressaltar que, na década de 40 do século vinte, o candomblé ainda era estigmatizado e perseguido pela polícia. Diante disso, Os filhos de Gandhi, além de desafiar o poder repressor, surpreendeu os militantes do branqueamento, rememorando tradições ritualísticas africanas e demonstrando que a europeização da cultura brasileira não foi totalmente aceita por todos os grupos sociais.

Ainda no século vinte, na década de 70, os blocos de índio, como Apaches do Tororó, Comanches e Cacique do Garcia foram presenças significativas nas folias momescas. Traziam dentro das cordas um público “quase exclusivamente de ascendência negro-africana”. Os componentes desses blocos celebravam uma identidade a partir de elementos da estética indígena. Isto podia ser percebido no uso que faziam dos cocares, das machadinhas e, sobretudo, na escolha dos nomes que se referiam às Nações indígenas norte-americanas, como era o caso dos Apaches e dos Comanches. Entretanto, segundo Godi, aqueles jovens, na maioria negros, também expressavam negritude.

Isso pode ser verificado na música (...) de autoria de Celso Santana, denominada Quem de lá vem vindo, uma homenagem aos 50 anos de fé da Yalorixá Menininha do Gantois. [...] em 1975, o bloco Carnavalesco Caciques do Garcia, o maior rival do Apaches do Tororó, teria entre suas músicas mais cantadas a composição de autoria do sambista Bacalhau,

denominada Ogum Megê, numa clara apologia ao orixá guerreiro dos nagôs. (GODI, 1997, p.75)

Além disso, o bloco era acompanhado por “por uma bateria musical que tinha o samba como sua usina mais criadora”.(GODI, 1997 p.76)

Diante desses fatos, é provável que os dirigentes e componentes dos blocos de índios tenham-se identificado com as experiências dos índios norte-americanos, muito mais por perceberem pontos em comum nas experiências de ambos com a cultura eurocêntrica do que por influência dos filmes americanos, como quer o próprio Godi. Isto porque a recepção dos discursos culturais do centro não se dá, necessariamente, de forma passiva pelos chamados grupos periféricos.

Esse breve histórico da presença negra no carnaval interessa a este trabalho porque demonstra a linhagem do Ilê Aiyê. Brincar o carnaval, utilizando-o como espaço de resistência político-cultural, converteu-se em tradição para o negro baiano, assim como a presença do Candomblé, enquanto parceiro inseparável para sua afirmação identitária. O bloco do Curuzu é influenciado por esta tradição.

A resistência negra aparece nos textos históricos e nos estudos sobre a cultura popular sem, contudo, ser possível saber exatamente em que momento começou. Para William Reis (2000) o tempo das lutas negras é sempre.

A luta negra
Sempre existiu
Na liberdade, Curuzu, Bahia, Brasil
Ilê espelho da revolução.(REIS, 1999, p.37)

O advérbio “sempre” remete a tempos imemoráveis. Por certo, resistir faz parte da subjetivação dos povos africanos e, neste caso, está relacionado ao que Abdias do Nascimento (1992, p. 37) chama de “força do espírito” que pode ser traduzida como culto à liberdade de existir, enquanto um valor ético presente na moralidade de negros e negras é demonstrado em vários momentos das suas vidas no Brasil e em outros lugares: nas revoltas dos engenhos, na expressão corporal de Jimi Hendrix, nas festas do Congo, nas lutas pela independência das Nações africanas, nas festas do entrudo, nos clubes carnavalescos do final do século dezenove, nos Panteras Negras e na decisão de dois jovens do Curuzu-Liberdade de organizar um bloco afro.

Observa-se que o texto da música “Revolução” de Reis (1999) marca as filiações do Ilê Aiyê. Primeiro, às lutas na Liberdade-Curuzu, região que, no passado, abrigou quilombos, em seguida, às lutas baianas e, por último, às outras lutas negras ocorridas no Brasil, como as centenas de lutas sangrentas travadas nos quilombos contra as forças escravistas. O eu enunciador da música “Revolução” não estabelece relações de dependência/motivação entre o Ilê Aiyê e outros movimentos de resistência político-cultural da diáspora negra, ou entre os movimentos de independência dos países africanos.

Para Stuart Hall, a diáspora negra aponta para a pluralização de eventos políticos e culturais que foram produzidos por afro-descendentes nos limites geográficos, denominados por Paul Gilroy (2001) como Atlântico negro, uma vez que:

[...] não nos mantemos na mesma relação de “alteridade” com os centros metropolitanos. Cada um de nós negociou diferentemente sua dependência econômica, política e cultural. E esta “diferença”, queiramos ou não, já está inscrita em nossas identidades culturais. Por seu turno, é esta negociação de identidade que nos torna diferentes, quando contraposto a outros povos latino-americanos com uma história muito similar. (HALL, 1996, p.71)

Nessa perspectiva, a resistência negra do bloco afro Ilê Aiyê guarda especificidades dentro do que se convencionou chamar diáspora negra. As lutas dos africanos e seus descendentes nas Américas apresentam semelhanças e diferenças entre si, pois emergiram a partir das experiências dos seus protagonistas, após análises das pertinências, em contextos políticos culturais diferenciados dentro das limitações que lhes eram impostas no seu contato com o colonizador escravocrata. Se a resistência negra, no Brasil, ocorresse por inspiração de outros movimentos de oposição ao poder escravagista, o que dizer das revoltas nos engenhos nos séculos dezesseis e dezessete, em tempos de comunicação precária entre as Nações e os continentes? Apesar disso, não se tem notícias que na diáspora negra um grupo tenha ficado inerte, conformado com o sistema escravista e/ou discriminador, e só começado a sua luta a partir da motivação de outros. Ao contrário, em toda a diáspora, a luta dos africanos e de seus descendentes contra o opressor se deu de forma organizada e contínua, conforme discussão ampla de João Reis, no seu livro *Rebelião escrava no Brasil: A História do levante dos Malês* (2003). O movimento Black Power, os quilombos em África e no Brasil, os afoxés do período colonial e o movimento Soul Music são sintomas de referências culturais que atravessaram o Atlântico e funcionaram/funcionam para os africanos e seus descendentes, na diáspora, como prescrições de como proceder diante das ameaças à sua liberdade, conforme observou Abdias do Nascimento no seu livro *O negro revoltado*, (1982).

As configurações das lutas negras dependeram do quanto se conseguiu produzir de narrativas para orientar uma recepção crítica dos discursos de verdade do colonizador escravista, principalmente aqueles que se destinavam a dizer o que era ser negro e qual o seu lugar no mundo. Este fato também influencia o posicionamento do negro contemporâneo em relação à discriminação sociocultural.

O Ilê Aiyê está situado no bairro da Liberdade desde o início da sua organização. Foi trilhando a liberdade que Apolônio de Jesus e Antônio Carlos dos Santos, o Vovô, resolveram passar no Bar do Chico. Conversaram sobre várias coisas, inclusive sobre a organização de um bloco próprio para brincar o carnaval. Ao término da prosa, decidiram que seria um bloco só de “negão” o que o compositor William chamou de “espelho da revolução”. Esta representação do bloco dá margem à interpretação de que, através do Ilê, pode-se visualizar todo um passado de lutas negras e este refletir um passado sugere que o bloco do Curuzu traz, na sua estrutura formal e discursiva, reminiscências visíveis que o relacionam a este mesmo passado.

O pesquisador João Reis referindo-se à forma como os africanos e seus descendentes se relacionavam com seus opressores na Bahia, observa:

[...] tentavam eliminar brancos e pardos, e incendiar todo sistema escravocrata. Invariavelmente os rebeldes foram derrotados, em alguns casos de maneira brutal, mas essa insubmissão permanente criou uma tradição de audácia que impregnaria as relações escravistas na Bahia nesse período. Quando os malês organizaram a rebelião de 1835, eles o fizeram, em grande parte, como herdeiros dessa tradição.(REIS, 2003, p.46)

Essa tradição, percebida por Reis, reverberou também nas festas carnavalescas, desde o entrudo, passando pelos clubes negros do final do século dezenove, os afoxés e blocos de índio no século vinte até desaguar no Ilê Aiyê em forma de inspiração, pois, desde o seu primeiro desfile, em fevereiro de 1975, o bloco guarda semelhanças com as entidades negras que desfilaram nas ruas de Salvador desde o início do século dezenove. Isto se traduz pela afirmação explícita da crença nos orixás, principalmente pela realização de rituais, os quais se constituem em parte importante do desfile do bloco. Dos Filhos de Gandhi, o Ilê assimilou os rituais religiosos que acontecem antes da saída do bloco no sábado de carnaval. Por outro lado, dos clubes negros do início da República, o bloco adotou a estratégia de rememorar a

história dos feitos africanos. Estes aspectos que faziam parte dos desfiles dessas agremiações, organizadas por afrodescendentes, encontram-se presentes no Ilê, demonstrando as relações do bloco do Curuzu com outras entidades negras que se apresentaram nos carnavais de outrora.

Tanto Apolônio quanto Vovô saíram em blocos carnavalescos antes de optarem por organizar o Ilê. Apolônio nos Apaches do Tororó e Antônio Carlos no Viu não Vá. Ambos conheciam outros aspectos importantes relativos à administração de entidades carnavalescas. Não é à toa que foram tomados de empréstimo do tradicional Apaches do Tororó os concursos onde são escolhidas as melhores músicas para acompanharem o bloco durante seu desfile.

Ser um “espelho da revolução” faz do Ilê um lugar onde o negro pode entrar em contato com o passado, mas também apreender como a resistência negra deve-se configurar no presente. Além disso, enquanto espelho, o Ilê é espaço de revelação, que se traduz em mostrar ao negro os feitos heróicos dos seus antepassados, conforme esse outro trecho da música de William Reis:

Ilê espelho da revolução
Faz universo lembrar/A revolta dos búzios
No seu desfilar/Luiz, Lucas, Manoel e João
Lutaram e morreram por estes ideais: direitos iguais, bem-estar social.
(REIS, 1999, p.37)

Esses versos dialogam com João Reis e mostram outro momento de convergência da tradição do negro em investir contra o dominador. A Revolta dos Búzios teve a participação de homens de várias cores e diferentes ocupações, contudo só os líderes negros, citados no texto, foram condenados à forca e esquartejados. Estes líderes incluíram, no manifesto dos revoltosos, o fim da escravidão, de modo que o Ilê entende este evento histórico como um capítulo importante dentro da resistência negra ao poder instituído, em benefício dos anseios

de liberdade dos vários povos africanos e seus descendentes. O anseio por ser livre e a busca árdua da “difícil igualdade” têm sido o projeto cotidiano do povo negro que o Ilê Aiyê retoma e dá continuidade. Os versos dizem, ainda, quais personalidades negras o Ilê considera dignas de homenagens e, ao mesmo tempo, indicam outros fios que vêm tecendo a esteira onde o Ilê Aiyê “nasceu” para subir a ladeira do Curuzu. Por outro lado, o bloco se constitui em fios desta mesma “esteira” da resistência político-cultural, pois o Ilê inspirou entidades carnavalescas, como Olodum, Male de Balê e outras de menor projeção midiática.

O que alimenta a decisão do Ilê em resistir à opressão tem raízes históricas e culturais, assim sintetizadas por Abdias do Nascimento:

Existe outra condição da vida africana que nunca se modificou durante a história do meu povo: nossa resistência contra a opressão e nossa vitalidade e força criativas. Trouxemos conosco, desde África a força do nosso espírito, das nossas instituições sócio-econômicas e políticas, de nossa religião, arte e cultura.(NASCIMENTO, 1982, p.26)

Segundo este pensamento, a resistência negra resulta dos valores culturais das civilizações africanas. A capacidade de organização e a eficiência do pensamento estratégico do afrodescendente têm sido as ferramentas utilizadas para organizar quilombos, revoltas, como a dos malês e também blocos afros, como o Ilê Aiyê.

Relembrando os primeiros momentos de formação do bloco, Antônio Carlos do Santos, Vovô, declarou: “Eu e Apolônio, nós fundamos... Um dia nós sentamos ali no largo e ele me propôs: Vamos fazer um bloco de negão... depois que fundamos a gente chamou outras pessoas para trabalhar”.(SANTOS, apud AGIER, 1993, p.37).

Diante do exposto, percebe-se que foi preciso competência dos dirigentes do Ilê na arte de liderar e convencer pessoas a se tornarem cúmplices de idéias e projetos. Isto se configura no poder de racionalizar atos e emoções e saber lidar e convencer os indecisos e os contrários. Fora desta perspectiva, é retorno ao velho discurso racista que considera o que o negro diz e produz irrelevantes, ocasionais e simplistas.

Houve, porém, rejeição por parte do público e da imprensa ao Ilê Aiyê , manifestada “[...] através de assovios e vaias dirigidas aos componentes do bloco”(SILVA, 2002,p.38). O bloco causou impacto nas ruas, no seu primeiro desfile, ao apresentar orgulhosamente uma estética negra, produzindo um discurso que se construía/constrói em oposição aos discursos dominantes que ainda hoje representam a Bahia como o paraíso da integração entre negros e brancos. No entanto, dentro das cordas, um grupo de negros vestidos à moda africana não aceitava branco no seu meio. Este fato levantou o véu da hipocrisia vigente, deixando à mostra o conflito.

Diante do clima hostil com o qual o Ilê Aiyê foi recebido na avenida, muitos componentes ficaram ressabiados. O que levou Rita de Cássia M. da Silva (2002, p.38) a concluir a presença de Mãe Hilda naquele momento desse modo: “Mãe Hilda, mãe de Antonio Carlos dos Santos, o vovô, acompanhou o bloco oferecendo com sua presença o apoio moral, respeitabilidade materna e mesmo a proteção física e espiritual aos filhos na eminência de uma violência concreta”.

O apoio daquela Ialorixá a esses jovens que se rebelavam contra a falsa democracia racial foi além do privado dos terreiros. Materializou-se, também, no corpo a corpo com os poderes da

opressão, tanto no primeiro desfile do Ilê como nos seguintes, pois, até hoje, Mãe Hilda, em destaque, acompanha o bloco.

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

Ilê vinte e Hum
 Ilê fundamento de ogum
 ILê vinte e hum
 Ilê quilombo é Curuzu.(MENEZES, PITA, 1995, p.26)

Ogum é o deus da guerra; com sua espada vence os obstáculos da vida. Ao estabelecer uma relação interativa com o orixá guerreiro, o bloco utiliza signos cuja semântica é compartilhada pelos seus dirigentes e componentes, a partir da qual ele se define e é compreendido. Deste modo, o Ilê Aiyê e os princípios guardados no candomblé estão interligados, [...] “juntos, edificam e consolidam um sítio de permanente valorização dos legados africanos, nas suas grandes vertentes, lúdica e religiosa no bairro da Liberdade de densa população negra”(BRAGA, 2004, p.02). Tais legados são incorporados ao desfile do bloco, o qual se transforma em vitrine dos signos das várias culturas africanas, presentes no dia-a-dia dos terreiros, e se configura na estética dos penteados, nas cores das fantasias, no movimento de corpo da Deusa de Ébano... e no tambor. Seus líderes, como Vovô, Hildete Santos Lima e Vivaldo Benvindo dos Santos, nasceram, criaram-se e ocupam cargos de prestígio na hierarquia da religião do candomblé, só alcançados por aqueles que têm conhecimentos aprofundados sobre os orixás.

Para a antropóloga Maria de Lourdes Siqueira (1997, p.71), “Os elementos das culturas africanas envolvem uma maneira própria de ver a vida, de se relacionar com o mundo, com o ser humano e o sobrenatural”. Considerando essa perspectiva, o Ilê articula seu discurso identitário a partir dos princípios que habitam o Ilê Axé Jitolu. Seus diretores podem utilizar-se do aparato ancestral decodificado por mãe Hilda, para orientar o bloco na manutenção de sua identidade negra e na consciência das especificidades históricas e culturais dos afrodescendentes. A filosofia do terreiro pode ter contribuído para que participantes e dirigentes desenvolvessem uma visão crítica do discurso racista, uma vez que, segundo mãe Hilda, o “terreiro é uma casa de educação” (Cad.educ.nº 12. p.30). Diante disso, conclui-se que as narrativas produzidas dentro do Ilê Axé Jitolu se constituem nos outros fios que teceram a ‘esteira’ do Ilê Aiyê. Portanto, afirmar que o Ilê foi gestado a partir do movimento Black Power é ignorar quase quinhentos anos de história da resistência negra no Brasil.

1.2 A CASA DE NEGROS

Apesar do interesse de alguns estudiosos oriundos das elites dominantes pelo continente africano e pelas experiências negras em terras brasileiras, os conhecimentos produzidos por estes pesquisadores deixam transparecer um olhar sobre o negro, sua história e cultura pautado na superioridade do branco. A estratégia que a sociedade brasileira adotou para despertar a rejeição ao negro e sua cultura variou do silêncio sobre o passado e o presente das vivências negras, até a visibilidade negativa da África e seus descendentes. São disseminadas representações em que o negro é portador de uma conduta não aprovada pela sociedade e de um padrão estético considerado inadequado. Nas instâncias do poder instituído, tais representações se constituíam quase no único meio de instruir a população sobre o que era o continente africano e os afrodescendentes, principalmente no período da ditadura militar.

Contudo, na segunda metade da década de 70, quando o Ilê Aiyê fez seu primeiro desfile, os ventos da democracia começavam, vagarosamente, a bafejar o Brasil. Era o prenúncio do enfraquecimento da ditadura. Este fato facilitou a emersão de vozes silenciadas pelo autoritarismo político e cultural. Grupos sociais desprestigiados se articulavam para produzir discursos que possibilitassem construir novas identidades de resistência. O Ilê pode ser visto como elemento desse cenário que começava a se delinear na cultura brasileira.

O Ilê Aiyê não foi o primeiro bloco a se formar no território da Liberdade. Muitos outros desfilaram no Bairro, a exemplo do Ideal Africano que, segundo Jônatas da Conceição (2004), alcançou enorme sucesso, na década de 30. No entanto, este fato não resultou em facilidades para a estruturação do bloco. Em depoimento a Michel Agier, em “Ilê Aiyê - a invenção do mundo negro”(1997), Apolônio de Jesus falou que foi necessário empenhar muita energia para que o desejo de formar um bloco afro se concretizasse:

O pessoal pensou em fazer um bloco, de pessoas negras, pessoas que fossem envolvidas com cultura negra, tanto que eles pensaram em fazer esse bloco talvez antes, lá pelo lado da Federação, lado do Garcia. Mas eles não conseguiram dar pique. Ai cá nós resolvemos fazer. Nós vamos fazer? – Vamos, o número que der a gente vai para rua assim mesmo! Vai ser um bloco de estilo africano porque ai ficava mais fácil, porque normalmente a grande massa nossa era, como até hoje, a Liberdade era um bairro assim de predominância negra. Então, vamos fazer um bloco que relembre a África, um bloco onde a gente se sintam mais a vontade!... A África seria, assim, o grande Oásis.(JESUS,apud AGIER, 1997, p.49).

Essa fala de Apolônio é bastante produtiva para analisar o bloco do Curuzu. A idéia de criar um bloco só de negros, na década de 70, do século vinte, era corrente entre outros jovens negros. Havia a percepção da necessidade de um bloco que trouxesse os negros para o centro da folia, com um discurso identitário centrado nas heranças africanas, objetivando se constituir em instância produtora de outros saberes sobre a África e seus descendentes no Brasil. No entanto, faltava “pique”, ou seja, entusiasmo, energia para lutar e vencer as dificuldades que,

no caso do Ilê, variaram do tempo curto, entre novembro de 1974 e o carnaval realizado em 2 de fevereiro de 1975, até as tensões de um regime de exceção.

Trazer a África como temática implicava discutir questões que afetavam o afrodescendente, sob a coordenação do próprio sujeito negro. Observa-se na voz de Apolônio um tom de denúncia e protesto, mas também uma postura de sujeito que não fica paralisado na angústia da rejeição. Apolônio resolveu tomar as rédeas do seu destino, construindo um lugar para “se sentir à vontade” como se estivesse em casa ou, como se diz na língua dos seus antepassados negros, no Ilê Aiyê, a casa de negros, entre os seus, para o conforto do abraço e a conquista da valorização.

A idéia de casa remete a um lugar onde, em parte, podemos dar vazão à nossa vontade, sem pedir licença ao exterior. É um território onde a cultura nos permite maior liberdade. Por isso, diferencia-se do espaço público, onde nos comportamos de acordo com as exigências do grupo social dominante. Em casa, podemos transgredir muitas regras. Falando-se de uma sociedade racista como a brasileira, a transgressão praticada na casa de negros Ilê Aiyê é escolher o mundo negro como tema de suas narrativas e, sobretudo, como quer a pesquisadora Maria de Lourdes Siqueira “falar bem de negros”. Assim, Apolônio não queria um lugar confortável para se refugiar, para se proteger das agressões cotidianas do sistema de discriminação racial, mas um lugar para preparar suas estratégias de combate às idéias do opressor nas ruas. O primeiro passo foi deslegitimar o discurso oficial como competente para tratar dos problemas relativos aos afrodescendentes, assumindo a função de mostrar o mundo negro ao seu modo, já no primeiro desfile.

A idéia de reunir pessoas envolvidas com as culturas negras em torno do Ilê, para falar do continente africano, demonstra a intenção dos seus diretores em transformar o bloco num espaço para discutir questões relativas aos afrodescendentes fora das instâncias oficiais. Este modo secular que o povo negro encontrou para discutir seus problemas foi identificado por Silviano Santiago como prática de outros grupos sociais oprimidos durante o processo de redemocratização do país, onde “as identidades (individuais, políticas, sociais e econômicas etc) não seriam mais estabelecidas pelos grandes vínculos ou dependência ideológico-partidárias no espaço público da cidade”(SANTIAGO, 1998, p.18)

Na perspectiva de Santiago, a organização de grupos discriminados que se levantaram para tratar das questões que lhes perturbavam o espírito, pode ser compreendida a partir da descrença nos grupos chamados de esquerda e nos intelectuais da academia. Ambos não incluíam, efetivamente, por exemplo, os problemas étnicos-raciais em suas pautas de discussões que, naquele momento de redemocratização do País, continuavam sob o véu da democracia racial.

O Ilê insere-se nesse movimento de busca pela conquista de autonomia representativa e torna-se sujeito produtor e veiculador de discursos cuja constituição interna passa pelos valores de matrizes das culturas africanas que foram possíveis de serem conservadas, apesar das influências culturais européias e indígenas. Esta constatação tem permitido a estudiosos do carnaval baiano, como Antônio Carlos Godi, concluir que o Ilê Aiyê é um dos responsáveis pela reafrikanização do carnaval. O signo reafrikanização traz a informação de que a África já havia estado presente nas festas de momo, conforme pode ser verificado no início deste capítulo. No entanto, conforme Michel Foucault (2000), falando da arqueologia do saber, “nessa dispersão temporal” que permite o acontecimento ser repetido, não quer dizer, necessariamente, que se remeta o discurso “à origem”. Foucault chama a atenção para que seja

observado o contexto histórico dentro do qual os fatos ocorrem no interior da cultura. O discurso disperso pode reaparecer em períodos diferentes, adaptado às necessidades e proferido de forma nova. A palavra nova não se refere, neste caso, nem à discriminação do afrodescendente, nem ao ato de resistir a ela. Portanto, o novo não significa descontinuidades, mas outra perspectiva. A reafrikanização do carnaval patrocinada pelo Ilê Aiyê, segundo o depoimento de Apolônio, objetivava dar respostas aos aspectos da discriminação que mais incomodavam aos futuros dirigentes do bloco: a visibilidade negativa do negro, conjuntamente com o apagamento da importância do continente africano e seus descendentes na formação do Brasil. A resposta que os idealizadores do bloco desejavam dar a estas circunstâncias políticas e sociais se relacionava a trazer a África para o centro do seu discurso como vetor de sentidos desestabilizadores da idéia de homogeneização cultural. Neste contexto, deve-se considerar que o Ilê é um sujeito da diáspora negra que entra na discussão sobre a cultura brasileira como parte de um movimento amplo, que Paul Gilroy (2001) chamou de contracultura. O lugar de produção deste discurso não é o da pureza das culturas africanas nem da aderência irrestrita aos valores da cultura do ocidente. Sua localização foi assim descrita por Paul Gilroy:

A chave para compreender isto não reside na separação precipitada das formas culturais particulares a ambos os grupos em alguma tipologia étnica, mas em uma apreensão detalhada e abrangente do seu complexo entrelaçamento. As realizações intelectuais e culturais das populações do Atlântico negro existem em parte dentro e nem sempre contra a narrativa grandiosa do iluminismo e seus princípios operacionais. Seus caules cresceram fortes, apoiados por entrelaçamento da política e das letras ocidentais.(GILROY, 2001, p.113)

Os sujeitos periféricos da modernidade foram formados, também, a partir dos valores modernos. Uma vez que as contaminações culturais na diáspora são incontestes e irreversíveis, para o pesquisador o que é relevante discutir é como, a partir desta encruzilhada, o negro pode

provocar rachaduras nas discursividades modernas escravistas e apresentar outras que o representem, valorosamente, a fim de orientar identidades de resistência.

Por esse viés, pertencer à diáspora negra é trabalhar na fronteira entre os valores ocidentais e as heranças africanas, cujo influxo concorre para uma leitura nem sempre harmônica dos discursos modernos. O Ilê Aiyê é um sujeito da diáspora negra brasileira, formado no intercuro das culturas indígenas, brancas e africanas. Vale ressaltar que, neste entroncamento cultural, onde o Ilê Aiyê atua, as relações políticas-culturais são orientadas pela idéia da supremacia branca. Por outro lado, “seus caules” foram fortalecidos também pela convivência dos seus idealizadores e dirigentes com as representações produzidas pelo Candomblé, que, historicamente, se opõe à subordinação cultural e afirma o valor do negro e sua cultura. É deste entre-lugar que o Ilê Aiyê constrói seu discurso em oposição aos paradigmas modernos que se interpõem ao desenvolvimento do negro.

O Ilê Aiyê é o primeiro bloco que se impôs como afro, a partir da segunda metade do século vinte. Além de afirmar os valores oriundos das matrizes culturais africanas, o Ilê mantém a proposta de Paulinho Camafeu que se constituiu num projeto pedagógico, com o objetivo de instruir o público em geral sobre o valor do negro para a sociedade brasileira e o desenvolvimento sociocultural da humanidade. Este pioneirismo deu-lhe experiência e credibilidade. Contudo, na primeira estrofe da música Negros de Luz, do autor Edson Carvalho (1989), o eu enunciativo declara que a força do Ilê decorre do fato do bloco ser o “quilombo dos negros de Luz”:

Eu não tenho força só porque sou o primeiro
É simplesmente por ser Ilê
O quilombo dos negros de Luz.
Saudando a força de todos os quilombolas.(CARVALHO, 1989)

A idéia de quilombo, já utilizada por Jônatas Conceição Silva no seu livro “Vozes quilombolas - uma poética brasileira”(2004), é útil a esse trabalho porque o quilombo tem ocupado a memória do afrodescendente como um espaço de resistência à ordem colonial escravista e lugar que destoava da paisagem dominante porque inseria o negro em um contexto sociocultural que o aproximava do seu mundo simbólico, forçadamente deixado para trás. Afirmar que o Ilê é um quilombo sinaliza que sua relação com o poder dominante é de oposição. É este sentido de quilombo que inspira a produção discursiva do Ilê Aiyê.

Os compositores do Ilê recorrem a símbolos da cultura do Ocidente para construir seu discurso identitário: o uso da língua portuguesa, de origem latina, e a palavra luz que norteou os ideais iluministas. Vale ressaltar que, no pensamento ocidental, a palavra luz é um qualificador antagônico a quase tudo que é oriundo do continente africano, visto e entendido como o continente da ignorância, da barbárie e dos deuses malignos.

No entanto, o eu enunciador interfere no signo lingüístico libertando-o do caráter exclusivista que o atrelou apenas ao indivíduo branco e ao continente europeu. Desta forma, atualiza o discurso ocidental, dando mobilidade ao significante luz para que ele possa abrigar outros sujeitos que, em decorrência de movimentos migratórios forçados, têm alterado o fenótipo do indivíduo ocidental e a geografia dos seus ancestrais. Esta intervenção nos sentidos da cultura do ocidente permite, que no discurso de Edson Carvalho (1989), Luz e negro se encontrem e suplementem-se. Este fato demonstra a produtividade dos discursos da diáspora negra.

Diante disso, o discurso do Ilê pode ser analisado na perspectiva de Paul Gilroy, em diálogo com Silviano Santiago, para quem a posição de combate às narrativas modernas colonizadoras deve partir da utilização do próprio discurso eurocêntrico e se constituir em mecanismos

operativos [...] “para inverterem os valores que definem os grupos em oposição e talvez questionar o próprio conceito de superioridade”(SANTIAGO, 2000, p.10)

A visão de Silviano interage com a de Paul Gilroy no que diz respeito à impossibilidade de o sujeito excluído da modernidade se libertar, totalmente, num passe de mágica, da condição histórica de ter sido construído a partir dos paradigmas desta mesma modernidade. Por outro lado, essa condição não impede, por exemplo, que os indivíduos da diáspora se articulem para desconstruir conceitos como pureza, inferioridade, e reivindiquem que eles sejam substituídos por paradigmas que permitam a convivência coordenada das culturas.

O Ilê Aiyê, enquanto sujeito da diáspora negra, vai além das narrativas canônicas sobre o afrodescendente e produz outros relatos com um significado novo que segundo Homi Bhabha acabam produzindo “novos signos de identidades”. A partir desta concepção, os discursos dos grupos minoritários, como os da casa de negro Ilê, funcionam como enunciações que negam a episteme colonial racista como única e legítima para produzir o saber sobre si e a alteridade. Esta tendência dos sujeitos subalternizados na contemporaneidade, discutida por Bhabha (1998), pode ser confirmada nesses versos da música Negros de Luz: “vamos escrever a nossa verdadeira história”. Nesse caso, “verdadeira” pode significar uma escrita histórica sob o ponto de vista do discriminado. É nesta perspectiva que a diáspora se transforma num espaço onde o sujeito, antes considerado coisa, se transforma em sujeito do discurso. Tanto Silviano como Bhabha entendem que, independente de se apresentar ou não semelhanças com signos modernos, os discursos dos sujeitos excluídos pela modernidade podem ser produtivos enquanto investirem contra pensamentos hierarquizantes.

1.3 A MÚSICA E O COMPOSITOR

O *corpus* desse trabalho é formado pelas letras de músicas-tema do bloco afro Ilê Aiyê. Desde o início da vida do bloco, suas letras de músicas têm-se constituído em um dos meios utilizados pelo Ilê para levar aos participantes e ao público em geral o seu discurso identitário e, sobretudo, para executar o seu projeto pedagógico, que objetiva instruir negros e brancos sobre a história dos povos africanos e seus descendentes.

Analisando o lugar que a música tem ocupado na cultura brasileira, José Miguel Wisnik (1979) reconhece que ela se transformou numa instância de poder discursivo durante e após a ditadura militar. Para o autor, a música popular[...] “se desdobra numa figuração do corpo social”. Por esse viés, textos de músicas podem servir para se vislumbrar, desde as ideologias que permeiam o tecido social, passando pelos hábitos cotidianos da população, até os heróis que habitam o imaginário da Nação. Assim, as letras da música popular brasileira trazem representações que podem dizer dos valores cultivados no interior da cultura e das relações estabelecidas entre os grupos sociais.

Vale ressaltar que a formação da música brasileira passa pelo cotidiano das classes subalternizadas, pois se tem construído principalmente nos cantos de trabalho, no lundu, nas rodas de capoeira, no samba de roda e nas modinhas populares. Na maioria das vezes, estas músicas eram os únicos espaços onde as classes desprestigiadas podiam expressar suas idéias e experiências. Este fato contribuiu para que se formasse, no Brasil, uma tradição musical narrativa onde se alia a melodia com a letra.

Em harmonia com o pensamento de Wisnik, Silviano Santiago acrescenta: “Em vez de separar vivências, a música popular passa a ser o espaço nobre, onde se articulam, são

avaliadas, interpretadas as contradições sócio-econômicas e culturais do país, dando-nos, portanto, o seu mais fiel retrato.”(SANTIAGO, 1998, p.18)

A expansão da indústria cultural facilitou o acesso às gravadoras de sujeitos oriundos das classes desprestigiadas, os quais traziam narrativas sobre suas vivências com problemas brasileiros como, violência, discriminação e fome. A música popular passou a conter uma multiplicidade de vozes. Isto levou Santiago a classificá-la como “espaço nobre”, para a análise da dinâmica social e das relações de poder entre os vários grupos sociais. A heterogeneidade dos discursos, nos textos das letras de músicas, permitiu que estudiosos e pesquisadores entrassem em contato com diferentes olhares sobre os problemas nacionais, reivindicações e afirmações identitárias.

Os problemas das várias categorias foram discutidos por cantores e compositores da indústria cultural que, naquele momento, mobilizaram o homem comum e serviram como mediadores das discussões políticas que interessavam a seus grupos sociais de pertencimento. Estes grupos sociais variaram desde os habitantes dos morros cariocas até um grupo de negros do Curuzu, que levou para as ruas de Salvador o bloco afro Ile Aiyê.

A incapacidade da esquerda em articular um discurso que desse conta da diversidade dos problemas brasileiros abriu um vazio político que foi preenchido pelo artista da música popular, também no Ile Aiyê. O bloco do Curuzu, de certa forma, através da voz dos seus cantores/compositores, conclamava o negro para ser seu próprio salvador. A música do Ilê se transformou em território de debate das questões raciais que a sociedade brasileira se recusa a promover, conforme esse trecho da música, Uma Azania, uma Nação, de Edson Carvalho.

E hoje o povo Ilê se manifesta

Conclama o movimento pra lutar
 Devolver ao negro os seus valores
 E não deixar dispersar
 A concretização quase perfeita
 Um elo uma raça pode falar. (CARVALHO, 1992,)

As letras de músicas temas se constituíram, então, em um lugar de protesto, de educação e de memória. Produzida em linguagem de fácil entendimento por quase todas as classes sociais, a música do Ilê Aiyê vem mobilizando o afrodescendente em torno da melhoria da sua auto-estima e consciência étnica. Além disso, os textos das músicas-tema produzem conhecimentos sobre as Nações africanas e as experiências político-culturais dos seus respectivos povos, preenchendo uma lacuna no sistema educacional brasileiro, conforme os seguintes versos:

Ó Guiné
 Guiné, ó meu amor só assim eu vou te ver
 Pois o tema do Ilê, Guiné Conakry, esse ano é você
 [...] Seu colonizador foi o francês. (LOURENÇO,1994)

Esses versos da música, “O Ilê é Guiné” demonstram a função pedagógica que a música-tema desempenha no Ilê Aiyê. O enunciante sinaliza que a letra de musica do bloco se constitui em espaço onde ele entra em contato com seu passado histórico, a exemplo desse outro trecho da música de Gerson Lourenço:

No império de Ghana tudo começou
 E o seu povo unido ali ficou
 No império Mali fez valer sua história
 Hoje o Ilê Aiyê traz pra nossa memória
 Ó Guiné. (LOURENÇO, 1994)

As músicas-tema são utilizadas na escolinha de Mãe Hilda como material pedagógico, auxiliando os professores na reconstrução da identidade negra. Políticas identitárias podem ser articuladas com base nos textos das músicas produzidas pelos compositores do Ilê Aiyê, pois é possível identificar neles marcas do sujeito que os construiu e também do grupo social a que ele pertence.

Em decorrência dessas possibilidades e outras, como a linguagem fácil, Silviano Santiago (1998) elege a música popular como o lugar mais produtivo para se estudar o discurso político-cultural brasileiro, em detrimento de outros textos tradicionais como o da literatura que circulava no País. Isto não significa, necessariamente, que o discurso literário tenha perdido sua importância enquanto *corpus* de análise das questões brasileiras, apenas que ele perdeu a hegemonia de único espaço legítimo para disseminação de idéias e identidades. É possível constatar, a partir da afirmação de Silviano Santiago, a migração das discussões dos problemas brasileiros para outras instâncias discursivas, pelo viés de sujeitos marginalizados que utilizaram uma linguagem de entendimento rápido pelo homem apressado do dia-a-dia.

Sambistas do morro, como Bezerra da Silva, e os compositores de bloco afro foram as vozes legitimadas pelos seus respectivos grupos sociais para discutirem questões que consideravam necessárias. Esta configuração da cultura brasileira pode ser observada no bloco afro Ilê Aiyê. Embora o bloco tenha, no seu quadro, vários intelectuais da academia, o debate das questões raciais que o Ilê Aiyê desejava/deseja promover com a população, até hoje, é realizado pelos compositores/cantores. Mesmo alguns sendo professores, é no desempenho da função de compositor que conseguem estabelecer comunicação eficaz com as massas, no espaço público do carnaval e nos ensaios do bloco, servindo de mediadores nas discussões sobre os problemas que afligem o negro, como discriminação no trabalho e representação negativa.

A indústria cultural, apesar de demonstrar entender o caráter mestiço da música popular, opera com escolhas que acabam excluindo sujeitos e temáticas. Segundo Luiz Tatit:

A extração se manifesta por uma operação simultânea de eliminação e seleção de valores, considerados respectivamente como indesejáveis e

desejáveis, de acordo com a visão de mundo de um grupo social num período histórico determinado.(TATIT, 2004, p.93)

A análise de Luiz Tatit sobre os procedimentos da indústria cultural aponta para a existência de padrões estéticos dominantes que determinam qual produto cultural deve ser legitimado e oferecido ao mercado. Faz-se presente, no mercado da arte, uma dinâmica de valores autoritários, os quais se configuram em um tecido sócio-ideológico que subordina a criatividade artística a fatores estéticos e extra-estéticos, de modo que as convenções estéticas se harmonizam com os valores dominantes, com os quais mantêm relações de interdependência. Tais relações passam a ser reconhecidas como legítimas por divulgadores, produtores, patrocinadores e outros profissionais do campo da arte. Considerando que o racismo é estruturador da sociedade brasileira, a estética legitimada ratifica a representação do negro, sua história e cultura com o sinal de menos. O compositor do Ilê Aiyê constrói seu discurso exatamente na ruptura com estas convenções. Em decorrência disto, suas músicas são considerados produtos artísticos “indesejáveis” pela indústria cultural

Mudar as convenções artísticas implica alterar crenças e valores que circulam no interior da cultura. A indústria cultural, enquanto poder que interfere nas ideologias, mantém controle velado para excluir os produtos culturais que trazem na sua estrutura interna idéias opostas aos valores racistas que a sociedade brasileira ainda cultiva.

Os letristas do Ilê Aiyê são orientados a construir representações do bloco, do negro, sua história e cultura, em consonância com os sentidos que os dirigentes do Ilê consideram produtivos. Deste modo, pode-se considerar que os discursos das letras de músicas-tema eleitas para serem cantadas no bloco, se confundem com o modo de pensar que o Ilê Aiyê defende. Esta interação se configura, por exemplo, no uso do pronome na primeira pessoa do plural e, principalmente, de expressões como “a força de todos”, que revela o bloco como

espaço de resistência coletiva em defesa de princípios compartilhados entre os compositores/cantores e os dirigentes do bloco. Em decorrência disto, neste trabalho, vou me referir aos sentidos dos textos das músicas analisadas como a expressão do pensamento político-cultural do Ilê Aiyê.

2 CONTANDO OUTRAS HISTÓRIAS DO BRASIL

2.1. POR QUE CONTAR OUTRAS HISTÓRIAS?

Este capítulo pretende analisar letras de músicas- tema do Ilê como, “Heranças bantu” e “Asa negra”. Esta última se refere às comemorações dos quinhentos anos do Brasil e apresenta a visão do bloco da Liberdade, principalmente, em relação aos discursos oficiais sobre a nacionalidade. Os textos chamam a atenção não só para o silêncio sobre a afro-brasilidade como para sua exclusão das representações da Nação e do que é ser brasileiro.

Essas letras de músicas buscam divulgar conhecimentos sobre o negro, no continente africano e na diáspora brasileira, que suscitam reflexões sobre as narrativas de formação da Nação brasileira e apresentam suplementações a essas narrativas. A produção cultural do bloco deixa à mostra as fragilidades do discurso nacional no que diz respeito à gente negra e suas contribuições para a construção da riqueza simbólica e material do País.

Referindo-se ao ato de contar a história Peter Burke(1992, p.337) assinala que os historiadores deveriam advertir “ o leitor de que eles não são oniscientes ou imparciais e que outras interpretações, além das suas são possíveis”. Em decorrência disso, podemos inferir que apesar do texto histórico, em princípio, ser produzido em consonância com os métodos científicos, a subjetividade do historiador tende a circular e a preencher o papel em branco sobre o qual o seu texto é construído. De certo modo, é razoável pensar que a narrativa dos fatos históricos, na sua existência, irá conviver com oposições e concordâncias, uma vez que seu conteúdo é repleto de avaliações.

Segundo Lília Schwarcz, no seu livro intitulado *O espetáculo das raças* (1993, p.114) no final do século dezanove, “[...] escrever a história do Brasil constituía um ato de garimpagem, de quem recolhe documentos assim como se procura preciosidades”. O garimpeiro representava o discurso intelectual branco legitimado e autorizado a procurar os fatos notáveis que apenas se referiam a tudo que dissesse respeito à cultura branca eurocêntrica. E foi ele, o auto-intitulado branco, quem, desprezando a participação do povo negro e de suas contribuições culturais à formação do País construiu a história do Brasil representando o afrodescendente em harmonia com as “verdades” do discurso científico racista do século dezanove

É o signo arbitrado, desprovido de sentidos aparentes, que fornece os significados a partir dos quais a representação prescreve como é o mundo e produz realidades. Falando sobre a relação entre o ato de representar e a produção do saber na modernidade, Michel Foucault (1992, p.75) ressalta: “[...] as ciências humanas não receberam por herança um certo domínio já delineado”. Pois deveriam preencher seus campos com a produção de um saber a partir de suas análises e não para entender o mundo do diferente e sim para nomeá-lo e classificá-lo. É a partir deste entendimento que os textos históricos, enquanto construtores da Nação brasileira, devem ser analisados.

Para Foucault (1992), representar é um ato de poder e se constitui em uma estratégia para comunicar, no âmbito da linguagem, conhecimentos que interessam ao próprio poder, tanto sobre si como a respeito da diferença. Se é, “[...] no interior do conhecimento que o signo começará a significar”, então a representação comunica saberes, entendidos como verdades, embora os sentidos que fundamentam tais saberes passem pelas subjetividades de quem os produziu. Este mecanismo funciona no interior do conhecimento que o próprio poder construiu e só ele tem autoridade para reafirmá-lo e proceder às interpretações “corretas”. Por este viés, e ainda considerando as pesquisas de Schwarcz (1993), as narrativas dos fatos

históricos podem ser entendidas como uma configuração simbólica cujo papel é comunicar a ideologia do poder disseminando-a, quer ele esteja presente ou não. Além disso, a representação do que é o nacional comunica um certo conhecimento sobre as diferenças e as semelhanças daqueles que constituem o sistema político-cultural em harmonia com o desejado pelos poderes hegemônicos. Pensando nesta direção, as representações de brasilidade foram construídas de acordo com o imaginado pelos grupos dominantes em cada momento histórico, conforme destaca Lília Schwarcz nesse outro trecho do seu ensaio, referindo-se ao concurso promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro acerca de como escrever a história do Brasil:

A idéia era correlacionar o desenvolvimento do País com o aperfeiçoamento específico das três raças que o compunham. Estas, por sua vez, segundo Von Martius, possuía características absolutamente variadas. Ao branco, cabia representar o papel de elemento civilizador. Ao índio, era necessário restituir sua dignidade original, ajudando-o a galgar os degraus da civilização. Ao negro, por fim, restava o espaço da detração, uma vez que era entendido como fator de impedimento ao progresso da Nação. Não havia dúvida que o Brasil teria tido, diz Von Martius, “uma evolução muito diferente sem a introdução dos míseros escravos negros” (SCHWARCZ, 1993, p.112)

A elite brasileira, que se via branca, fundamentou suas interpretações e suas escolhas dos fatos históricos da Nação brasileira, em discurso como o do naturalista alemão Von Martius o qual não, coincidentemente, era sócio e correspondente do Instituto acima referenciado. Refletindo sobre as características de um concurso como este, percebe-se que o poder dominante da época procurou legitimar, na história do Brasil, uma hierarquia por ele admitida que se configurava em representar o negro como inferior e/ou excluído do cenário da História e da Nação. Afinal, segundo Jacques Le Goff (1996,p.23), “[...] a história quer ser objetiva e não pode sê-lo”. A constatação de Le Goff intercrusa-se com a de Schwarcz e permite pensar que, ao produzir seu texto, o historiador brasileiro escolheu alguns fatos e abandonou outros. Quando escolheu o que seria relatado, ele o fez orientado por um juízo de valor racista que o

levou a considerar apenas os eventos eficazes para respaldar o tom eurocêntrico da história que tinha interesse em contar, de modo que a forma como os eventos históricos da Nação foram relatados e seus personagens representados é norteada pelas experiências político-culturais de historiadores adeptos do eurocentrismo e harmoniza-se com os interesses do grupo social a que ele pertence.

Do mesmo modo que os discursos sobre os afrodescendentes que sustentam a exclusão ou depreciação do indivíduo negro, persistiam/persistem e forjaram/forjam uma idéia de “incapacidade” destes indivíduos, justificando a não integração destes seres nos espaços sociais brasileiros, tais discursos incidiam/incidem no campo das representações que compõem os textos da história do Brasil. Isto é, também no que concerne à representação do negro nas imagens da Nação, sua figura continua oculta, ou aparece com os mesmos estereótipos. Estes mesmos textos históricos, enquanto discursos competentes orientaram os pensadores do Brasil, principalmente, nas primeiras décadas do século vinte, quando a temática racial tomou conta da pauta dos debates entre os intelectuais que se ocuparam em pensar questões relativas à identidade nacional. Buscavam, na interpretação dos relatos históricos e nos estudos científicos europeus, as bases teóricas para suas leituras da cultura brasileira. Em geral, estes intelectuais eram oriundos das elites dominantes cujo discurso era considerado competente para discutir e explicar a diversidade racial do Brasil. No entanto, segundo Kabengele Munanga (1999), esses estudiosos defendiam propostas diversas para tratar da questão, gerando discordâncias sobre o que fazer com o número significativo de negros, uma vez que vigorava o desejo da sociedade em se enquadrar nos parâmetros europeus. Tal fato gerou propostas diversas para a construção da identidade nacional. A que prevaleceu foi eleger o mestiço como categoria representativa do povo brasileiro.

Na década de 30, do século passado, os estudos mais importantes tomaram o formato de livros cuja publicação revigorou as preocupações sobre a diversidade étnica do povo brasileiro: Gilberto Freire, com *Casa Grande e Senzala* (1933), Caio Prado Jr., com *Evolução política do Brasil* (1933) e Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* (1936). Esses autores admitiram a condição pluriétnica da sociedade brasileira e, assim, abriram possibilidades para que a cultura brasileira fosse discutida numa perspectiva heterogênea. Contudo, ao eleger o mestiço para compor a identidade nacional acabou sendo “coerente com a ideologia dominante e o racismo vigente” (MUNANGA, 1999 p.117). O mestiço acenava com a possibilidade de embranquecer o brasileiro e se constituía numa opção teórica da mestiçagem que atendia a procura pelo afastamento ou apagamento de quase tudo que lembrasse as marcas negras presentes na vida nacional. Deste modo, apesar de os grupos dominantes brancos reconhecerem a mistura étnica, restabeleceram a visão do negro de acordo com o cientificismo que o denominava um ser inferior e, em conseqüência, não deveria figurar na composição da nacionalidade.

Diante do exposto, o discurso da mestiçagem tem servido muito mais à acomodação cultural do que para orientar representações da Nação pelo viés da valorização de todos os grupos sociais. Isto porque, conforme a perspectiva do professor Kabengele Munanga (1999), a idéia da mestiçagem no Brasil comporta no seu interior o paradigma da superioridade cultural. Este fato impossibilita que o discurso da mestiçagem altere o desejo da sociedade brasileira como um todo de ser identificada apenas pela sua ancestralidade européia, haja vista as homenagens prestadas ao colonizador durante a festa dos quinhentos anos do Brasil e o rechaço vigoroso à visibilidade e à voz das outras presenças brasileiras: o negro e o índio.

O afrodescendente tem escolhido a grande narrativa historiográfica das nações ex-colonizadas do Atlântico como lugar de interrogação à modernidade. De modo que a reconstrução “da história oculta” tem-se constituído em instrumento potente de combate ao racismo e à homogeneização do nacional, também na diáspora do Brasil. O bloco afro Ilê Aiyê segue esta estratégia.

No primeiro desfile do Ilê Aiyê, em 1975, Paulinho Camafeu, através da letra da música “Ilê Aiyê que bloco é esse”, consciente do seu valor, disse ao público que a rejeição ao negro provinha da ignorância do valor deste contingente da população brasileira. Através desta música Camafeu acusava/acusa o discurso intelectual brasileiro de omitir a importância do afrodescendente e demonstrava/demonstra acreditar que se o branco “soubesse o valor que o negro tem” ele se “pintava de piche para ser negro também”. Assim, o compositor anunciou o projeto discursivo do Ilê Aiyê que estabelecia a (re)narração da história do negro como a base da sua resistência.

2.2 HISTÓRIAS NEGRAS, HISTÓRIAS BRASILEIRAS.

Até 1989, o bloco afro Ilê Aiyê havia-se dedicado a contar a história dos negros no continente africano, com exceção do ano de 1976, quando o tema relatado pelo Ilê foi Palmares. No entanto, só a partir do final da década de 80, o bloco do Curuzu começa a investir na produção de uma história do afrodescendente na diáspora do Brasil. A partir daí, contar a história do negro no Brasil passou a fazer parte do projeto do bloco para combater o sistema de discriminação racial.

No mesmo ano de 1989, na letra da música-tema *Negros de Luz*, de autoria de Edson Carvalho, o Ilê Aiyê prestou homenagem àqueles que preservaram a história do afrodescendente. Segundo o autor, a força do Ilê está na percepção da importância de se contar a história do grupo.

E eu não tenho a força só porque sou o primeiro
 Mas simplesmente por ser Ilê
 [...] saudando a força de todos os quilombolas
 Que lutaram bravamente para manter viva
 A nossa história.(CARVALHO,1989)

O título de quilombola, para os negros que conservaram a história do povo negro no Brasil, demonstra o entendimento de que a construção de narrativas históricas é uma forma de lutar contra a opressão/desvalorização do negro. Além de demonstrar reconhecimento aos seus antepassados por estas lutas, o bloco aponta que as bases da História que deseja contar passam pela visibilidade de heróis negros que lutaram contra o colonizador e, especialmente, pela heroicização da mulher negra, conforme pode ser percebido nos seguintes versos:

Vamos exaltar a heroína Zeferina
 Acotirene guerreira princesa negra
 Negra dandara rainha da beleza
 Ganga Zumba outro nosso grande líder
 A todo povo que a raça negra fez valer
 Esse quilombo hoje completa 15 anos
 Ao líder quilombola vovô
 A epopéia negra hoje é narrada.
 E vai cantando o coral negro Ilê Aiyê.(CARVALHO, 1999)

Nesses versos, Ganga Zumba, antecedente de Zumbi no comando de Palmares, é reconhecido como líder do grupo. São elevadas à categoria de heroínas mulheres negras que lutaram em Palmares e Zeferina, líder do Quilombo do Urubu, no Cabula, em Salvador, incluindo, assim, estas mulheres no panteão dos heróis das lutas negras na diáspora. O texto busca, ainda,

reconfigurar o grupo de heroínas brasileiras a fim de torná-lo compatível com uma Nação que se reconhece formada por vários povos.

Mencionar o título de nobreza dessas heroínas negras como princesa e rainha funciona como mecanismo operativo para mostrar as mulheres negras integradas á civilização e competentes para o exercício do poder. Estas mulheres são tomadas como exemplo para o grupo, pois suas experiências passam a comunicar sentidos que poderão ser incorporados à conduta da comunidade.

Referindo-se ao processo de heroicização promovido por grupos sociais na contemporaneidade Loiva Otero Felix acrescenta:

Nos momentos de ruptura do ritmo histórico da continuidade e da normalidade, o grupo social tende a necessitar de um novo tutor, de um novo guia que possa construir em torno de si um imaginário político que permita a compreensão da inteligibilidade histórica perdida.(FELIX, 1998, p.43)

Na perspectiva de Felix, as figuras dessas heroínas negras definem a identidade étnica considerada produtiva pelo grupo, funcionando como fronteira identitária, que permite vislumbrar o perfil daqueles que compartilham os valores e posicionamentos políticos defendidos por essas mulheres negras que se transformam em motivação para reerguer o grupo. Suas imagens e ações se convertem em justificativas e orientações de como se deve proceder no presente.

Segundo o pesquisador, heróis e heroínas são produzidos no interior dos relatos históricos e fornecem referências que vão sendo incorporadas à identidade individual e também aos valores que definem a identidade nacional. Diante disto, os heróis estão sujeitos a redefinições

para atender ao caráter dinâmico da identidade. Isto implica retornar constantemente ao passado tanto para reinventá-los como para lembrar seus feitos e atualizá-los. Esta estratégia é utilizada pelos compositores do Ilê Aiyê que recontam as histórias do povo negro, reinventando o passado para reafirmarem seus valores de luta pela liberdade comandada pelos seus heróis e heroínas, a partir dos quais as narrativas da história do povo negro passam a produzir sentidos que tentam interferir no imaginário nacional.

Para o crítico cultural, Stuart Hall, no seu texto *Identidade cultural e diáspora* (1996), “recontar o passado” faz parte das estratégias válidas para reconfiguração da identidade negra na diáspora e para refazer os fios da memória interrompidos ou sombreados com a experiência colonial. No texto “Negros de Luz”, o Ilê Aiyê é representado como mediador que se propõe a refazer esses fios e promover o encontro entre o afrodescendente e seu passado. Para isso, o autor convoca o grupo para juntos realizarem a tarefa de escrever sua história.

Se tiver de ser
Será assim, nós faremos Palmares de novo
Vamos escrever a nossa verdadeira história
[...] será que eles não vêm
Será que eles não ouvem o nosso grito de liberdade
Valeu Zumbi.(CARVALHO, 1989)

Nesses versos, o eu enunciativo considera relevante para a liberdade do grupo ter acesso à sua história encoberta pela experiência colonial racista. Diante da insistência do poder em dar publicidade a uma história do afrodescendente que tem servido à dominação cultural, o grupo tomou a decisão de construir “sua verdadeira história”, que pode ser entendida também como narrativa que contemple o valor do negro e lhe confira lugar de honra nas imagens da Nação. Trata-se da produção de identidades. O agradecimento a Zumbi pode ser lido como indicativo do tom da história que deseja contar, pois, enquanto o “coral negro” vai cantando, são

reveladas histórias de uma civilização recheada de bravura e heroísmo, espaço de fundação das narrativas que o Ilê começou a produzir em 1989. Recontar não a partir da humilhação, mas da altivez e, sobretudo, produzindo valores para interferir na historiografia etnocêntrica da Nação, a fim de transformá-la num texto plural.

Conforme Jacques Le Goff (1996,p.28) “ [...]a historiografia surge como seqüência de novas leituras do passado, plenas de perdas e ressurreições, falhas de memória e revisão”. O Ilê Aiyê realiza esta revisão através de suas letras de músicas, em que propõe outras versões e interpretações de eventos passados que envolveram negros e brancos. Narrativas descontínuas incorporam questionamentos e desconstruções. Percebe-se a necessidade de construir contrapontos à história dos grupos dominantes, buscando nas leituras totalizantes dos fatos históricos, o que foi enterrado ou pode ser interpretado por outro viés. São possibilidades que se abrem no ato de recontar o que se passou.

A história, enquanto espaço produtivo para revisar o passado, transforma-se em lugar onde o Ilê Aiyê, através dos seus compositores, se coloca como voz destoante, no sentido de que rejeita os discursos impostos por grupos hegemônicos, utilizando-se de contra-discursos para imprimir outras imagens sobre o afrodescendente no cenário das representações que constroem o nacional. O passado do povo negro ecoa no sentido de demonstrar os papéis que os africanos e seus descendentes vêm desempenhando na vida política e cultural brasileira, principalmente a mulher negra, de forma a modificar imagens negativas, reconfigurando o passado, para reabilitar o grupo diante de representações constrangedoras no presente. Isto pode ser visto nesses versos da letra de música Esplêndido Zumbi, de autoria de Marcelo Gentil.

Na lúebre Serra da Barriga
 A epopéia negra se realizou
 Enaltecido pelo Ilê Aiyê
 Que expressa ao mundo o seu esplendor
 Quilombos de Palmares
 Palco de luta secular
 Belicosos, intrépidos negros
 Por sua liberdade não temeram em lutar.(GENTIL,1989)

Logo no primeiro verso, o eu enunciativo assume um tom pedagógico, marcando o lugar onde tudo começou: na Serra da Barriga. Assim, o enunciante entra na disputa pelo poder de renomear o passado, sobretudo ter a posse de um espaço simbólico, em que a história de bravura do povo negro ganhe *status* de verdade. Essa busca torna-se evidente no verso “enaltecido pelo Ilê Aiyê que expressa ao mundo seu esplendor”, onde o autor busca legitimar sua interpretação sobre a imagem do quilombo, aqui entendido como um lugar de atos grandiosos, de lutas pela liberdade, diferentemente do discurso instituído que ainda vê o quilombo como esconderijo de negros fujões. Há uma revitalização do passado que o torna eficiente enquanto narrativa desconstrutora das representações oficiais, onde o negro aparece adaptado ao domínio. Neste aspecto, o texto transforma o passado em instrumento de contestação das representações produzidas no presente.

A referência a Palmares como “palco de luta secular” vai criando, em torno dos negros, do lugar, uma aura heróica a qual ganha força com as palavras “belicosos” e “intrépidos”. No entanto, a elevação dos Palmarinos à condição de heróis ganha fôlego no texto com o verso “Por sua liberdade não temeram em lutar”. Livres do medo, os “intrépidos negros” passam para a condição de seres excepcionais e se constituem como parâmetros de condutas conjuntamente com o grande chefe Zumbi, lembrado nesse outro momento do texto.

Canto no Ilê
 Zumbi dos Palmares

Exaltando o caudilho negro da Liberdade.(GENTIL, 1989)

Nesses versos, o eu enunciatador não se preocupa em mencionar as qualidades de Zumbi, nem como viveu e morreu. Ele é trazido para o texto já na condição de herói, pela sua ação em prol do seu grupo social. Representado como o chefe “negro da Liberdade”, Zumbi transcende aos limites do seu grupo para tornar-se herói da própria liberdade, personificada no texto. Neste caso, o herói negro, guardando as devidas proporções, antecede a luta pela liberdade desejada pelo brasileiro em vários momentos da vida nacional.

Vale observar que o quilombo “da Serra da Barriga” e o “quilombo do Urubu”, em detrimento de outros que existiram no Brasil, foram os escolhidos pelo eu enunciatador como a morada dos heróis negros, aqueles que segundo Felix são a “presentificação do passado” desejado, emancipador, “ungidos à condição de guias e ligação do grupo”.

Ao contrário de Zumbi e seus soldados, Ganga Zumba, fundador de Palmares, não é heroicizado no texto de Gentil, apenas é reconhecido como personalidade ilustre por ter organizado um lugar que se diferenciava do espaço social instituído e era aprazível para os povos negros. Assim, o autor do texto, Esplêndido Zumbi, se referiu a Ganga Zumba.

A república Palmarina
Ganga- Zumba, o genitor
Edificou a tróia negra
Sendo aclamado o grande senhor
Sentindo-se atônito e exasperado
Um plano de paz aceitou assinar.(GENTIL, 1989)

O eu enunciatador conta a história do chefe de Palmares, que antecedeu Zumbi, utilizando uma seqüência de palavras como “atônito” e “exasperado” que denotam fraqueza e insegurança, estados de alma que não condizem com o comportamento de um herói e sim de homens comuns. Além disso, o fato de ter assinado um armistício de paz com o dominador

escravocrata, em tese, não legitima Ganga Zumba enquanto orientador de uma conduta dirigida para a resistência e para a autonomia.

As escolhas dos heróis e das pessoas ilustres se constituem em narrativas que produzem sujeitos nacionais. Assim como o hino e a bandeira, as lendas, as figuras dos heróis e das pessoas ilustres atingem o imaginário da Nação, de modo que as narrativas do Ilê, nomeando novos heróis e heroínas, contribuem para a reconstrução da identidade nacional. Contudo, os textos instrutivos do bloco a respeito do negro no Brasil não se restringem só aos heróis, incluem personalidades que, no dizer de Maria Eunice Maciel (1998, p.83), são “figuras emblemáticas. Não são elas nem heróis nem homens ilustres, porém são também enaltecidas, notabilizadas e glorificadas”. Podem ser artistas, políticos, escritores, médicos, engenheiros, advogados que se constituem nos personagens da letra da música Embarcação Ilê, de autoria de Paulo Vaz e Cissa (1998)

O texto começa ressignificando o navio negreiro que aparece representado na perspectiva de Paul Gilroy (2001,p.38), como “um sistema vivo, microcultural e macropolítico em movimento” que trouxe homens e mulheres para o Brasil, cujo talento e inteligência têm contribuído para o desenvolvimento do País em todas as áreas do saber. O Ilê Aiyê se apóia no saber vindo nestes navios para desempenhar sua tarefa com segurança, mesmo navegando.

Nas águas barulhentas e profundas deste imenso mar
Navega o Navio negreiro Ilê no rumo certo estar
Pérolas Negras colhidos desde mar a mar
O vento forte pode balançar
A embarcação Ilê Ayie não deve naufragar (VAZ, CISSA, 1998, p.36)

Os autores vão apresentando seus passageiros: personalidades negras “emblemáticas” cuja vida e cujos feitos se confundem com a história do Brasil. Primeiro, são apresentados aqueles que se destacaram no campo cultural.

Na proa a capoeira de Angola Bimba e Pastinha
Tambores e atabaques de Maleiro cantam Batatinha
Vadeia Clementina o povo negro todo Vadiou
Ivone Lara no Iararaô Diê Diê olha lá Oxá.(VAZ, CISSA, 1998, p.36)

Mestre Bimba e mestre Pastinha são notáveis pelo talento e pela divulgação da capoeira no Brasil e no Exterior, sendo que Mestre Bimba ocupa a memória cultural brasileira como aquele que reelaborou a Capoeira de Angola, transformando-a em Capoeira Regional. Nelson Maleiro, além do envolvimento ativo nas festas populares da Bahia, era fabricante e tocador de atabaques, agogôs e timbaus. Maleiro é considerado como figura importante na divulgação do aprendizado desses instrumentos, enquanto Batatinha se dedicou ao canto e à composição musical, principalmente do samba.

Nessa estrofe, os autores utilizam-se, ainda, das figuras de Clementina de Jesus e Dona Ivone Lara, mulheres negras que se dedicaram à valorização e à divulgação do samba, objetivando assim uma representação da mulher afrodescendente, relacionada também às artes. Notam-se, ainda, nesse trecho do texto, negros e negras como figuras importantes em diversos instantes do aprimoramento da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, os autores mostram que este desenvolvimento cultural ocorreu a partir de matrizes culturais africanas.

As vidas dessas pessoas negras são utilizadas, no texto, como metáforas para falar da participação do negro na história do Brasil. A dimensão simbólica de suas vidas representa toda uma coletividade. Por isso, o texto pode ser lido como uma forma de historiar, dentro das limitações de uma letra de música, a participação bastante significativa do afrodescendente na história da inteligência brasileira, conforme esses outros versos do texto de Paulo Vaz e Cissa:

Na mesa o bate papo de Gesteira, Sampaio e Farias

Na popa Benedita Senadora, a lei se inverteria
[...] Um abraço forte de Mário Gusmão
O anjo negro que o bom Deus levou.(VAZ, CISSA, 1998, P.36)

Nesse trecho do texto, os compositores trazem exemplos de negros que se destacaram nas ciências biológicas, nas ciências exatas e também nas artes cênicas. Desde o início do texto, os enunciadores vão de encontro à representação do negro como apto apenas para atividades relacionadas à força física, reiteradamente, divulgada como parte do nacional. Por outro lado, o texto demonstra que este pensamento racista não se sustenta diante dos fatos de realidade, pois o mesmo é proveniente de um olhar sobre o negro que “naturaliza e des-historiciza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. [...] o significante ‘negro’ é arrancado de seu encaixe histórico, cultural e político” (Hall, 2003, p. 345). Os compositores esvaziam o discurso sobre o afrodescendente baseado em um único campo do saber que relaciona aspectos político-culturais que têm dificultado o desenvolvimento intelectual do negro, com deficiência genética. A menção a Teodoro Sampaio, nascido em 1855, que se tornou engenheiro reconhecido, cartógrafo e escritor, constitui-se em prova incontestável, no texto, de que diferença étnica não significa incapacidade intelectual.

Outro exemplo disso é a figura de Martagão Gesteira, médico dedicado a questões relacionadas à infância brasileira. Este foi contemporâneo de Cosme de Farias, poeta, jornalista, vereador, deputado estadual, que lutou incansavelmente contra o analfabetismo e se dedicou, até os últimos dias de sua vida, à defesa jurídica dos pobres. O talento de muitos afrodescendentes brasileiros que se têm destacado nas artes cênicas é simbolizado na pessoa de Mário Gusmão, ator, cantor e dançarino cujo talento foi premiado nacional e internacionalmente.

A representação da mulher negra, no texto de Paulo Vaz e Cissa assim como nos outros textos aqui estudados e analisados, tem papel fundamental para ressignificar a representação da mulher afrodescendente no discurso do nacional, uma vez que é produzida uma imagem da mulher negra que se afasta da fêmea lasciva. A exemplo de Benedita da Silva, a mulher afrodescendente é representada como guardiã de valores democráticos e de justiça na história do País. Mencionar o título de senadora serve para mostrar que a trajetória da mulher negra no Brasil é marcada pela competência para o exercício das mais diversas funções de prestígio social, inclusive diante do sagrado, como mencionam os enunciadores nos seguintes versos:

Com alma, poeta doutores total nostalgia
 Unidos na crença irmanados todo santo dia
 No Mastro a mão de Mãe Hilda a nos abençoar
 Um tapete negro no mar a flutuar
 O Ilê Aiyê fundamentado estar.(VAZ, CISSA, 1998, p.36)

A imagem de Mãe Hilda, além de estar relacionada também àquela que protege e guarda, aponta um traço da nacionalidade silenciado no discurso da Nação brasileira. Enquanto responsável pelo mastro, ela está acima dos outros passageiros, pelo seu poder de “abençoar”. Líder espiritual do Bloco do Curuzu, Hilda Jitolu participa das decisões do Ilê desde a escolha do nome até as práticas pedagógicas da escolinha do bloco.

Mãe Hilda é responsável pela decodificação da linguagem dos orixás e, enquanto sacerdotisa, seu valor é narrado na letra de música, Força, Raça e União, de autoria de Lafaete e Cosme Silva:

A força da união da raça Ilê
 Bato no peito canto de cabeça erguida
 Em homenagem a Mãe Hilda Jitolu
 A nossa estrela negra exemplo de vida.(SILVA, LAFATE, 2004, p.11)

A leitura dessa letra de música permite constatar, logo no primeiro verso, a familiaridade entre o Ilê e Mãe Hilda. Podem ser verificadas, nessa estrofe, vertentes da importância da Ialorixá. Segundo os autores, ela é “exemplo de vida”, ou seja, aquela cuja experiência ensina o modo de fazer e o caminho a seguir. Este reconhecimento manifesto dos benefícios de Mãe Hilda para a organização do grupo social se constitui em afirmação positiva de que as heranças africanas dos orixás têm sido produtivas para a necessidade de organização e sobrevivência do negro.

O sucesso do Ilê Aiyê é articulado à força espiritual da Ialorixá, cuja genealogia do Axé é apresentada nesse outro trecho da letra da música, Raça, Força e União:

Filha de Obaluaoyê
 Oxum é o seu Junto
 Quem vem lá de Abeokutá
 Cidade vizinha de Ifé e Oyió
 Foi com muita gentileza
 Mãe Hilda recebeu o Deká
 Das mãos de Constância Mãe Tança
 No terreiro Cacunda de Yayá
 Filha de dois grandes reinos
 Abomey e Yorubá
 Quem tem muitos confluências
 Agora vou lhe mostrar.(SILVA, LAFAETE, 2004, p.11)

A ordem de apresentação dos componentes dessa estrofe demonstra que o Axé de Mãe Hilda vem do poder de muitos deuses africanos. Ao mesmo tempo, funciona como mecanismo para mapear o percurso desse Axé no Brasil, dando visibilidade a outras Mães-de-Santo e demonstrando a importância destas mulheres negras na preservação e no zelo dos orixás. O texto convida a refletir sobre a influência das religiões africanas na vida cultural do Brasil. A referência a terreiros antigos indica uma existência ancestral do candomblé na vida da Nação.

Narrando a trajetória de Hilda Jitolu, os compositores produzem a história do negro brasileiro trazendo o passado das Nações africanas nos termos de Le Goff, (1996), que significa inscrever novas informações e interpretações na história oficial, uma vez que, a figura emblemática “[...]é símbolo, presentificando e personalizando um conjunto social, e como tal pertence ao imaginário, mobiliza representações e sintetiza valores e julgamentos”(Maciel, 1998, p.83).

Os sujeitos da enunciação emolduram um quadro histórico do candomblé que problematiza a suposta unidade nacional judaico-cristã. Através das referências à mãe Hilda, são produzidas imagens da Nação como receptora e morada dos deuses africanos. São referências que vão sendo incorporadas à idéia de Nação, constituindo-se em partes importantes das representações que constroem os sentidos que nacionalizam os indivíduos.

Por outro lado, essa história é construída a partir do continente africano e da imagem da mulher negra como guardiã dos saberes dos orixás na diáspora do Brasil. Os versos abaixo suplementam a história do *Ilê Axé Jitolu* e reafirmam o continente africano como roteiro da fé de muitos brasileiros.

Sudão, Etiópia, Eritreia
Congo, Angola, Golfo do Benin
Moçambique Abissínia
Zimbabwe, Gana e Mali.(SILVA, LAFAETE, 2004, p.11)

Percebe-se, nesses versos, a variedade de culturas africanas cujos valores convergem para o candomblé, demonstrando a complexidade dos conhecimentos que Mãe Hilda guarda e interpreta, sobretudo as heranças africanas que atestam a diversidade cultural do Brasil.

O texto da música “Asa negra”, de autoria de Marcus Gonçalves, insurge-se contra aspectos homogeneizadores que compõem o imaginário da nacionalidade brasileira e se constitui como

texto que tenta suplementar o discurso de formação da Nação, que circula oficialmente. O imaginário, enquanto feixe de sentidos, orienta a forma adequada de se perceber o mundo e também fornece as regras para arrumar a ocupação do espaço político-social. No entanto, submete-se ao dinamismo da cultura que o faz passível de ressignificações. O Ilê Aiyê investe contra o imaginário nacional, interferindo na historiografia oficial e, assim, deixa à mostra que o imaginário da Nação encontra-se desenhado de modo a produzir verdades que atendem aos interesses do poder dominante, pois as culturas nacionais são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo, [...] “unificadas apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural”(HALL,2005, p.62) de modo que a imaginação da Nação não é aleatória nem revestida de objetividade.

A diversidade é uma figura antiga que se fez presente, inclusive, na base de formação dos povos europeus, os quais o discurso cultural hegemônico brasileiro toma como culturalmente puros e superiores. Conforme Stuart Hall:

As sociedades multiculturais não são algo novo. Bem antes da expansão européia (a partir do século quinze) e com crescente intensidade desde então- a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnicas ou culturalmente mista.(HALL, 2003, p.55)

Na perspectiva de Hall, os estados-nação que passaram pela experiência da colonização, como o Brasil, só podem emergir com marcas heterogêneas. Seu discurso unificador decorre das relações de força que se estabeleceram no interior do espaço sociocultural entre as elites que herdaram o poder do colonizador e os grupos subalternizados. Considerando que, no caso do Brasil, o pós-colonial se configura pela continuidade dos paradigmas culturais eurocêntricos, os conflitos entre o poder dominante e os grupos que resistiram ao colonizador, como os negros, ressurgem “como contradições internas e fontes de desestabilizações no interior das

sociedades colonizadas”(HALL, 2003, p.56). Estas circunstâncias de tensão sociocultural se materializam, também, no tocante ao discurso de unidade presente nas construções da Nação, conforme pode ser percebido no texto de Marcus Gonçalves, que assim se manifestou sobre a comemoração dos quinhentos anos do Brasil.

Sei que são outros quinhentos
 Minhas histórias, meus momentos/
 Mocambos/Quilombos [...] Estrela do céu que conduz
 Nossa Liberdade Bahia – Ayabá
 Oh! Yalodê
 Terra de quilombos Bahia- Ayabá.(GONÇALVES, 2000, p.2)

O autor não se reconhece nos relatos da Nação e acaba por interromper as repetições das imagens do nacional centradas no binômio ausência/presença negativa do afrodescendente e toma para si o poder de contar sua história a partir da perspectiva das suas experiências e do seu grupo social. A expressão, “outros quinhentos”, pode ser lida como um emaranhado de fatos recalcados na historicização do nacional e também pode dizer, da forma diferenciada, como o negro foi inserido no Brasil: a escravidão negra aparece no texto não pelo viés da adaptação, mas da resistência dos quilombos.

Para o eu enunciativo, a Nação é uma idéia que traz no seu interior a igualdade como algo apenas presumido, conforme chama a atenção Benedict Anderson (1989). O compositor concebe a Nação como uma categoria heterogênea, tanto que, ao se referir a “seus outros quinhentos”, não afirma que o divulgado é uma farsa, mas, sobretudo, que se baseia numa narrativa unilateral e na produção de um saber que exclui histórias e personagens. Diante disto, pode-se perceber que o autor começa a construir sua narrativa em caráter suplementar àqueles legitimadas pelo poder.

Através de traços como palavras grafadas em língua africana, como *Ayiabá* e *Yalodê*, o autor vai dando pista da existência dos seus “outros quinhentos”, que ele entende como a falta do discurso de Nação, pactuado entre as elites dominantes. O próprio som destas palavras serve como chave para desconsertar a arrumação homogênea do imaginário nacional. A escolha do eu enunciador pelo uso de palavras iorubanas dá existência à sua ligação com o continente africano através da qual ele começa a se identificar. A África aparece no texto de Marcus Gonçalves não como uma lembrança de um tempo mítico, mas, sobretudo, como sentido que expõe a incoerência do discurso homogeneizante que impera no interior das representações culturais de países racistas como o Brasil. Isto, especialmente, porque, segundo Stuart Hall:

[...]. Retrabalhar a África tem sido o elemento mais poderoso e subversivo de nossa política cultural do século vinte. E sua capacidade de estorvar o “acordo” nacionalista pós-independência ainda não terminou. Porém, isso não se deve principalmente ao fato de estarmos ligados ao nosso passado e herança africana por uma cadeia inquebrantável, ao longo da qual uma cultura africana singular flui imutável por gerações, mas pela forma como nos propusemos a produzir de novo à África dentro da narrativa caribenha. Em cada conjuntura seja no garveyismo, Hibbert, rastafarismo ou a nova cultura popular urbana tem sido uma questão de interpretar a ‘África’ reler a ‘África’, do que a ‘áfrica’ poderia significar para nós hoje, depois da diáspora. (HALL, 2003, p.40)

É em torno do significante quilombo que o eu enunciador começa sua história. Esta estratégia narrativa demonstra que o autor tem consciência das suas singularidades enquanto brasileiro e, através da referência ao quilombo, faz emergir a África como a história negra da diáspora do Brasil, que se constitui nos “outros quinhentos” do País. Na perspectiva de Hall, África se constitui no sentido interno do discurso da letra de música, “Asa negra” e o potencializa enquanto o outro discurso que pode desconstruir as estruturas de pensamentos colonizados e, assim, ajudar na descolonização da identidade nacional. As lutas dos quilombos contra a organização político-cultural do colonizador são sugeridas no texto como narrativa da Nação brasileira que, de certa forma, confere especificidades à história política e social do Brasil. É

uma forma de tentar expressar um nacional que possa ser legitimado pelas classes desprestigiadas. Quando afirma que “seus caminhos” são outros, o enunciante interfere na historiografia oficial que relata a experiência negra a partir de imagens que fixam o afrodescendente como escravo, e apresenta outra versão:

Sei que a serra é uma barriga
Que nos leva ao Curuzu
Calabar, Frechal, Cabula
Rio das Rãs, outros caminhos.(GONÇALVES, 2000, p.2)

Nessa estrofe, a narrativa de Marcus Gonçalves continua trazendo à cena a imagem do quilombo que se tem constituído no alvo do esquecimento/desvalorização do texto da História do Brasil. A Serra da Barriga é utilizada como metáfora do quilombo de Palmares, situado na serra alagoana, sendo aqui representado como o ancestral dos vários quilombos que povoaram o Brasil.

O espaço quilombola guarda eventos vividos entre negros, índios e brancos, parte da vida nacional, cujas narrativas dão existência a homens e mulheres oriundos(as) do continente africano e seus descendentes que se quer excluídos do imaginário da Nação que a sociedade brasileira deseja disseminar. No entanto, segundo o texto, o quilombo se constitui em marcador dos outros caminhos que a Nação brasileira teve de passar para se construir como tal, pois sua condição de Nação mestiça e pós-colonial aponta para sua caminhada por diversas trilhas culturais e históricas. Por outro lado, os versos “minha história, meus momentos/mocambos, quilombos” desenham imagens da História do negro brasileiro que passam pelo enfrentamento a tempos difíceis, de sofrimento, mas, sobretudo, de vitalidade para a resistência.

Ainda, na contemporaneidade, os resquícios escravistas persistem na sociedade brasileira conforme os versos abaixo assinalam:

Meu quilombo, minha casa,
Meu Ilê, meu candeeiro”,
Estrada que me revela a liberdade o ano inteiro
Nossa Liberdade Bahia-Ayabá .(GONÇALVES, 2000, p.2)

A Nação é representada, nessa estrofe, como um espaço onde a liberdade não pertence a todos os brasileiros. A necessidade de estar num quilombo para ter acesso à liberdade sinaliza que a sociedade brasileira ainda vive orientada por valores do senhor de engenho. Isto implica a presença de um poder que ainda se opõe às aspirações de liberdade dos afrodescendentes, as quais podem ser traduzidas como acesso ao trabalho, à remuneração justa e aos espaços de poder e autonomia representativos para expressar seus valores culturais.

Se para Benedict Anderson (1989, p.53), “[...] a Nação é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a Nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal”, é verossímil concluir que, a partir do relato de sua experiência, o eu enunciator demonstra que o discurso ideológico da Nação brasileira, de teor homogêneo, que engloba todos os sujeitos de forma ideal, harmônica e tranqüila, escamoteia desigualdades sociais a que são submetidos muitos brasileiros. A imagem de País ideal mostra-se no texto de “Asa Negra” bastante inconsistente.

Apesar de relatar que seu caminho dentro da Nação brasileira passa por lutas e privações, mesmo excluído de uma participação igualitário nas diversas instâncias da estrutura do País, o autor constrói seu texto enquanto espaço onde ele dá ênfase à presença do seu grupo social

como parte da Nação e afirma sua própria brasilidade. Comentando sobre a relação que o negro mantém com a Nação brasileira, Suely Carneiro destaca:

Os negros são aqueles que têm um sentimento mais nacionalista e são também os mais rejeitados dessa Nação, e desenvolveram uma perspectiva profundamente nacionalista, pois não tinham para onde voltar, não tinham registros de nossa origem no continente africano[...]. Então, tivemos de adotar essa visão nacionalista que se manifestou muito nas lutas dos movimentos negros. A Frente Negra Brasileira da década de trinta expressava claramente isso, era um desejo de tornar o Brasil sua Pátria, justamente com a experiência histórica que temos com este País.(CARNEIRO,2002, p.28)

Essa postura do afrodescendente é reiterada no texto de Marcus Gonçalves (2000):

Asa negra canta, canta
Na terra onde eu nasci
Nada preso na garganta
Somos neto de Zumbi.(GONÇALVES, 2000, p 2)

O signo Asa pode estar relacionado à capacidade de superação do negro e confere ao brasileiro afrodescendente habilidade para sair das situações que lhe são impostas. No, verso “nada preso na garganta”, a palavra garganta se relaciona à voz, ao discurso, instrumento utilizado pelo autor para exercer sua resistência às narrativas que produzem a imagem idealizada do brasileiro a partir de um único fenótipo. Pode ser percebido que o autor incita seu grupo social a resistir, invocando a ancestralidade guerreira: “somos neto de Zumbi”.

A Nação forjada no texto contempla a diversidade das histórias nacionais e passa pelo conflito entre brancos e negros, rasurando a idéia de Brasil como Nação unida e solidária. Assim, a letra da música, “Asa negra”, pode ser analisada como desconstrução do imaginário nacional, ao demonstrar que este é produzido a partir da visão de um grupo social em detrimento de

outro, ofertando outras narrativas que podem contribuir para a construção de uma nova identidade nacional, pois, segundo Stuart Hall:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso- um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos.(HALL,2005, p.50)

Nessa perspectiva, a representação do Brasil como uma terra de quilombos, explicitada no texto, e a referência a Zumbi, podem interferir nos valores que produzem as definições que fazem dos indivíduos brasileiros sujeitos nacionais. Neste sentido, a letra de música “Heranças Bantu”, de autoria de Paulo Vaz e Cissa, interage com o texto de “Asa negra”, trazendo relatos interessantes para consubstanciar os “outros quinhentos” do Brasil, acrescentando, de forma literal, que as outras histórias da Nação mantêm relações com o continente africano:

Grandes lagos/região em que surgiu
Os bacongos, os bundos/ balubas
Tongas, Xonas, jagas, Zulus
Civilização Bantu que no Brasil concentrou
Vila são Vicente canavial de presente
Pau Brasil Salvador.(VAZ, CISSA, 1996,)

Lê-se, nesses versos, uma alusão à chegada dos povos africanos, num momento bem remoto da ocupação do solo brasileiro pelo colonizador. As capitanias da Bahia e de São Vicente foram povoadas, na primeira metade do século dezesseis, período em que foram fundados os primeiros engenhos. De certo modo, o texto reivindica a participação do negro na representação do momento de formação da Nação brasileira, a partir do qual as narrativas do nacional começam a produzir sentido, incluindo aí o que é ser brasileiro. Isto pode ser considerado como uma tentativa de corrigir o imaginário da Nação através do qual o brasileiro se vê e constrói laços de identificação uns com os outros.

Segundo o texto, não foram trazidos escravos para o Brasil e, sim, vários povos civilizados, portadores de modelos de organizações políticas e sociais tão elaborados quanto os dos europeus. Os negros trouxeram ritos, mitos que se desdobravam em mundos simbólicos. Aqui, os elementos culturais africanos foram reelaborados nos seus contatos com as culturas brancas e indígenas e sobrevivem incorporados ao tecido da cultura brasileira. Isto confere aos povos negros participação no cabedal simbólico da Nação, como salienta este outro trecho da música:

Um legado na dança
Influência no linguajar
Sincretismo na crença
Na culinária, o bom paladar. .(VAZ, CISSA, 1996)

O conteúdo dessa estrofe dialoga com Florentina Souza que assim se referiu ao modo como os negros administraram e cuidaram dos seus valores culturais:

Mantiveram temas, motivos, imagens, divindades, práticas religiosas e narrativas oriundas da tradição africana; recriaram lendas, contos, provérbios e canções que foram reelaborados nos percursos realizados entre a África. Europa e Américas, entre “ o terreiro e a cidade”, o eito, as senzalas, a casa grande e os quilombos, e mais nas práticas cotidianas com a língua portuguesa e com outras línguas e tradições africanas.(SOUZA, 2002, p.84)

A pesquisadora mostra, minuciosamente, a abrangência das inscrições culturais africanas na cultura nacional, haja vista que faz quinhentos anos que elementos culturais dos povos africanos fazem parte do espaço nacional e são compartilhados entre negros, brancos e índios. A partir do explicitado por Florentina Souza, percebe-se que os outros quinhentos recalcados no discurso cultural brasileiro é a própria cultura brasileira, cuja linha que a separa das influências das culturas negras inexistente fora do preconceito e da esquizofrenia intelectual. O

discurso do nacional é quase um estelionato e as imagens do brasileiro, divulgadas nos sistemas de representação, um delírio tresloucado.

Diante disso, a letra da música pode ser considerada uma tentativa dos autores para afirmarem um Brasil que se caracteriza, também, pelo contato cultural com seu outro discriminado. Segundo o texto de Paulo Vaz e Cissa, as presenças africanas na identidade do brasileiro podem ser percebidas na forma de ele expressar o mundo ao redor, no gestual, no modo de professar sua fé, enfim, em vários traços culturais que conferem diferenças à maioria dos brasileiros, quando estes se relacionam com indivíduos construídos a partir de outros contextos culturais. Assim, ao historiar as presenças culturais africanas no Brasil, a letra da música, “Heranças Bantu”, concorre para o redesenho da identidade nacional e denuncia o caráter virtual das representações legitimadas da Nação, isto a partir de outras experiências do povo negro, contempladas no verso, “Vila São Vicente, canavial de presente, Pau Brasil Salvador” e na seguinte estrofe:

Cada pedaço de chão/ Cada pedra fincada
Um pedaço de mim
O povo bantu ajudou a construir o Brasil
Pedra sobre pedra/Sangue suor no chão
Agricultura floresce/ Metalurgia aparece.(VAZ, CISSA, 1996)

O sujeito representado, nesse trecho da canção, “Heranças Bantu”, difere do indolente que aparece nas narrativas que conceituam o brasileiro negro. Esses versos revelam um passado negro dentro da Nação, que qualifica os povos africanos e seus descendentes como construtores assíduos e eficientes das riquezas nacionais e colaboradores do desenvolvimento tecnológico do País.

O canavial está representado no discurso da Nação brasileira quase como um símbolo nacional. O lugar onde o negro plantou a cana foi onde também produziu os primeiros acúmulos das riquezas brasileiras. No entanto, no texto de Paulo Vaz e Cissa, o canavial se converte em histórias de fatos de realidade, revestidos de brutalidade, que se traduziam em torturas físicas e humilhações vividas pelos povos africanos e seus descendentes em quase toda extensão do Atlântico. Espaço das experiências doloridas de ontem, o canavial pode ser lido, no texto, como argumento de que a Nação brasileira se construiu nas relações violentas que estabeleceu com seu outro, o negro, nas plantações de cana. Este outro, na voz dos enunciantes, utiliza o mesmo espaço do antigo engenho para reivindicar assento respeitado na identidade nacional.

Com relação ao uso que o negro da diáspora tem feito das suas experiências com a modernidade, Paul Gilroy considera que

[...] as experiências históricas características das populações dessa diáspora criaram um corpo único de reflexões sobre a modernidade e seus dissabores, que é uma presença permanente nas lutas culturais e políticas de seus descendentes atuais.(GILROY, 2001, p.108)

Os prejuízos amargados pelos negros, relatados na estrofe citada, compõem um conjunto de vivências que se constituem em instrumentos de rechaço ao discurso da Nação brasileira, que entende o indivíduo europeu colonizador escravocrata como modelo civilizatório, em oposição aos outros componentes da Nação. Se para Hall (2003), o signo África desestabiliza o discurso de unificação étnico-cultural das Nações modernas do Atlântico negro, para Gilroy (2001), as vivências negras no interior dessas Nações esvaziam paradigmas eurocêtricos modernos. Pode estar incluído aí o discurso da civilidade e da supremacia da ética branca.

As imagens articuladas, na penúltima estrofe da música, “Heranças bantu”, em torno do homem e da mulher afrodescendentes, enquanto brasileiros e brasileiras, estão associadas à exploração do trabalho desses indivíduos para a produção das riquezas do País. Séculos de trabalho duro, difícil. Para os compositores, o momento de fundação da Nação se traduziu para os povos africanos, no Brasil, em trabalho cotidiano e forçado.

No entanto, Até hoje, o afrodescendente não recebeu recompensa pela riqueza que produziu. Ele ainda luta por oportunidades no espaço social, conforme esse outro trecho da música “Heranças bantu”:

Eu vim de lá
Aqui cheguei
Trabalho forçado
Todo tempo acuado
Sem ter a minha vez.(VAZ, CISSA, 1996)

A expressão, “todo tempo”, denota permanência e permite concluir que a condição do negro, em terras brasileiras, tem sido de sujeito reprimido. Estes versos contam quase quinhentos anos de história do negro no Brasil, que pode ser dividida em antes e depois da abolição oficial da escravatura, quando o negro foi transportado do regime servil para a condição de grupo aliado dentro da sociedade. Práticas racistas têm mantido o afrodescendente “acuado”, impedido de crescer socialmente, conforme enunciado de Kabengele Munanga.

[...] a cidadania do ex-escravo, não pôde surtir efeitos que dela se esperava. Pelo contrário, o status que foi mantido sociologicamente pela estruturação de um novo tipo de oposição Branco/Negro que analogicamente mantinha o primeiro na oposição do Senhor e o segundo na do escravo de ontem. Estruturação essa apoiada nas teorias racistas desenvolvidas na Europa do fim do século XVIII e início do século XIX e que encontraram no Brasil colonial um campo fértil de aplicação. O resultado final desse processo é que passou-se de uma sociedade escravista (XVI-XIX) a uma sociedade racista (XIX-XXI).(MUNANGA, 2003, p.9)

Os grupos étnicos do poder, entendendo-se como brancos e dominantes, investiram na demarcação dos lugares sociais. Este arranjo político-social pós-Abolição tem contribuído para excluir o afrodescendente da liberdade e do direito às oportunidades no espaço social, conforme denunciam os versos “todo tempo acuado, sem ter a minha vez”. Por outro lado, estes mesmos versos expõem as contradições do Brasil moderno, pois a modernidade na qual o Brasil se inseriu trazia em seu bojo idéias de civilidade para a Nação brasileira. É contraditório que este mesmo discurso que prometia elevar o País em termos de Nação civilizada e justa, continue valendo-se de velhas práticas discriminatórias com relação ao afrodescendente. Este, sem saúde e sem educação, discriminado no trabalho e afastado do poder, do canavial até a contemporaneidade, continua sem ter a sua vez. Estas são imagens do cotidiano da gente negra e do nacional.

3 IMAGENS DA ÁFRICA CONTAM MAIS HISTÓRIAS NEGRAS

3.1 DA PRODUTIVIDADE DE SE FALAR DE ÁFRICA

O objetivo deste capítulo é analisar textos de músicas-tema focalizando o modo como o compositor do Ilê representa a África. Será feita uma leitura observando como os autores operam inversões nos estereótipos divulgados sobre o continente africano pelo discurso hegemônico, principalmente no que tange à visão oficial equivocada de África como o continente hostil, de seres bárbaros, inferiorizados e com tendências para o domínio. Será analisado, ainda, como estes sujeitos negros, a partir das idéias e linguagens a eles transmitidas pela cultura dominante produzem ressignificações do continente africano.

Segundo Clovis Moura (2004, p.128), para conceder o título de Fidalgo a Henrique Dias¹, o rei de Portugal, Felipe III entendeu ser necessário colher informações familiares para que [...] “a respeito fossem ouvidas testemunhas a cerca da limpeza de sangue (isto é, não o terem “de infecta Nação”, sem raça de mouro, de judeu ou de gentio da África). Esta informação de Moura é útil a este trabalho porque demonstra que o discurso de degradação do continente africano veio oficializado da Europa.

Vale ressaltar que o discurso colonial sobre África resultou da parceria entre o poder político e o poder religioso, que investiram em apresentar o continente africano como o lugar de seres demoníacos, inferiores e desvirtuados. De modo que tais discursos

¹ Henrique Dias era negro, provavelmente baiano, que se ofereceu ao general Matias de Albuquerque para lutar contra o domínio holandês. Era capitão de uma companhia de negros.

legitimaram a escravidão negra justificando-a como conseqüência da suposta inferioridade dos povos africanos. Esta visão cristã foi reforçada pelo discurso científico que, enquanto detentor da “verdade” no século dezenove, em tese, provou, de forma racional e pelo viés da biologia, o que havia sido profetizado pelo poder religioso.

Passado o tempo, o que, teoricamente, poderia trazer mudanças no seio de uma sociedade que se arvorava em estabelecer mudanças modernas em suas estruturas, percebe-se que o olhar do discurso hegemônico e branco, o mesmo que determina as leis que podem modificar ou não os rumos do País, continua reproduzindo discursos discriminatórios sobre o continente africano, posto que ainda se percebe a África como dotada de características semelhantes às atribuídas pelo poder português. Representações produzidas em consonância com os discursos lusitanos do século XVI foram reelaboradas e cristalizadas no período da escravidão e pós-escravatura. Tais representações sobreviveram no interior das concepções de Brasil como uma Nação formada pelo intercurso de três povos. Isso resultou num impasse da elite dominante que se acha única enquanto pertencente ao Estado nacional, mas que não gostaria de ser parte da comunidade brasileira com traços visíveis de África. Diante disto, segundo Roberto Schwarz (1991, p.20), as elites “procuravam criar para seu uso, artificialmente, ambientes com características européias cuja operação exigia afastamento dos escravos e onde quase tudo era produto de importação”. Este jogo, explicitado por Schwarz, traduz-se em estar na sociedade entendida como pluricultural, adotando uma identidade pautada apenas nas heranças européias, que continuam a figurar valorosamente no imaginário do brasileiro.

Para Cornelius Castoriadis (1982, p.204), “a instituição da sociedade é toda vez instituição de um magma de significações imaginárias sociais, que podemos e devemos denominar um mundo de significações”.

Por meio de tal afirmação, pode-se compreender, por exemplo, que muito do discurso feito em torno de África, e, portanto, das suas influências na sociedade brasileira, vem impregnado do desejo de construção de uma idéia de inferioridade associada ao continente africano e ao negro que se consolidou no imaginário social, concorrendo para despertar, no brasileiro, o sentimento de rejeição à África e às suas populações descendentes no processo de formação da sociedade brasileira. Construído este discurso, ele tem sido disseminado historicamente por intelectuais e artistas, de forma a fazer proliferar imagens estereotipadas sobre o continente africano entre aqueles que ouvem falar sobre África. Para Stuart Hall (2005, p.47) “pensamos as identidades culturais como se fossem parte da nossa natureza essencial”. Diante disto, conclui-se que as imagens degradantes do continente africano amplamente divulgadas dentro da comunidade nacional, de forma insistente, reiterada e pedagógica, passaram a ter estatuto de verdade, na medida em que os sujeitos construídos dentro destas concepções sobre África e seus povos vêem, nas construções culturais, elementos naturalizados para as suas convivências.

É, talvez, no âmbito dessas concepções, que residem os problemas das imagens de África. Tais problemas tomam corpo quando as imagens do continente africano passaram a mover as escolhas do sujeito no que se refere à decisão de incluir ou não os referenciais africanos na construção da sua identidade e a aceitação ou não de fazer

parte da idéia de Nação construída, também a partir das ligações desta com as culturas negras. O conflito surge no momento em que estes discursos imaginários passam a atuar como representações da verdade, quando o imaginário assume o estatuto de “natural”.

Tratando-se dos discursos produzidos em torno da idéia de África, sabe-se que representações foram construídas de diferentes maneiras por grupos e indivíduos diversificados na dinâmica das relações de poder. Referindo-se às várias imagens de África articuladas na contemporaneidade, Lívio Sansone menciona:

[...] as imagens, as evocações e os (ab)usos da “África resultaram da interação e da luta entre intelectuais brancos e a liderança negra, a cultura popular e a da elite, o conformismo e o protesto[...] não surpreende que essas forças sociais tenham resultado na criação de uma África singularmente brasileira, com a qual o conformismo e o protesto se identificaram, criando sua própria África(SANSONE, 2003, p.91).

O Ilê Aiyê busca construir uma África que possa atender ao sonho de Paulinho Camafeu que se transformou em objetivo para o Ilê Ayie e seus compositores: construir o continente africano numa perspectiva que desperte no brasileiro o orgulho em identificar-se, também, pelo viés de África. Na perspectiva de Camafeu, se os brasileiros foram europeizados, evidencia-se o empenho dos poderes dominantes em disseminar valores que fizessem com que o brasileiro se autodenominasse europeu ou assemelhado e/ou entendesse como produtivo identificar-se com a Europa. Foram instruídos a desempenhar um tipo de papel que os leva a defender sua identificação com a Europa e sua rejeição à África de forma naturalizada. Diante disto, o investimento do bloco do Curuzu em construir representações de África numa perspectiva positiva e ,assim, intervir no imaginário já construído justifica-se porque os discursos negativos

sobre África orientam também construções de imagens negativas sobre o negro brasileiro.

3.2 EXALTAÇÃO DA ÁFRICA E SUA GENTE

Pode ser percebido, na leitura das letras de músicas deste trabalho, que os enunciantes se apropriam da linguagem legitimada pelo poder e dos sentidos estereotipados que ele produz, sobretudo aqueles que são caros à cultura ocidental, para reconstruírem a imagem divulgada do continente africano pelo discurso cultural dominante. Os saberes históricos também servem de matéria-prima para a produção dos textos das letras de músicas-tema do Ilê Aiyê cujas narrativas são construídas na perspectiva de Fanon e se configuram em

uma busca apaixonada... norteada pela esperança secreta de descobrir além das misérias de hoje, além do auto desprezo, da resignação e da abjuração. Alguma era, muito bela e esplêndida cuja existência nos reabilita, quer em relação a nós mesmos, quer em relação aos outros (.FANON,apud HALL, 1996, p12)

Na letra de música intitulada “África mãe”, de Valfredo Reluzente, o autor reitera a filiação do negro às nações africanas e destaca o Egito como ponto de partida relevante para falar de África. A menção ao Egito funciona como mecanismo para ressignificar a imagem do continente africano, pois este país do norte da África é considerado no Ocidente como um lugar onde floresceu um sistema político-cultural sofisticado. O adjetivo bonito usado pelo autor diz que o continente é aprazível e pode estar se referindo tanto às paisagens naturais quanto às paisagens humanas.

Nasce no Egito
Inter-relação
Norte e Sul é bonito
Lá vem o negão (RELUZENTE, 2002, p.12).

Nessa estrofe, o autor traça o itinerário da ancestralidade africana do afrodescendente. A referência ao Norte e ao Sul serve não só para dar a idéia de extensão, mas sobretudo para dizer que o negro veio de várias partes do continente africano, comunicando, também, que África não é um todo global. Pode-se depreender, ainda, desses versos um olhar de encanto e admiração, produzindo uma imagem de África que mistura beleza e civilidade, reafirmada, também, nesta outra estrofe da letra:

Amamenta o mundo
Que felicidade
O berço da cultura
E da sociedade (RELUZENTE, 2001, p.34).

O verbo amamentar dá o tom desse trecho do texto de Valfredo Reluzente que traz a idéia de alimentar, propiciar condições de crescimento e vigor como uma função do continente africano que, na letra da música ora em análise pode significar contribuir para o desenvolvimento sociocultural das sociedades. Neste momento do texto “África mãe”, o enunciante dá seqüência à estratégia de construir uma África ligada à idéia de civilização, conforme foi iniciado na estrofe anterior. O autor desloca a visão que associa o continente europeu como o único lugar de elaboração dos valores culturais que forneceram as referências para a organização da sociedade moderna. Apesar do estereótipo se constituir num dos aspectos da dominação cultural que mais incomoda a resistência negra contemporânea, o autor do texto “África Mãe” elege um espaço

estereotípico para produzir outras imagens sobre o continente africano: onde o discurso oficial escreve que a Europa é o berço da civilização, o compositor acrescentou África.

Referindo-se à ambivalência do estereótipo Homi Bhabha assinala que:

[...] julgar a imagem estereotipada com base em uma normatividade política prévia é descartá-la, não deslocá-la, o que só é possível ao se lidar com sua eficácia com o repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência que constrói o sujeito da identificação colonial tanto o colonizador, como o colonizado (BHABHA, 1998, p.106).

A visão de Bhabha é útil para analisar os discursos dos compositores do Ilê porque se afasta da idéia polarizada de positivo e negativo em relação à figura do estereótipo e aponta para a produtividade do seu deslocamento que pode ser efetuado, também, pela diferença. Percebe-se, por exemplo, que mesmo mantendo uma visão de cultura como algo imutável e proveniente de um lugar determinado, o texto enfraquece o discurso que fixou a Europa como único espaço da cultura e a África como o lugar da ausência de produções culturais, sobretudo porque abala o status de verdade inquestionável destes dois estereótipos.

A força do estereótipo reside na presunção de verdade que lhe é atribuída pelo próprio poder que o criou. Por isso, saberes estereotípicos não resistem a questionamentos, isto permite que eles sejam invadidos e alterados, a depender dos interesses do poder discriminador ou dos seus oponentes. Esta fragilidade do discurso estereotipado permite, por exemplo, que a diferença intervenha na sua estrutura e altere seus elementos constituidores, assim, o estereótipo, reconfigurado passa a circular com sentidos invertidos e/ou com acréscimos semânticos. É nesta perspectiva que o texto de

Valfredo Reluzente inverte posições inferiorizadas de África dentro dos sistemas de representação e tenta produzir imagens do continente africano que desestabilizam, por exemplo, os argumentos de que só os europeus se preocupam em defender valores humanísticos. Em relação a isto, o enunciante se expressa deste modo:

Vutivi, já vem com seu conhecimento
 Mungoma, se ouve a todo momento
 Alguns valores são essenciais
 Famílias africanas, em busca de paz (RELUZENTE, 2001, p.33)

A África aparece no discurso do autor como espaço de inteligência e da sabedoria, dentre outros valores entendidos como cultivados apenas por brancos europeus. Os povos africanos se encontram, nas entrelinhas desses versos, distantes das imagens de gente atrasada e violenta. São representados como adeptos do culto a valores humanísticos como a paz e a liberdade. Tais valores, segundo o texto, além de se constituírem em metas da moralidade dos povos africanos, são disseminados nas sociedades fazendo parte, inclusive, da iniciação dos seus respectivos jovens.

África é representada, ainda, como um espaço múltiplo que pode ser, também, de culto à paz. Pode ser lido, nas entrelinhas que os atos de violência na África não são naturais e sim decorrentes de circunstâncias históricas e políticas. Portanto, não desconfigura o papel “de ventre fértil do mundo” que, segundo o autor, faz a África ser mãe.

[...] África vou de Ilê
 África mamãe
 Ilê Aiyê África mamãe
 Que sempre vai gerar (RELUZENTE, 2001, p.33)

Esses versos podem ser lidos como denúncia da exploração do continente africano, uma vez que a África também está relacionada à imagem de mulher e negra, aquela que, segundo, Lídia Estanislau (2006, p.213), tem sido “pau para toda obra”, objeto de “compra e venda” e que tem servido ao longo dos séculos, como “saco de pancada das sinhazinhas”. Esta visão do poder em relação à mulher negra se estende também à África, entendida historicamente como adequada para a exploração e o desfrute indiscriminado. Por outro lado, no âmbito das representações construídas, o significante mãe ocupa um lugar positivo na cultura e se harmoniza com a idéia de acolhimento. Neste caso, o texto articula uma idéia de África que se opõe à imagem de lugar hostil atribuído ao continente africano.

Ao invocar “África mamãe”, o enunciante expressa um sentimento de alegria e de afeto a partir dos quais fala da África como uma grande mãe que, além de alentar, possui poder de superação, conforme o verso “sempre vai gerar”. A ausência do pronome possessivo redimensiona a mama África, seu colo e aconchego pode ser tanto da diáspora negra quanto da humanidade, conforme o texto “Cordão umbilical” de Juracy Tavares e Luís Bacalhau:

Da escuridão, surge a luz
Útero negro, prosperidade
Do negrume africano, a humanidade
Senhora Ébano, DNA do mundo
Célula materna
Primeira maternidade da terra (TAVARES, BACALHAU, 2001, p.35).

A partir das imagens encontradas nessa estrofe, é possível inferir que os autores descrevem a África a partir de elementos recorrentes na tradição colonial racista cujo discurso estereotípico antagonizou depreciadamente o escuro relacionado à África e o

claro relacionado à Europa. Percebe-se porém que, que na letra dessa música, trata-se de estratégia dos autores para que possam inverter o estereótipo, interferindo assim na verdade imposta. A estrutura do texto traz palavras como útero e cordão umbilical que demonstram a intenção de divulgar imagens do continente africano diferentes daquelas que compõem o imaginário brasileiro, no qual o “negrume” e o escuro são lugares da morte, o prenúncio de algo mau e tenebroso.

A partir de signos valorizados na cultura, pela comunidade imaginada, os enunciadores configuram a África associando-a aos sentidos que a imagem uterina inspira nos indivíduos que participam do sistema cultural das diásporas, incluindo o Brasil. A África confunde-se com a imagem do útero que se encontra no inconsciente da maioria dos indivíduos enquanto espaço associado ao conforto, onde o ser está livre dos sofrimentos do mundo, o lugar onde a vida se desenvolve e floresce.

Esse jogo de associar signos prestigiados da cultura ao continente africano pode ser analisado a partir da pergunta de Michel Foucault (1988, p.8): “mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente?”. O bom perigo é que esses discursos construídos pelos compositores do Ilê interrompem a repetição soberana dos estereótipos sobre África, responsáveis, em parte, por despertar desprezo em relação a quase tudo que se refere ao continente africano.

O discurso das letras de músicas aqui analisadas serve de mediação entre a realidade social que circunda o indivíduo negro e a sua necessidade de se armar para sair dela. A

reelaboração da identidade do afrodescendente e de sua imagem nas narrativas da Nação pode ser um caminho possível que os textos dessas letras de músicas oferecem. Apesar do arbítrio dos signos lingüísticos, o uso dos sentidos destes, nem sempre se encontra sob o controle do poder. Diante disso, a língua também funciona como mediadora simbólica que insere a diferença nos seus mundos e nos mundos do outro, oferecendo muitas possibilidades de significar ambos. Diante disto, ao assumir o lugar do dizer, os compositores do Ilê Aiyê ameaçam os discursos legitimados, deixam expostas as subjetividades desses discursos e promovem inversões nos seus significados

Conforme Bhabha (1998), a validade do estereótipo está na ambivalência. Mesmo fixando características, o discurso estereotípico precisa ficar repetindo-as em situações distintas para que possa alcançar o estatuto de verdade. Segundo ele:

[...] é a força da ambivalência que dá ao estereótipo colonial sua validade é o que garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursiva mutantes: embasa suas estratégias de individuação e marginalização; que produz aquele efeito de verdade probalística e predicabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado ou explicado logicamente (BHABHA, 1998, p.108).

No sentido em que Bhabha concebe o estereótipo, observa-se que, embora seja ele um forte mecanismo de dominação, porque prende, limita e se impõe ao outro, de modo restritivo e diferenciador, pode constituir-se também numa possibilidade de reversão de sentidos para o outro, além de colaborar para o forjamento de uma auto-representação. Assim considerando, o discurso do texto de Juracy Tavares e Luiz Bacalhau está no lugar da rasura dos discursos hegemônicos, mas também está sob o espaço do duplo e

ambivalente a que estes compositores se submetem para que possam fazer circular outras “verdades” sobre a África. É o que pode ser lido nesses versos:

Mãe natural, fio inicial
África, do mundo eterno cordão umbilical
Rebentos da mãe preta
Europa, Oceania, Ásia, América
Zumbi, Mandela, Egito
Tecnologia do ferro,
Ilê Aiyê, Steve Biko. (TAVARES, BACALHAU, 2001,p 35)

Além da imagem do negro como o sujeito que saiu da África para povoar o mundo, o significativo cordão umbilical pode ser lido como a confluência de vários elementos, um espaço de trocas que suprem um lugar e outro. Com esta metáfora, os autores chamam a atenção para as presenças africanas no planeta. Esta idéia acha apoio nas próprias narrativas do poder. As migrações forçadas de ontem e da contemporaneidade levaram o povo negro para todos os continentes, com seus ritmos, turbantes, seu jeito de falar, de andar, contribuindo para o desenvolvimento das inúmeras nações dos continentes, citados pelos autores, com sua criatividade e conhecimentos.

O cordão africano pode ser visto nas obras de Picasso, nas cerâmicas egípcias vendidas nos antiquários europeus, nos currículos dos cursos de arqueologia, nas apresentações da Timbalada e na acumulação de riquezas que essas nações ostentam, resultado do trabalho escravo dos povos africanos nas suas colônias, nos impostos cobrados pela mercantilização da vida das populações negras durante quase quinhentos anos e nas toneladas de diamantes e outros elementos valiosos que ainda hoje são usurpados do continente africano. Tudo isto demonstra os fios do cordão umbilical de África desfiados nas culturas e até na vida cotidiana das nações dos quatro continentes. A idéia

de mãe, presente no texto, pode ser metaforizada para permitir entendê-la como provedora, nem sempre por sua vontade.

Essa estrofe faz ainda referências ao Egito, onde desde a antiguidade, povos europeus e africanos ampliam mutuamente seus horizontes político-culturais e trocam saberes tecnológicos e científicos. A referência a Zumbi, Mandela e Steve Biko é uma forma de historiar a participação de negros africanos e de seus descendentes que, em tempos históricos diversos, contribuíram para o pensamento humanitário e democrático do mundo, enriquecendo, assim, as ações em prol dos direitos humanos e da paz mundial. São imagens do continente africano produzidas pelos compositores, que mostram os fios construtivos da África pelo mundo, inclusive nesses outros versos:

África- Ilê cantando o novo no ancestral
O filho baiano, Ilê Aiyê, africano
Nobre, consciente
Carrega a cor da mãe
E dos demais continentes (TAVARES, BACALHAU, 2001, p.35).

Aqui a idéia de África como um cordão umbilical toma a forma de algo dinâmico cujas misturas provocam mudanças e reelaborações que não param de produzir coisas novas e seguir caminhos inesperados. Ter filhos na diáspora negra, como o Ilê, significa que a África está à espreita, a percorrer as esquinas da Nação brasileira. No entanto, segundo os autores, suas cores e, possivelmente, o que elas representam (culturas, povos e estruturas de pensamentos) não reinam sozinhas; entrelaçam-se com as cores de outros continentes.

Mesmo marcando a sociedade brasileira de forma incontestável, a presença de África tem sido espoliada, ignorada ou destrutada. O bloco afro Ilê Aiyê entende que ela carece de ser reafirmada, narrada, para que tenha assento na memória de todos os brasileiros. As narrativas veiculadas pelo Ilê Aiyê mostram a África como espaço da diversidade, quer seja de eventos quer seja de povos. Os compositores do bloco relatam aquilo que mostra a grandeza do continente, dos seus povos e de sua história. O objetivo é dar visibilidade, conforme pode ser percebido logo no primeiro verso do texto de Paulo Vaz e Cissa, com o verbo refrescar que significa, também, ‘restaurar’.

Ilê, refresca a memória
Pois ao longo da história
O negro é antecessor (VAZ, CISSA, 2001,p.33).

O ato de *refrescar* tem ainda o sentido de “avivar” e traduz o entendimento de que há esquecimentos sobre a trajetória político-cultural do continente africano. Percebe-se, nesses versos, mais que um simples interesse pelo passado da África, há uma necessidade em revelar fatos desse passado, os quais se encontram ausentes das instâncias produtoras e veiculadoras do saber. Estas elegem, na maioria esmagadora das vezes, os eventos ocorridos na Europa como parte dos seus currículos. Essa estrofe refere-se, ainda, às descobertas científicas que mencionam o continente africano como o lugar dos ancestrais do homem moderno e palco das primeiras experiências tecnológicas da humanidade protagonizadas pelo *homo habilis*.

Esta parte do texto sinaliza também que a África existe enquanto espaço político-cultural a centenas de milênios antes da chegada do invasor europeu. A história da África, na visão dos autores, não se resume à colonização. A condição de anterioridade

atribuída ao negro, nesses versos, reafirma que há uma longa e antiga civilização africana que vem sendo desenvolvida e apropriada por outros povos nos vários momentos da humanidade, conforme insinuam estes versos da música “Majestade África”:

Pois tudo que nasceu na África
Foi tomado de graça
O mundo inteiro tragou
Cultura, reza, crença, dança
Tempestade, bonança, tudo tem seu valor
Seja do bantu, seja do gegê ou do Nagô
O mundo inteiro colhe o que a África plantou (VAZ, CISSA, 2001, p.33).

Então, os autores vão construindo suas narrativas, preenchendo vazios dos relatos sobre o continente africano e incluindo outros eventos. O que esses versos contam está na cena contemporânea, pois se constituem em fatos ainda correntes na África que, nesse momento do texto de Paulo Vaz, aparece como aquela que tem sido ultrajada.

No verso “Tudo que nasceu na África foi tomado de graça” o olhar dos enunciadores para o continente africano não vê um vazio material e simbólico, e sim um espaço violentado, constantemente esvaziado, pilhado das suas riquezas. O pronome tudo pode significar as obras de arte dos povos africanos que habitam os museus europeus, os fósseis dos laboratórios, os elementos da fauna e da flora que alimentam as indústrias globais e também o material humano dizimado pelo trabalho forçado, pelas doenças e pelas guerras de baixo impacto, resultado da tutela colonial de ontem e dos seus herdeiros pós-modernos.

A partir do verso “Tempestade, bonança, tudo tem o seu valor”, o texto traz a idéia de movimento histórico e contradiz a imagem de África como um continente estático, ao mesmo tempo que aponta para as especificidades dos povos africanos e dialoga com o dizer de Stuar Hall (2003, p.31): “Sabemos que o termo África é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos”. Por este viés, os povos africanos se igualavam enquanto submetidos à escravidão. O olhar homogêneo sobre as populações negras resulta da ignorância e das estratégias de produção de saberes estereotipados a fim de justificar a dominação. O continente africano, segundo o texto, foi espaço de desenvolvimento de vários sistemas socioculturais que têm dinamizado as culturas modernas e contemporâneas, nas nações banhadas pelo Atlântico e outros oceanos e mares.

Culturas africanas têm-se entrelaçado com as culturas de outros povos de forma intensa e produtiva. Na Antiguidade, o negro e seus saberes se deslocaram através das migrações e rotas comerciais e, na modernidade através de migrações forçadas, cores, sons, lendas, danças e rituais sagrados das diversas nações africanas que vivem e podem ser identificados nos sistemas culturais de quase todos os continentes. Deste modo, o texto de Paulo Vaz e Cissa contribui para esvaziar o estereótipo de África como o continente das culturas arcaicas, inapreensíveis. Este movimento das culturas africanas levou os enunciantes à seguinte afirmação

África berço da cultura, ciência, arquitetura
Ouro refinado em pó, Gênese da sociedade
Forte ancestralidade
[...] Tapete persa emoldurado
Ama de leite jorrando para toda Nação

O poço de toda bondade divinal(VAZ, CISSA, 2001, p.33).

Para a construção do texto, os compositores articulam conhecimentos divulgados pela história, tanto para reafirmá-los como para contestar suas informações. É também a partir desse movimento, ora de adesão, ora de repulsa aos textos históricos, que os autores produzem diferentes imagens da África.

Os enunciantes, nessa estrofe, dialogam com o texto “África Mãe” de Valfredo Reluzente e representam o continente africano como o lugar onde se articularam os primeiros protótipos da sociedade moderna e a produção de conhecimentos que constituem os campos dos saberes científicos e artísticos, como a arquitetura, que congrega saberes da geometria e da matemática. Expressões como “ouro refinado em pó” e “tapete persa emoldurado” são recursos de marketing e sedução, com os quais o discurso dos compositores ganha aspectos panfletários. O “ouro em pó,” além de fazer referência a um alto padrão de riqueza material, é uma expressão consagrada pela cultura como algo de imenso valor, que merece ser cuidado, protegido com carinho e zelo. Por outro lado, o “tapete persa emoldurado” remete a sofisticação artística, à técnica refinada e goza, também, do *status* de algo valioso.

As expressões “Paciência de Jó” e “bondade divinal” são provenientes do ideário judaico-cristão que se encontra na base de referência da cultura dominante, constituindo o grupo de qualidades consideradas primorosas que só as almas “elevadas” possuem. Desse modo, a exemplo dos outros textos estudados, os autores utilizam o discurso dominante como estratégia para inverter as representações oficiais em que o continente africano é aparece como a terra dos seres maus e desequilibrados.

Já no verso “Ama-de-leite jorrando para toda Nação”, os compositores calçam suas narrativas na personalidade da ama-de-leite que configura a exploração exacerbada da mulher negra no Brasil. O leite da mulher negra era apreendido como propriedade do senhor escravista e, na maioria das vezes, ela era obrigada a alimentar apenas o filho da sinhazinha, deixando seu bebê negro à míngua. No entanto, o poder tem construído uma representação da ama-de-leite como uma figura que se oferece espontaneamente para alimentar os filhos alheios e que, imbuída de desprendimento, ela sacrifica o próprio filho para salvar o próximo, aquela que sem ser a mãe verdadeira age como tal, a guardiã e protetora da vida; mãe duas vezes. É desse saber que os enunciadores se apropriam e acrescentam a positividade que ele transmite ao significado de África.

Michel Foucault, no livro *Microfísica do poder*, menciona:

Se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo- como se começa a conhecer- e também a nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, ele o produz. (FOUCAULT, 1979, p.148).

A partir do corpo, o poder dominante, reiteradamente, faz circular imagens estereotipadas da mulher negra. No entanto, em relação à ama-de-leite, a imagem que circula é ambivalente porque traz aspectos entendidos pela comunidade cultural brasileira como positivos e está relacionada à solidariedade e ao amor ao próximo. Portanto, apesar das marcas estigmatizadas, a figura da ama-de-leite funciona como metáfora, no texto, para representar África como a terra mãe do Brasil. Os autores fazem uso da ambivalência do

discurso do poder e do caráter deslizando das representações que ele produz. Assim, como o leite das mulheres africanas foi indispensável para a existência de muitos brasileiros negros e não negros, a África forneceu/fornece contribuições que deram/dão vigor à vida política, cultural e material que a Nação brasileira ostenta e produz.

Além disso, o investimento maior do texto está no sentido de revelar a África como um continente exportador de conhecimentos que têm servido para revigorar a produção do saber, tanto no âmbito material como espiritual, conforme este outro trecho da letra de música “Majestade África”:

Enciclopédia que o mundo pesquisa
Se infiltra, analisa, pau para toda construção
Ninho de celebridades de escritos sagrados
De total comunhão (VAZ, CISSA, 2001, p.33)

É possível apreender desse trecho que Paulo Vaz e Cissa apresentam imagens dos povos africanos, que invertem valores que negam/negaram sabedoria e inteligência àqueles seres. Tais imagens não são exclusivas do texto Majestade África, significando que os compositores do Ilê Aiyê decidiram ratificar sistematicamente representações positivas das culturas africanas. Com base em outras letras de músicas estudadas neste trabalho, percebe-se uma estratégia discursiva que se caracteriza não só por repetições, mas, sobretudo, por semelhanças de palavras e sentidos encontrados nas diversas produções do bloco. Tais repetições são, também, traços distintivos, sistemas de detalhes sintomáticos de uma pedagogia cujo objetivo é reafirmar a condição de seres civilizados e civilizadores dos povos africanos e seus descendentes na diáspora.

A história que esse texto conta da África passa por adjetivações seqüenciadas, promovendo uma exaltação do continente africano que se constitui em recurso discursivo que chama a atenção para as qualidades de África, conforme pode ser observado nestes outros versos:

Celeiro negro de beleza
Culto ávido de nobreza
Nossa pedra angular
Não adianta nosso brilho ofuscar
Pois os joelhos se curvam
Pra majestade passa (VAZ , CISSA, 2001, p.33).

A linguagem moderna de cunho totalizante, da qual os autores fazem uso, pode ser percebida através de palavras como celeiro, ninho, pedra angular e é, a partir daí, que os enunciantes demonstram as similaridades de África com o continente Europeu.

Bhabha (1998) trata da impossibilidade de, hoje, no mundo pós-colonial, o sujeito ser pensado como indivíduo, uma vez que este sujeito não consegue controlar o outro que o habita. Isto porque não só o sujeito pós-colonial, mas também o sujeito da diáspora negra vivem a angústia da fragmentação, o seu eu é feito de outros incorporados através de contatos e relações histórico-culturais. Ou seja, o sujeito cultural pós-colonial forma-se através de relações culturais que o torna híbrido e o coloca numa posição intermediária, sem uma perspectiva única do mundo, mostrando várias faces e movendo-se entre tempos e tradições diferentes. O lugar dos compositores do Ilê Aiyê é, na passagem entre mundos culturais diversos, significando que seus discursos podem ser entendidos como uma coisa e outra. Ir além disso é analisar seus discursos considerando o lugar de fala do negro e a possibilidade que ele tem de reiterar ou negar as representações que lhe são impostas, sobretudo porque os principais códigos que

fundamentam qualquer cultura estabelecem, desde cedo, para cada indivíduo a ela pertencente as “ordens empíricas” com as quais terá de lidar e nas quais há de se encontrar. As representações servem a este jogo sociocultural e são construídas, também, como formas de comunicação das diferenças e das similaridades entre os constituintes de um dado sistema cultural, podendo, inclusive, trabalhar a favor do poder e do subalternizado.

Contar a história da África, muito mais do que mostrar insatisfação com as narrativas recebidas, expressa um desejo de rasurar, de abalar, problematizar a cristalização discursiva sobre o continente africano. Constitui-se numa estratégia de rompimento com a episteme etnocêntrica, enquanto única forma capaz de produzir e proporcionar o saber, sempre posicionado em termos de subordinação e marginalização.”[...] é juntar ao presente essas rotas fragmentárias, frequentemente ilegais, e reconstruir suas genealogias não-ditas [...], para tornar visível o invisível”(HALL,2003, p.42). É com este propósito que o texto “Viva Samory”, de Valter Farias e Adailton Poesia vem narrar a vida de Samory Touré como pretexto para contar outras histórias negras.

Somos filhos da África
E viva Samory
O tema do Ilê é Guiné Conakry
Nas batalhas que houve a mais organizada
Foi a resistência
Encontrada no Alto da Guiné
Derrotados os franceses, logo descobriram
A força que tinha o grande líder
Samory Touré. (FARIAS, POESIA, 1998, p.30)

Percebe-se, nessa letra de música, que não é a vida de Samory o alvo do discurso dos enunciantes, mas sua biografia enquanto sujeito cujo posicionamento fornece bases para uma representação ativa dos povos africanos, que pode despertar admiração nos

ouvintes e leitores desse texto, pois o que se quer [...]“não é simplesmente a imagem da pessoa, mas o lugar discursivo e disciplinar de onde as questões de identidade são estratégicas e institucionalmente colocadas”.(BHABHA, 1998, p.83). Biografar um líder da resistência africana é transformá-lo em lugar de onde é possível interrogar o poder, articular respostas que possam desconstruir o discurso eurocêntrico, principalmente porque evidencia o compromisso dos povos africanos com a liberdade e se opõe à idéia de cooperação com o colonizador. As imagens produzidas pelos autores ajudam a construir o continente africano como um lugar de gente brava e guerreira e atendem ao propósito de mostrar que os povos africanos tiveram ações racionalizadas e eficientes contra o poder colonial.

Outro aspecto importante é a representação de Samory Touré como um líder de guerra que impôs a derrota aos franceses, frustrando o projeto imperialista deste povo europeu na África. O sucesso do líder negro tem sentido político cultural amplo porque expõe as fragilidades do discurso colonial racista da superioridade européia, também no que diz respeito ao domínio do conhecimento bélico e estratégias de combate.

O entusiasmo da saudação a Samory pode ser lido como a crença na liberdade transformada em realidade pelo líder da Guiné. Enquanto discurso político, a letra da música “Viva Samory” produz uma imagem de respeitabilidade, competência e heroísmo atribuída ao povo africano e materializada na figura do líder político, que no verso “logo descobriram a força que tinha o grande líder”, é representado como um adversário difícil e respeitado, fora da imagem do revolucionário romântico e ingênuo,

cujos ideais de liberdade tinham o aval e a cooperação dos seus vizinhos, segundo pode ser lido nesta estrofe:

Ladeada pelos seus países vizinhos
 Foram Guiné Bissau, Senegal
 Mali, costa do Marfim
 Finalmente preso por defender sua **Nação**
 Condenado ao Exílio
 Morreu finalmente no Gabão (FARIAS, POESIA.,1998, p.30)

Nestes versos, o texto desconstrói outro discurso oficial que insiste na afirmação de que os povos africanos não entenderam a produtividade de fazer alianças entre si para enfrentar o inimigo. Nações africanas aparecem, no texto, unidas ao projeto de luta contra o dominador. Nota-se, ainda, nessa letra de música uma história de busca por autonomia que, de acordo com os autores, não se alterou no decorrer do tempo, conforme este outro momento do texto “Viva Samory”:

O sindicalista Ahamed Sekou Touré
 Fundou o partido democrático da Guiné
 Não queremos a riqueza
 Queremos a pobreza
 Mas com toda liberdade
 Ahamed Sekou Touré foi à África ocidental
 O tema do Ilê
 É Guiné Conakry para o carnaval (FARIAS, POESIA, 1998, p30)

Nesses versos, os enunciadores desenharam a trajetória do herdeiro político de Samory que, após a independência da Guiné, investiu na reorganização da sociedade a partir da ideologia comunista. É perceptível que a seqüência de dados sobre Ahamed produz uma biografia do líder sindical que, no texto, serve para dar continuidade à história político-social de Guiné Conakry. Aqui, os povos africanos aparecem como protagonistas de suas histórias e dominando teorias sofisticadas de organização político-econômica como

marxismo e capitalismo. Nos versos “não queremos a riqueza,/ queremos a pobreza,/ mas com toda liberdade” os autores reafirmam que a liberdade para os povos africanos tem valor inegociável.

Segundo Eneida Souza (2002, p.29) a produtividade de se estudar as biografias na contemporaneidade, não é apenas de querer resgatar este tipo de narrativa, mas, sobretudo, porque esta “se impõe como referência para a história, política e cultural das primeiras décadas do século XX”. Por isso, os dados biográficos, tanto de Samory como do seu herdeiro político, transformam-se em estratégia para os autores organizarem a história desses povos africanos. Observa-se, por exemplo, que os fatos narrados não obedecem a uma ordem cronológica organizada. Eles vão sendo relatados de modo a construir uma imagem do continente africano como espaço político, ideológico e dinâmico de resistência ao invasor. Há uma seleção daquilo que interessa aos enunciantes que trouxeram eventos e vivências da vida de dois líderes negros cujas experiências, além de servirem como mecanismo para ressignificar o passado da África, o qual tem sido relatado oficialmente por uma ótica derrotista, trazem à tona um passado africano de lutas, coragem e união entre os povos negros contra o dominador, entendido como inimigo comum.

Assim, os compositores lembram o passado, fazendo uma construção a partir de imagens de uma realidade atualizada, construída com base em vivências e concepções atuais. Tais imagens, certamente, não são idênticas às acontecidas no passado, são imagens fragmentadas, reconstruídas que, provavelmente, emergem da preocupação em contar histórias protagonizadas por negros na África que coloquem em dúvida o

discurso oficial da superioridade dos povos europeus em relação aos povos africanos. Outra desconstrução que o discurso do texto apresenta, diz respeito ao costumeiro discurso que tenta justificar os crimes dos invasores europeus contra os povos negros, afirmando que tais crimes foram praticados com a própria ajuda deles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho investiu na análise de letras de músicas-tema do bloco afro Ilê Aiyê com o objetivo de analisar as histórias produzidas pelo bloco, através dos seus compositores, sobre o negro no Brasil e as imagens produzidas sobre África e sua gente. Foi utilizado um *corpus* formado pelas músicas do período de 1989 a 2004, porque, neste período, o Ilê passou a construir narrativas sobre o percurso do negro brasileiro, a fim de dar publicidade aos indivíduos negros e não negros sobre o valor das contribuições dos povos africanos e seus descendentes para o País.

Demonstrou-se que o Ilê registra passagens da vida social e política do Brasil, principalmente aquelas protagonizadas pelos povos africanos e seus descendentes. São relatos que se convertem em discursos opostos às narrativas dos laços identitários da nacionalidade do País, enquanto um modelo circunscrito à imagem de uma comunidade homogênea e igualitária. Ao contar a história do povo negro no Brasil, o bloco narra sobre os “outros quinhentos” da Nação, ausentes das narrativas oficiais. Registra-se também, um discurso de engrandecimento da África cuja representação inverte estereótipos que têm sido utilizados nas representações oficiais dos afrodescendentes, reiteradamente disseminadas no cotidiano e nas instâncias construtoras e divulgadoras do saber. Percebe-se que o Ilê se transformou em um lugar onde são articuladas narrativas do Brasil voltadas para destacar os traços negros da Nação brasileira e atender aos anseios dos afrodescendentes em serem representados de acordo com a relevância das suas contribuições. Isto significa ruptura com a divulgação de uma imagem de Nação centrada no grupo hegemônico branco e na Europa como o único continente de onde vieram os ancestrais do povo brasileiro. As narrativas produzidas pelos compositores do bloco do Curuzu deixam à mostra que o reconhecimento do País como uma Nação mestiça passa

pelo preconceito com relação à diversidade étnica que compõe a estrutura social. Isto tem contribuído para perpetuar um pensamento que entende características étnicas como justificativas para negar desenvolvimento político–social aos grupos não entendidos como brancos.

A pesquisa realizada, neste trabalho, aponta o discurso das letras de músicas-tema do bloco afro Ilê Aiyê como produtivo para dar visibilidade às contribuições do negro para a Nação brasileira e também para reconfigurar as imagens estereotipadas que historicamente vêm sendo construídas sobre o negro e o continente africano nas representações étnico-culturais do País. O bloco vem perseguindo a crença de Paulinho Camafeu de que, “se o branco soubesse, o valor que o negro tem” se sentiria honrado em se identificar com os povos africanos e seus descendentes. Cabe lembrar que a leitura dos textos que embasaram esse trabalho permite responder ainda a Camafeu que a rejeição ao negro, sua história e cultura atinge brasileiros de todas as cores e credos. De modo que as narrativas sobre os “outros quinhentos” do Brasil (nos textos analisados se referem ao negro), produzidas no período estudado, além de tentar reclassificar positivamente a África e o afrodescendente no imaginário do brasileiro, podem contribuir para que os brasileiros negros e não negros entendam como produtivo afirmar suas ligações também com o continente africano, seus povos e suas respectivas culturas.

ANEXO

LETRAS ANALISADAS

Negros de Luz (1989)

Edson Carvalho

Eu não tenho a força só porque sou o primeiro
É simplesmente por ser Ilê
O quilombo dos negros de luz
Saudando a força de todos os quilombolas
Que lutaram bravamente para manter viva
A nossa história.
Vamos exaltar a heroína Zeferina
Acotirene Guerreira princesa negra
Negra Dandara rainha da beleza
Ganga Zumba outro nosso grande líder
A todo povo que a raça negra fez valer
Esse quilombo hoje completa 15 anos
Ao líder quilombola Vovô do Ilê Aiyê
A epopéia negra hoje é narrada
E vai cantando o coral negro Ilê Aiyê.
Se tiver de ser!
Será assim; nós faremos Palmares de novo
Vamos escrever a nossa verdadeira história
Zumbi não morreu, ele está vivo
Em cada um de nós
Será que eles não vêm?
Será que eles não ouvem o nosso grito de liberdade
Valeu Zumbi!
Rei Zumbi d'Angola Nadjanga rei rei Zumbi
Madeira o, o, o,
Madeira, o, o,o .

Esplêndido Zumbi (1989)

Marcelo Gentil

Na lúgbre Serra da Barriga
A epopéia negra se realizou
Enaltecido pelo Ilê Aiyê
Que expressa ao mundo o seu esplendor
Quilombo de Palmares
Palco de luta secular
Belicosos, intrépidos negros
Por sua liberdade não temeram em lutar

Canto no Ilê
Zumbi dos Palmares
Exaltando o caudilho negro da liberdade

A republica Palmarina
Ganga-Zumba, o genitor
Edificou a tróia negra
Sendo aclamado o grande senhor
Sentindo-se atônito e exasperado
Um plano de paz aceitou assinar
Sendo envenenado
Por um quilombola
Para em seu bastião
Ninguém penetrar.
Os negros não nasceram para servidão
Baluarte da luta contra a escravidão

Revolução (1991)

Willian Reis

A luta negra
Sempre existiu
Na Liberdade, Curuzu, Bahia, Brasil
Ilê espelho da revolução
Faz universo lembrar
A revolta dos Búzios
No seu desfilar
Luís, Lucas Manoel João
Lutaram e morreram por estes ideais
Direitos iguais, bem-estar social
Difícil igualdade
Que a maioria sempre quis
Venha mais ligeiro fazer o planeta feliz
Ilê Ilê Ilê
Ilê Ilê Aiyê
O querer é o eterno poder.

A esperança de um povo (1991)

Reginaldo Sacramento (Reizinho)

Num canto envolvente
Vai meu sentimento, levar a tristeza
Num ego expresso vejo o Ilê Aiyê
Símbolo da raça negra
Revolta dos búzios
História passada deixaram mágoa em salvador
E o povo bahianense leu o boletim dos revolucionários
Homens cidadãos
Oh! Povo curvado
E abandonado pelo rei
O rei de Portugal
João de Deus, bravo guerreiro,
Morreu enforcado, foi esquartejado
Por ser líder negro
A esperança de um povo
Que vivesse no mundo melhor
Liberdade, igualdade, respeito
Eu quero direito sem preconceito

Liberta eu.
Liberta eu não quero mais sofrer
Estou na beira do abismo correndo perigo
Cadê minha libertação?

Uma Azânia, uma nação (1992)

Edson Carvalho

Azânia para libertar o povo negro
Das maledicências da terra
Guetos Sowetos banidos dos seus direitos
Vivendo no preconceito o negro leva a pior
Vamos nos unir, para somar
Jamis dividir só multiplicar
Para iludir e acabar de vez o colonizador
Apartheid não, não, não some da terra
O melhor pra você apartheid!
O inferno lhe espera
Sempre reinará REIZULU
Sempre reinará REIZULU SHAKA
Desmond Tutu, Steve Biko, Nelsom Mandela
E hoje o povo Ilê se manifesta
Conclama o movimento pra lutar
Devolver ao negro os seus valores
E não deixar se dispensar
A concretização quase perfeita
Um elo uma raça pode falar
Uma Azânia, uma nação pode caminhar
Kosesi Kele Kelela
Kosesi Kele Kelela
Kosesi Kele He África
Sempre reinará reizulu
Sempre reinará reizulu.

Ilê é ímpar (1995)

Aloísio Menezes e Alberto Pita

Minha nação é Ilê
Minha epiderme é negra
Tenho vinte e um, sou maior de idade
Lindo é subir o Curuzu
Difícil é chegar na cidade
Sensual femenina com a pele divina
E bem faz ditado merecer
Aquele moça da praça, ainda espera pelo Ilê
E continua com graça até o dia amanhecer
3x7, de glória seu nome na história
Resultado ímpar vinte e um
Ímpar é o Ilê, vinte é um fundamento de Ogum
Nem quero saber
Se o fogo do dragão
Acendeu o o cachimbo do Saci
Eu estou pro ILê, como a costa está para o Marfim
Ilê vinte e um
Ilê é fundamento de Ogum
Ilê vinte e um
Ilê, quilombo é Curuzu

Heranças Bantos (1996)

Paulo Vaz e Cissa

Eu vim de lá
Aqui cheguei
Trabalho forçado
Todo tempo acuado
Sem ter a minha vez
Dos grandes Lagos
Região em que surgiu
Os bacongos, os Bundos
Balubas, Tongas, Xonas, Jagas, Zulus
Civilização Bantu que no Brasil concentrou
Vila São Vicente canavial de presente
Pau Brasil salvador
Cada pedaço de chão
Cada pedra fincada
Um pedaço de mim
Ilê Aiyê
O povo banto ajudou
A construir o Brasil
Pedra sobre pedra
Sangue suor no chão
Agricultura floresce
Candomblé religião
Irmandade boa morte
Rosário dos pretos Zumbi lutador
Lideranças irmanadas
Que apesar do tempo, o vento levou
Um legado na dança
Influência no linguajar
Sincretismo na crença
Na culinária o bom paladar
Tristeza Palmares, Curuzu alegria. Ilê Aiyê Liberdade
Expressão Bantu e viva da nossa Bahia

Embarcação Ilê (1997)

Paulo Vaz e Cissa

Nas águas barulhentas e profundas deste imenso mar
Navega o Navio ILÊ no rumo certo estar
Pérolas Negras colhidas desde mar a mar
O vento forte pode balançar.
A embarcação ILÊ AIYÊ não vai naufragar
Na prôa a capoeira de Angola Bimba e Pastinha
Tambores e atabaques de Maleiro cantam Batatinha
Vadeia Clementina o povo negro todo vadiou
Ivone Lara no laraô diê diê olha lá oxá.
Na mesa o bate papo de Gesteira, Sampaio e Farias
Na popa Benedita Senadora, a lei se inverteria
Acorda povo negro abre a mente para revolução
Um abraço forte de Mário Gusmão
O anjo negro que o bom Deus levou
Com alma, poetas, doutores total nostalgia
Unidos na crença irmanados todo santo dia
No mastro a mão de Mãe Hilda a nos abençoar
Um tapete negro no mar a flutuar
O Ilê Aiyê fundamentado estar

Oh! Jamba jambo
Meu canjira canjirê
Olha ai
Arirê alvorada
Curuzu Ilê Ayiê

O Ilê é Guiné (1998)

Gerson Lourenço

Ô Guiné

Guiné ô meu amor só assim eu vou te ver pois

O tema do Ilê Guiné Conakry esse ano é você

Estou feliz em falar dessa cidade

Estou feliz em falar desse País

Estou feliz em falar dessa região

Estou feliz no meu bloco Ilê Aiyê

No império de Gana tudo começou

E o seu povo unido assim ali ficou

No império Mali fez valer sua história

Hoje o Ilê traz pra nossa Memória

Ô Guiné

Seu colonizador foi o francês

Muçulmana sua religião

A economia agricultura

A bahia herdou toda cultura

Resistência Almany Samory Touré

Sosso, Loma suas línguas nacionais

Situado na África ocidental

Um dos países vizinhos é o senegal

Ô Guiné

Viva Samory (1998)

Valter Farias e Adailton Poesia

Somos filhos da África
E viva Samory
O tema do Ilê é Guiné Conakry
Nas batalhas que houve a mais organizada
Encontra-se no alto da Guiné
Derrotados os franceses, logo descobriram
A força que tinha o grande líder
Samory Touré
Ladeada pelo seus vizinhos
Foram Guiné Bissau, Senegal
Mali, Costa do Marfim
Finalmente preso por defender sua nação
Condenado ao exílio
Morreu finalmente no Gabão
O sindicalista Ahamed Sekou Touré
Fundou o partido democrata da Guiné
Não queremos a riqueza
Para não sermos escravos
Queremos a pobreza
Mas com toda liberdade
Ahamed Sekou Touré foi à África ocidental
O tema do Ilê
É Guiné Conakry para o carnaval.

Asa negra (2000)

Marcus Gonçalves

Sei que são outros “500”
Minha história, meus momentos
Mocambos, Quilombos, Maroons-
Estrela do céu que conduz
Nossa Liberdade Bahia – Ayabá
Oh! Yalodê (bis)
Terra de Quilombos Bahia – Ayabá
Sei que a Serra é uma barriga
Que nos leva ao Curuzu
Calabar, Frechal, Cabula
Rio das Rãs, outros caminhos
Meu quilombo, minha casa
Meu Ilê, meu candeeiro
Estrada que nos revela
A liberdade o ano inteiro
Nossa Liberdade Bahia- Ayabá
Oh! Yalodê
Terra de quilombos – Ayabá
Asa Negra canta, canta
Na terra onde eu nasci
Nada preso na garganta
Somos netos de Zumbi

Majestade África (2001)

Edson Carvalho

Ilê refresca a memória
Pois ao longo da história
O negro é antecessor.
Pois tudo que nasceu na África
Foi tomado de graça
O mundo inteiro tragou
Cultura reza, crença, dança
Tempestade bonança, tudo tem seu valor.
Seja do bantu, seja do gegê ou do nagô
O mundo inteiro colhe o que África plantou
Graças a Deus
Sou o que sou
Ilê é bebida fina
Que em canto da esquina
O mundo inteiro provou
África berço da cultura, ciência, arquitetura
Ouro refinado em pó, gênese da sociedade
Forte ancestralidade, paciência de Jô
Tapete persa emoldurado
Ama de leite jorrando para toda nação
O poço de toda bondade divinal
Enciclopédia que o mundo pesquisa
Se infiltra, analisa, pau pra toda construção
Ninho de celebridades de escritos sagrados
De total comunhão
Celeiro negro de beleza
Culto ávido de nobreza
Nossa pedra angular
Não adianta nosso brilho ofuscar
Pois os joelhos se curvam pra majestade passar

África Mãe (2001)

Valfredo Reluzente

Nasceu no Egito
Inter-relação
Norte e Sul é bonito
Lá vem o negão
Amamenta o mundo que felicidade
O berço da cultura
E da sociedade
África mamãe
África mamãe
Ilê Aiyê África
Que sempre vai gerar
Vutivi, já vem com seu conhecimento
Mungona se ouve a todo momento
Alguns valores são essenciais
Famílias africanas, em busca de paz
Nem que o nolati
Venha aparecer
Ventre fértil do mundo África vou de Ilê
África mamãe
Ilê Aiyê África mamãe
Que sempre vai gerar.

Cordão Umbilical (2001)

Luís Bacalhau e JuraciTavares

Da escuridão, surge a luz
Útero negro, prosperidade.
Do negrume africano, a humanidade
Senhora ébano, DNA do mundo
Célula materna
Primeira maternidade da terra.
Foi lá onde o homem começou, na África
Ilê Aiyê, África fértil Salvador
Ventre fértil, sentimento profundo
Mãe natural, fio inicial
África, do mundo eterno cordão umbilical
Rebentos da mãe preta
Europa, Oceania, Ásia, América
Zumbi, Mandela, Egito
Tecnologia do ferro, Ilê Aiyê, Steve Biko
Colo de ouro, diamante
Marfim, berço gigante
Oralidade, veia essencial
África Ilê Aiyê, africano
Nobre, consciente
Carrega a cor da mãe e dos demais continentes.

Força, raça, e união (2004)

Lafaete e Cosme Silva

A força da união da raça Ilê
Bato no peito canto de cabeça erguida
Em homenagem a Mãe Hilda Jitolu
A nossa estrela negra exemplo de vida
Filha de Obaluaiyê
Oxum é o seu juntó
Que vem lá de Abeokutá
Cidade vizinha de Ifé e Oyó
Foi com muita gentileza
Mãe Hilda recebeu o Deká
Das mãos de Constância Mãe Tança
No terreiro Cacunda de Yayá
Filha de dois grandes reinos
Abomey e Yorubá
Que tem muitas confluências
Agora vou lhe mostrar
Sudão, Etiópia, Eritréia
Congo, Angola, Golfo do Benin
Moçambique Abissínia
Zimbabwe, Gana e Mali
Ê ê ê reino de Yorubá
Atual Nigéria
Ê ê ê reino de Abomey
Atual Benin
Lá na Serra de Barriga
Vejam o que aconteceu
Uma oferenda a Zumbi dos Palmares
Que Mãe Hilda ofereceu
Ele era filho de Ogum
Pra negrada Zumbi nunca morreu
Seguindo sua tradição

Despacho ela faz
Soltando as pombas brancas
Pedindo axé, amor e paz
É Mãe Hilda Jitolu
Cinqüenta anos de axé
Trinta de Ilê
Subindo o Curuzu

REFERÊNCIAS

- ABNT-ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 2023: Informação e documentação-Referências- Elaboração*. Rio de Janeiro, Jan.2007.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989
- AGIER, Michel. *Ilê Aiyê: a invenção do mundo negro*. Salvador, 1993.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BACELAR, Jéferson. *Etnicidade: ser negro em Salvador*. Salvador:Ianamá:Programa de Estudos do Negro na Bahia, 1989.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: EDFMG, 1998.
- BRAGA, Júlio. Ilê AiYê e mãe Hilda Jitolu. **O Mondo: Boletim Informativo do Ilê Aiyê**, Salvador, nº 20, p.02, Fev, 2004.
- BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987
- BURKE, Peter. A escrita da História: *novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes, Editora UNESP, São Paulo, 1992, p.327-348.
- Caderno de Educação. Mãe Hilda de Jitolu: guardiã da fé e da tradição africana. Salvador. PEP do Ilê Aiyê v. 12, 2004.
- CARNEIRO, Suely. Uma guerreira contra o racismo. *Caros Amigos*, ano 3, nº 35, p.24-29, fev 2002.
- CARVALHO, Edson. *Negros de Luz*. Salvador, 1989. Xerocopiado.1p.
- CARVALHO, Edson. *Uma Azânia, uma Nação*. Salvador, 1992. Xerocopiado. 1p.
- CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo Caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução de Guy Reynaud. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ESTANISLAU, Lúcia Avelar, Feminino plural: *Negras no Brasil*.In FONSECA, Maria Nazareth Soares(Org). *Brasil afro-brasileiro*. 2ª edição. Belo Horizonte.Autêntica, 2006, p.213-227.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Adriana Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 5. ed. São Paulo: EDUSP, 1997.

FÉLIX, Loiva Otero; ELMIR, Cláudio P. *Mitos e heróis: construção e imaginários*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio do século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FILHO, Antônio Laurence. *Tradição, ideologia e identidade no Ilê Aiyê: um estudo da Banda Erê*. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música da UFBA, 2004, Salvador, Bahia.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Portugal: Relógio D'Água Editores, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 15. ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Grall, 1979.

FOUCAULT, Michel. Representar. In _____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.75-90.

GARCIA, CANCLINI, NESTOR. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

GENTIL, Marcelo. *Esplêndido Zumbi*. Salvador, 1989. Xerocopiado. 1p.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001.

GODI, Antônio J. V. dos Santos. Música afro-carnavalesco: das multidões para o sucesso das massas elétricas. In, SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org) *Ritmos em trânsitos: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Diynamis; Salvador Programa A cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A, 1997, p.73-122.

GONÇALVES, Marcus. Asa negra. O Mondo: *Jornal informativo do Ilê Aiyê*, Salvador, 2000, nº 16 p.02

GUERREIRO, Goli. *Carnaval em Salvador: O mito da democracia racial*. Revista Bahia & Dados, Salvador nº 4 p.100-105, 1994.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte, Brasília: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n° 24, p. 68-74, 1996.

HOBBSBAWM, Eric J. *Sobre a história*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão, et. al. Editora da INICAMP, 1996.

LOURENÇO, Gerson. *Ilê é Guiné*. Salvador, 1994. Xerocopiado. 1p.

MENEZES, Aloísio; PITTA, Alberto. Ilê é ímpar. In *Cadernos de educação*, Salvador, PEP do Ilê Aiyê v. 01, p.26, 1995

MIGNOLO, Walter. La razón postcolonial. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 1 p.19-45, 2° sem. 1996.

MOURA, Clovis. *Dicionário da escravidão negra*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 128.

MOURA, Milton Araújo. *Carnaval e Baianidade*. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação), Faculdade de Comunicação da UFBA, Salvador, Bahia. p.203-214.

MUNANGA, Kabengele. *Redescutindo a mestiçagem no Brasil; Identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo*. Petrópolis: Vozes, 1980

NASCIMENTO, Abdias do. *O negro revoltado*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro .1992

REIS, João. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

REIS, João; SILVA, Eduardo. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, Luiz (Org) *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992 p.46-54.

REIS, William. *Revolução*. In *Cadernos de Educação*, Salvador, PEP do Ilê Aiyê, v.7, p.37, 1991.

RELUZENTE, Valfredo. África mãe. In *Caderno de educação*, Salvador, PEP do Ilê Aiyê, v.9, p.34, 2001

RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos no novo carnaval afrobaiano*. Salvador: Corrupio, 1981.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 5ª ed: São Paulo: editora nacional, 1977

SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org) *Ritmos em trânsitos: sócio-anthropologia da música baiana*. São Paulo: Diynamis; Salvador Programa A cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A, 1997.

SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: local e global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Tradução Vera Ribeiro. EDUFBA, 2003, p.91.

SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.176-205.

SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil-1979-1981(cultura versus arte). In ANTELO, Raul et al. (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis; Letras Contemporâneas/ABRALIC, 1998, p11-24.

SANTIAGO, Silviano. O entre lugar do discurso latino americano. In; *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós- modernidade*. 5.ed. São Paulo: Cortez, 1999.

SCHWARCZ, Lília Moritz ; QUEIROZ, Renato. *Raça e diversidade*. São Paulo: EDUSP, Estação Ciência, 1996.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil- 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: Forma Literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 2. Ed. São Paulo: duas cidades, 1981.

SILVA, Cosme; Lafaete. Força. Raça. União. In *Caderno de educação*, Salvador, v 12 p.11, 2004.

SILVA, Rita de Cássia Maia. *Ritos e espetáculos da negritude: O mundo negro do Ilê Ayiê no mercado simbólico da baianidade*. Dissertação de mestrado em comunicação, UFBA, Salvador, 2002.p.24-36.

SILVA, Jônatas Conceição. *Vozes Quilombola: uma produção poética brasileira*. Salvador, EDUFBA, 2004.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. A força que anima. *O terreiro e a roda*. Salvador, 1997, p.65-75

SISS, Ahyas. *Afro-brasileiros, cotas e ação afirmativa: razões históricas*. Rio de Janeiro:Quartet; Niterói: PENESB, 2003.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Florentina Silva. Discursos identitários afro-brasileiros: o Ilê Aiyê. FIGUEREDO, Maria do Carmo Lenna, SOARES, Nazareth Maria Fonseca (Org). *Poéticas afrobrasileiras*. Belo Horizonte: Mazza: PUC Minas, 2000, p.81-98

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Editora Ateliê. São Paulo, 2004.

TAVARES, Juracy; BACALHAU, Luiz. Cordão umbilical. In *Cadernos de educação*, Salvador, PEP do Ilê Aiyê, v.9, p35, 2001.

VAZ, Paulo e Cissa. Embarcação Ilê. In *Caderno de educação*, Salvador, PEP Ilê Aiyê, v.5, p.36, 1998.

VAZ, Paulo e Cissa. Heranças Bantu. Salvador, 1996. Xerocopiado. 1 p

VAZ, Paulo e Cissa. Majestade África. In *Cadernos de educação*, Salvador, PEP do Ilê Aiyê, v.9, p33, 2001.

VIEIRA FILHO, Rafael. Folgedos negros no carnaval de Salvador, In, SANSONE, Lívio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Org) *Ritmos em trânsitos: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Diynamis; Salvador Programa A cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A, 1997, p. 39-57.