

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CLÁUDIA NOVAES DEINA

ESPACIALIDADE SIMBÓLICA AFRO NO CARNAVAL DA “CIDADE DA
BAHIA”

CURITIBA

2020



CLÁUDIA NOVAES DEINA

ESPACIALIDADE SIMBÓLICA AFRO NO CARNAVAL DA “CIDADE DA
BAHIA”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, curso de Doutorado, Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Geografia.

Orientadora: Profa. Dra. Salete Kozel Teixeira

CURITIBA
2020

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Deina, Cláudia Novaes

Espacialidade simbólica afro no carnaval da “cidade da Bahia” /
Cláudia Novaes Deina. – Curitiba, 2020.
1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Paraná, Setor de
Ciências da Terra, Programa de Pós-Graduação em Geografia.

Orientadora: Profa. Dra. Salete Kozel Teixeira

1. Carnaval – Salvador (BA). 2. Geografia Cultural. 3. Narrativas.
I. Teixeira, Salete Kozel. II. Universidade Federal do Paraná.
Programa de pós-Graduação em Geografia. IV. Título.

Bibliotecária: Roseny Rivelini Morciani CRB-9/1585



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS DA TERRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO GEOGRAFIA -
40001016035P1

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em GEOGRAFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **CLAUDIA NOVAES DEINA** intitulada: **ESPACIALIDADE SIMBÓLICA AFRO NO CARNAVAL DA CIDADE DA BAHIA**, sob orientação da Profa. Dra. SALETE KOZEL TEIXEIRA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Agosto de 2020.

Assinatura Eletrônica
06/10/2020 10:09:06.0
SALETE KOZEL TEIXEIRA
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
01/09/2020 18:05:47.0
IVO PEREIRA DE QUEIROZ
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO
PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
31/08/2020 17:49:19.0
MARCOS ALBERTO TORRES
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
09/10/2020 21:31:03.0
JANIO ROQUE BARROS DE CASTRO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA)

Assinatura Eletrônica
16/10/2020 20:38:13.0
ROBERTO FILIZOLA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Dedico aos meus filhos, Rafael e Ana Cecília; e, ao meu marido Wanderley que acalentam a minha alma com amor, significando e dando sentido a minha existência. À minha mãe, Eva por tudo que ela representa e às minhas irmãs, Cristina, Joelma e Patrícia pela união que nos fortalece nessa caminhada.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, ao universo, aos ancestrais e a força do Axé da Bahia que agiram a meu favor e me concederam força e coragem para concluir este ciclo na minha vida.

À professora Salete Kozel, pelo seu acolhimento, ternura e dedicação. Inicialmente abrigou o meu projeto, depois foi a campo comigo no carnaval de Salvador para fazer a observação participada, contribuindo para o amadurecimento das minhas ideias iniciais, o que possibilitou a materialização desta tese.

Ao meu companheiro Wanderley, meu revisor, pelo seu amor, carinho e apoio nessa caminhada. Aos meus filhos, Rafael e Ana Cecília que iluminam os meus dias com muito amor e alegria.

À minha mãe Eva, pela sua coragem e trabalho como matriarca da família. Às minhas irmãs Joelma, Cristina e Patrícia pela união, solidariedade, fraternidade e amor. Aos meus cunhados, Ben e Márcio pela solidariedade. As minhas sobrinhas Máira e Hana, por brincarem com os meus filhos nessa trajetória. Ao meu sobrinho e afilhado, Bram, por compartilhar momentos de alegria nesse processo.

Aos meus avós Maria (*in memoriam*), Pedrão (*in memoriam*) e Germana (*in memoriam*). Especialmente a Zuza (*in memoriam*), e a tia avó Ana (*in memoriam*) que ajudaram cuidar de mim na minha infância. A eles o meu eterno amor e admiração e gratidão.

Ao senhor Gê, meu sogro e dona Cila, minha sogra. À Giovana, Maxsuel e Valter, meus cunhados, pelo apoio recebido. À Fernanda, Eduardo e Rafael, sobrinhos; e a Malu por brincarem com os meus filhos, especialmente durante o período da escrita. Ao meu sobrinho Alexandre, pelo sorriso de afeto que acaricia a alma.

A toda família, tios, tias, primos e primas, especialmente Cleinha, Christofer, Mágela, Iasmin, Paulo, Ângela, Rute, Heloisa, Sara, Amanda, Lílian, Guy, Yuri, Siurinha, Zita, Olga, Simone, Débora, Marinalva, Leila, Ceci, Mateus, José, Avaneide, Aisa, Pedrinho, Joãozinho (*in memoriam*), Edna, Judite, tia Ondina, tia Bete e tio Agamenon.

Aos estivadores (*in memoriam*) que criaram o afoxé Filhos de Gandhi; aos fundadores do bloco Olodum, a Neguinho do Samba (*in memoriam*); Moa Katendê (*in memoriam*); a Dodô e Osmar (*in memoriam*) Camafeu de Oxóssi (*in memoriam*) e, a Gilberto Gil, Daniela Mercury, Margareth Menezes, Carlinhos Brown e Caetano Veloso por terem contribuído para o fortalecimento da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia.

A todos os meus entrevistados, especialmente a Vovô, Paulo Axé, Miraci, Lazineho, Gerônimo, Bamba e Edmilson.

Aos blocos afro Ilê Aiyê e Olodum e ao afoxé Filhos de Gandhi pela recepção, acolhimento e compartilhamento de informações importantes para a minha pesquisa.

A todos os cantores, compositores e percussionistas dos blocos afro e afoxés do carnaval da Bahia.

Aos professores da banca examinadora pelo aceite e pelas contribuições que serão valiosas para a minha pesquisa.

Aos professores Miguel Bahl (*in memoriam*), Sylvio Fausto Gil Filho e Roberto Fizola pelas importantes contribuições na banca de qualificação.

Ao Programa de Pós-graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná, que me proporcionou essa possibilidade de formação acadêmica. Especialmente, aos professores e amigos Francisco de Assis Mendonça e Adilar Antônio Cigolini.

Aos professores que me acolheram nas disciplinas do programa Marcos Alberto Torres, Sylvio Fausto, Alessandro Filla Rosaneli, Danilo Volochko, João Carlos Nucci e José Manuel Gândara (*in memoriam*).

Ao trabalho prestado pelos profissionais da secretaria do programa Adriana, Zem e Alexandra que sempre estiveram dispostos a nos ajudar.

À Universidade Tecnológica Federal do Paraná que me apoio na Pós-graduação através da minha liberação para a qualificação profissional. Especialmente aos meus colegas do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas (DAFCH).

Ao amigo Nilton Santana, pela dedicação na confecção dos mapas e pela paciência e apoio na construção da tese.

Aos amigos e amigas, Eneida, Eduardo, Emília, Lolita, Manuela, Glorinha, Érica, Andrea, Jô, Suely, Nádia, Luciene, Soronaide, Adalci, Iracema, Gal e Carminha.

Aos amigos e colegas da Pós-graduação, Flávio, Carol, Renata Klos, Bianca, José Luiz, Lauro, Marcinha, Reginaldo, Clotilde, Gabriela, Marina, Denise, Vania, Élcio, Ingrid, Renata Garbosa, Jorge, Vagner Zamboni, Saulo Rondinelli, Saulo Ribeiro, Cadu, Hugo e Wagner.

Aos professores e amigos do IFBA, Soninha, Naiara, Plínio, Ricardo, Albertino, Líbia, Lima, Luciana, Celi e Marco Antônio (*in memoriam*).

À Santina, Luci e Cleusa que me ajudaram a cuidar da minha casa e para o bem estar da minha família, enquanto eu estudava.

Ao Felipe Ferreira pela ilustração e a Ana Laura pela correção do abstract.

Aos autores que serviram de referência para a construção da tese, especialmente, Goli Guerreiro, Milton Moura, Antonio Risério, Clímaco Dias, Paulo Miguez e Vieira Filho, os quais pesquisaram o carnaval da Bahia.

Aos meus professores da Graduação e da Pós-graduação em geografia da UFBA, em especial a professora Neyde Maria Santos Gonçalves, minha orientadora no mestrado.

À Iyalorixá Mãe Hilda Jitolu (*in memoriam*), que partiu do Aiyê para o Orum em 2009. Ela foi à mentora espiritual e conselheira do primeiro bloco afro do Brasil, o Ilê Aiyê. Além disso, em seu Terreiro de Candomblé, abrigou o bloco e amparou os projetos sociais desenvolvidos junto à comunidade. Mãe Hilda simboliza um ícone da resistência afro-brasileira em nosso país.

A todos e a todas que de algum modo contribuíram com a minha caminhada até aqui.

*“A música é a língua materna de Deus.
Aliás, foi isso que nem católicos nem protestantes entenderam:
que em África os deuses dançam.
E todos cometeram o mesmo erro: proibiram os tambores.
Na verdade, se não nos deixassem tocar os batuques,
nós, os pretos, faríamos do corpo um tambor.
Ou, mais grave ainda,
percutiríamos com os pés sobre a superfície da terra
e, assim, abrir-se iriam brechas no mundo inteiro.”*

Mia Couto

RESUMO

A presente tese foi desenvolvida no âmbito da Geografia Cultural, tendo como objeto de estudo o carnaval da cidade de Salvador, a qual é tratada neste trabalho como Cidade da Bahia. A pesquisa busca compreender o sentido e o significado da celebração através das narrativas das pessoas que participam dos blocos afro e afoxés. Essas experiências e vivências materializam a espacialidade simbólica afro antes, durante e depois do carnaval, manifestando a sua apoteose durante a festa. O carnaval da cidade da Bahia possui a característica de constituir-se como a maior festa popular do mundo, reunindo mais de um milhão de pessoas durante os seus seis dias de duração. A espacialidade simbólica afro no carnaval baiano revela a importância da conformação simbólica da realidade pela arte, pela linguagem e pela religião que possibilitou a cultura de matriz africana ter ressonância e visibilidade na sociedade em que está inserida. Assim, a espacialidade simbólica afro resulta dos elementos da cultura negra que, na diáspora africana, foram preservados e ressignificados ao longo dos séculos em nosso território, nos Candomblés e Quilombos, como formas de resistência a hegemonia cultural europeia no Brasil. Nessa perspectiva, constatamos no decorrer da pesquisa a influência que os diversos Terreiros de Candomblé, liderados majoritariamente por mulheres negras, exercem no cotidiano dos integrantes dos blocos afro e afoxés, constituindo-se como imprescindíveis para a materialização da espacialidade simbólica afro na festividade baiana. Nesse aspecto, observa-se que a música, os rituais, os ritmos, as performances e a indumentária das entidades afro analisadas são originários dos Terreiros de Candomblé, coexistindo com outras influências estéticas apresentadas na pesquisa. A religiosidade também se manifesta de forma direta em determinados rituais realizados em momentos específicos para pedir bênçãos aos participantes da festa. A pesquisa teve como recorte grupos afros tradicionais e representativos do carnaval de Salvador, os blocos afro Ilê Aiyê e Olodum e o afoxé Filhos de Gandhi. Através deste recorte constata-se o empoderamento dos carnavalescos pela indumentária e pela dança através da corporeidade que repercute a espacialidade afro, assim como a musicalidade dos blocos afro reverbera a poesia, o protesto e a narrativa mítica que ocupam um papel essencial na materialização da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia.

Palavras-chave: Carnaval. Bahia. Espacialidade simbólica. Blocos afro. Corporeidade. Narrativas.

ABSTRACT

The present thesis was developed within the scope of Cultural Geography, having as its object of study the Carnival of the city of Salvador, Brazil, which is treated in this work as City of Bahia. The research seeks to understand the meaning and significance of the celebration through the narratives of the people who participate in the afro-blocks and afoxés. These experiences materialize the symbolic Afro spatiality before, during, and after the carnival, manifesting its apotheosis during the celebration. The carnival of the city of Bahia has the characteristic of being the largest popular party in the world, gathering more than one million people during its six-day duration. The Afro symbolic spatiality in the Bahian carnival reveals the importance of the symbolic conformation of reality through art, language, and religion that enabled the culture of African origin to have resonance and visibility in the society in which it is inserted. Thus, the symbolic African spatiality results from the elements of black culture that, in the African Diaspora, were preserved and re-signified over the centuries in our territory, in Candomblés and Quilombos, as forms of resistance to the European cultural hegemony in Brazil. In this perspective, we verified during the research the influence that the several Terreiros de Candomblé (Afro Candomblé grounds), led mostly by black women, exert in the daily life of the members of the afro-blocks and afoxés, constituting themselves as indispensable for the materialization of the symbolic African spatiality in Bahia's festivities. In this aspect, it is observed that the music, the rituals, the rhythms, the performances, and the clothing of the analyzed afro entities originate from the Candomblé Grounds, coexisting with other aesthetic influences presented in the research. The religiosity also manifests itself directly in certain rituals performed at specific moments to ask for blessings from the participants of the party. The research had as a cutout traditional and representative afro groups of Salvador's carnival, the blocos Afro Ilê Aiyê and Olodum, and the Afoxé Filhos de Gandhi. Through this cut, the empowerment of the carnival dancers through clothing and dance is verified through the corporeality that reflects the afro spatiality, as well as the musicality of the afro blocks reverberates the poetry, protest and mythical narrative that occupy an essential role in the materialization of the afro symbolic spatiality in the carnival of the city of Bahia.

Keywords: Carnival. Bahia. Symbolic Spatiality. Afro Carnival. Corporeality. Narratives.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Localização dos principais circuitos do carnaval de Salvador – Bahia.	28
Figura 02 - Ilê Aiyê no carnaval de Salvador, circuito Osmar - Campo Grande.....	29
Figura 03 – Olodum no carnaval de Salvador, circuito Osmar – Campo Grande...	30
Figura 04 - Localização do circuito Dodô – Barra/Ondina.....	38
Figura 05 - Localização do circuito Batatinha – Pelourinho.....	39
Figura 06 - Saída do bloco Olodum da sede – Pelourinho.....	40
Figura 07 - Ritual do Padê no bloco afro Ilê Aiyê.....	41
Figura 08 - Percussão do afoxé Filhos de Gandhy no Ritual do Padê.....	42
Figura 09 – Desfile do afoxé Filhos de Gandhy.....	44
Figura 10 - Localização do circuito Osmar – Campo Grande.....	45
Figura 11 – Mapa conceitual da pesquisa.....	67
Figura 12 – Espacialidade simbólica afro no carnaval de Salvador -Bahia.....	101
Figura 13 – Espacialidade simbólica afro: bloco das baianas de acarajé no circuito Pelourinho.....	105
Figura 14 – Desfile dos Filhos de Gandhy no carnaval de Salvador -Bahia.....	109
Figura 15 -Localização dos maiores blocos afro e afoxés do carnaval de Salvador – Bahia.....	113
Figura 16 – Bloco afro Ilê Aiyê no circuito Osmar – Campo Grande.....	115
Figura 17 - Perfil Azeviche.....	116
Figura 18– Deusa de Ébano do Ilê Aiyê no circuito Osmar.....	120
Figura 19 - Símbolo do afoxé Filhos de Gandhy.....	125
Figura 20 – Artesã confecciona turbante de Filhos de Gandhy – Pelourinho.....	126
Figura 21 – Olodum celebra 40 anos no circuito Osmar – Campo Grande.....	131
Figura 22– Símbolo do Olodum.....	134
Figura 23 – Miraci, Senzala do Barro Preto.....	142
Figura 24 - Vovô na Senzala do Barro Preto, Curuzu – sede do Ilê Aiyê.....	151
Figura 25– Lazinho, cantor e compositor do Olodum.....	183
Figura 26 – Gerônimo cantor e compositor, integrante do afoxé Filhos de Gandhy.....	200
Figura 27 – Paulo Axé, diretor religioso do afoxé Filhos de Gandhy.....	214
Figura 28 – Diretores do Ilê Aiyê no circuito Osmar, Vovô, Dete Lima e Bamba....	221
Figura 29 – Edmilson no Ilê Aiyê – circuito Osmar.....	229
Figura 30 – Mapa síntese das narrativas nos blocos Ilê Aiyê, Olodum e Filhos de Gandhy.....	244
Figura 31 – Ilustração síntese das narrativas nos blocos Ilê Aiyê, Olodum e Filhos de Gandhy.....	245
Figura 32 – Localização dos Terreiros de Candomblé, citados pelas pessoas entrevistadas nesta pesquisa, em Salvador	249
Figura 33 – Iyalorixá Mãe Hilda Jitotu e seu filho Vovô - Líder do Ilê Aiyê.....	256
Figura 34 – Influência da musicalidade dos Terreiros de Candomblé nos ritmos dos blocos afro e afoxés do carnaval da cidade da Bahia.....	276
Figura 35 - Localização do Ritual do Padê na saída bloco afro Ilê Aiyê e o percurso do bloco após o ritual até o Plano Inclinado da Liberdade.....	280
Figura 36 – Percurso completo do desfile do bloco Ilê Aiyê após o ritual do Padê...	281

Figura 37 - Espera do ritual do Padê no Terreiro Ilê Axé Jitolu, Curuzu.....	282
Figura 38 - A multidão na ladeira do Curuzu celebra o ritual do Padê na saída do Ilê no carnaval.....	283
Figura 39 – Beleza e emoção no ritual do Padê na saída do bloco o “mais belo dos belos” Ilê.....	284
Figura 40 – Ritual do Padê, na saída do Bloco Ilê Aiyê no carnaval da cidade da Bahia.....	286
Figura 41 - Localização do Ritual do Padê na saída do afoxé Filhos de Gandhi e percurso do bloco após o ritual no carnaval de Salvador – Bahia.....	289
Figura 42 – Ritual do Padê no afoxé Filhos de Gandhi.....	290
Figura 43 – Reverência ao mensageiro dos Orixás no ritual do Padê do afoxé Filhos de Gandhi.....	291
Figura 44 – Reverberações das músicas dos blocos afro e afoxés na conformação da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia.....	302

SUMÁRIO

O meu circuito geográfico carnavalesco até a tese	15
“Abre Alas” - Introdução	23
1. “Ah, imagina só” – Histórico.....	49
1.1. Entrudo - a origem da festa carnavalesca na Bahia	50
1.2. Manifestações da cultura negra na diáspora africana para a Bahia.....	52
1.3. A eletrificação do carnaval afro-baiano.....	60
1.4. Camarotes e blocos de trio - mercantilização da cultura afro-baiana.....	62
2. “Que loucura essa mistura” - Espacialidade Afro: uma abordagem hermenêutica fenomenológica do carnaval da cidade da Bahia.....	66
2.1. Espacialidade como construção social.....	67
2.2. Dialogando com as formas simbólicas: Ernst Cassirer.....	69
2.3. A paisagem como texto, em Cosgrove.....	74
2.4. Narrativas em Paul Ricoeur.....	78
2.5. A corporeidade em Merleau-Ponty.....	81
2.6. A poética do carnaval	87
2.7. Breves considerações sobre o espaço simbólico do carnaval da cidade da Bahia	95
2.8. A espacialidade simbólica afro materializada na festa carnavalesca	101
3. “Alegria, alegria é o estado que chamamos Bahia” - A materialização dos blocos afro e afoxés na paisagem do carnaval da cidade da Bahia	111
3.1. Bloco afro Ilê Aiyê.....	114
3.2. Afoxé Filhos de Gandhi	122
3.3. Bloco afro Olodum.....	130
4. “De todos os santos, encantos e axé” - Resistência e valorização da negritude	138
4.1. As narrativas: o sentido e o significado da festa para quem participa dos blocos afro e afoxés	141
4.1.1 A visão da festa para Miraci	142
4.1.2. Um olhar atento de Vovô do Ilê para o carnaval	151
4.1.3. Lazinho e o sentido da festa.....	182
4.1.4. A visão da festa para Gerônimo	199
4.1.5. Paulo Axé e o significado do ritual religioso na abertura da festa	213
4.1.6. A festa e seus encantos para Bamba	220
4.1.7. O sentido da festa para Edmilson do Ilê Aiyê	229
4.2. Narrativas dos foliões durante a concentração para o ritual do Padê e desfile dos blocos afro e afoxé no carnaval da cidade da Bahia	234
4.2.1. O sentido da festa para os participantes no ritual do Padê - Ilê Aiyê ...	235
4.2.2. Significado e reverência no Ritual do Padê - afoxé Filhos de Gandhi .	238
4.3.3. O sentido e significado de desfilar nos blocos afro e afoxés	240

5. “Sagrado e profano, o baiano é carnaval” - Conformação da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia	246
5.1. Candomblé: a raiz da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade Bahia	246
5.2. O corpo, os ritmos os sons e as performances	263
5.3. O ritual do Padê	276
5.3.1. O ritual do Padê no bloco afro Ilê Aiyê	277
5.3.2. O ritual do Padê no afoxé Filhos de Gandhi	286
6. “A pé ou de caminhão não pode faltar a fé o carnaval vai passar” - Considerações Finais	295
Referências	306
Referências discográficas	314
Anexo A. Temas dos desfiles de carnaval nos blocos afro Ilê Aiyê e Olodum e no afoxé Filhos de Gandhi (1949-2020)	316
Anexo B. Termo de Consentimento - Participação da Pesquisa.....	319
Anexo C. Roteiro para a entrevista semiestruturada.....	320

O meu circuito geográfico carnavalesco até a tese

A minha paixão pela geografia começou desde a infância na minha cidade natal, Presidente Dutra, localizada na região de clima semiárido da Bahia. Quando eu era criança, todas as vezes que ficava “bonito para chover”, meus avós rezavam pedindo para que a chuva viesse logo. E, quando chovia, era a maior festa. Eu tomava banho na chuva junto com todas as crianças da vizinhança. A gente adorava brincar nas raríssimas enxurradas. Assim, quando ingressei na graduação o meu interesse maior era pela abordagem da geografia física, pois queria compreender como funcionava a dinâmica da natureza, o que perdurou por toda a minha graduação.

O período da graduação em geografia na UFBA foi muito significativo para a minha formação geral, pois eu vivi a Universidade Federal da Bahia, em todas as suas dimensões. Morava na residência universitária feminina e participava intensamente do movimento estudantil. Fiz parte da Chapa “Transformar o Tédio em Melodia” que venceu as eleições para o Diretório Central dos Estudantes, DCE, no ano de 1992, sendo representante estudantil na Câmara de Graduação. Quando acabou o nosso período de gestão no DCE, fui eleita para a comissão gestora das três residências universitárias da UFBA, as quais possuíam mais de 200 estudantes amparados pela assistência estudantil. O nosso papel era intermediar a solução dos problemas que havia nas residências da UFBA junto a Superintendência Estudantil da universidade. Formei-me em geografia, licenciatura e bacharelado no ano de 1996.

O meu primeiro contato com o Candomblé, um dos elementos fundamentais da minha pesquisa, ocorreu por acaso. Aconteceu quando eu fui para uma festa de aniversário de uma amiga que morava ao lado do Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, um ano após a minha chegada em Salvador, em 1992. Naquele dia, houve uma feliz coincidência de haver uma festa no Terreiro e a cerimônia era aberta ao público. Quando o aniversário estava acabando um colega disse - vamos para a festa do Terreiro. Assim, algumas pessoas do aniversário foram para a festa da Casa Branca. Eu não tinha a menor noção do que estava acontecendo e da importância daquele evento, mas consegui sentir a energia daquele espaço sagrado com muita intensidade,

invadindo o meu espírito, passando a ter um significado especial para a minha vida.

No ano seguinte, por curiosidade fui até um Babalorixá, que atendia na cidade baixa, para jogar os búzios para mim. A partir daí, passei a conhecer os poderes de algumas ervas sagradas utilizadas nos rituais do candomblé. O tempo passou e durante esse período, frequentei mais algumas vezes os Terreiros de Candomblé de Salvador em busca da orientação dada pelo jogo dos búzios. Aos poucos, o Candomblé passou a fazer parte da minha vivência cultural. Tornou-se um hábito todos os anos fazer a oferenda para Iemanjá no dia 2 de fevereiro. Quando estou em Salvador, levo rosas para a rainha do mar na praia do Rio Vermelho. Quando não estou na cidade, peço a alguma parenta ou amiga para fazer a oferenda por mim.

Quando deixei de morar na residência estudantil já havia ingressado como professora no sistema público de ensino por meio de concurso em 1993, antes mesmo de me formar em geografia, pois minha formação no nível médio foi em Magistério. Inicialmente ingressei no Estado e depois na Prefeitura. Deixei a residência quando conclui a graduação. Carrego comigo todo o aprendizado daquela vivência na coletividade e sou muito grata pela experiência que tive nesse processo. Quatro anos, após a minha saída da residência eu pedi exoneração da Prefeitura e do Estado para assumir o cargo de professora de geografia no CEFET/BA, hoje Instituto Federal da Bahia (IFBA) no ano 2000. Neste mesmo período, comecei a cursar direito na UFBA.

Em 2006, depois de me formar em direito, ingressei no Mestrado em Geografia na UFBA. O meu projeto de pesquisa inicial era para trabalhar com a teoria dos *geossistemas* de Bertrand, com o objetivo de avaliar os impactos ambientais na APA do Litoral Norte da Bahia. No entanto, diante da percepção dos conflitos socioambientais existentes na área, optei por pesquisar a produção socioespacial, utilizando também os conhecimentos adquiridos na graduação em direito. Durante o mestrado fui convidada para participar do conselho gestor da APA do Litoral Norte. As reuniões dos conselheiros eram mensais e delas participavam os técnicos ambientais do Estado e dos Municípios envolvidos, os gestores ambientais e do turismo, os pesquisadores e os representantes da população residente. O aprendizado que ocorreu com a troca de experiências foi muito importante para o meu trabalho como educadora, assim como para o

amadurecimento da percepção sobre a importância dos diversos agentes locais na constituição dos territórios.

Esta pesquisa na área da geografia cultural representa uma mudança, mas não uma ruptura com os meus interesses anteriores. Não vejo a geografia como um conjunto de caixinhas distintas que abrangem os diversos aspectos particulares da ciência geográfica, mesmo reconhecendo a importância das delimitações dos campos da pesquisa, pois a geografia é uma ciência totalizante. Embora ela seja múltipla, ela também é una. A escolha pela pesquisa em geografia cultural no doutorado surgiu como uma espécie de chamado, de um espanto semelhante ao da menina que se encantava com as raras aparições da chuva no sertão da Bahia. Foi uma escolha, mas também foi um presente. Neste sentido, não é possível dizer que, simplesmente, escolhi pesquisar sobre o Carnaval da Cidade de Salvador na Bahia

Para além da perspectiva de desenvolver uma tese de doutorado e da possibilidade de alcançar um título a muito tempo almejado, a pesquisa constituiu uma oportunidade única para compreender a minha própria cultura, a minha “baianidade”, um substantivo que não existe no dicionário, porque é impossível de ser definido em virtude de sua polissemia semântica, mas que toda pessoa nascida na Bahia vivencia em sua própria experiência fenomênica em qualquer lugar do mundo. Uma pessoa pode sair da Bahia, mas a Bahia nunca sai de quem minimamente viveu uma experiência genuinamente baiana. Para quem vem de fora, em um primeiro momento, a Bahia pode parecer um mundo à parte. Mas se o “imigrante” se permite fruir uma experiência baiana, dificilmente se sentirá um “estrangeiro” e será tratado como tal. A seguinte passagem de Jorge Amado sobre Carybé, o artista plástico argentino, assumidamente baiano, reflete o sentido desta afirmação e, ao mesmo tempo, oferece um lampejo do significado do conceito “baianidade”:

“Há muita confusão aqui, Senhor”. A frase é de Carybé sobre a Bahia, numa das mais belas páginas inspiradas pela cidade do Salvador. Confusão, magia, mistério: anjos barrocos nos mercados e dourados acarajés nos átrios de igrejas, e um luar carregado de óleo sobre as negras pedras das ruas. Essa cidade do Salvador é a pátria da magia, todos nós somos da linha de Ifá e, por isso mesmo, nem sempre é fácil ao forasteiro entender certas histórias aqui passadas, encontrar sua verdade. Cada homem conduz em si um pouco do mistério da cidade.

Assim acontece com Carybé, o pintor, o desenhista, o muralista, e o homem do povo, tocador de berimbau e Obá de Candomblé¹.

A Bahia talvez seja diferente por acolher a diferença, sem deixar de ser o que é. Como diria Caetano, *“tudo, tudo na Bahia, faz a gente querer bem, a Bahia tem um jeito...”* E talvez seja uma consequência natural do “estar fora”, em qualquer lugar da Terra, que baianidade aflore de maneira mais intensa, como expressa o trecho da música de Caetano Veloso *“Por mais distante, o errante navegante, quem jamais te esqueceria”*. À distância me fez querer ser mais baiana, compreender e traduzir um pouco da Bahia para quem não a compreende e, por isso, talvez, não a aceite como ela é.

Eu nasci numa família católica do sertão baiano. Na época da minha infância e adolescência não tinha nenhum Terreiro de Candomblé e nem de Umbanda na minha cidade natal. Nesse cenário, foram raras vezes que se falou sobre Candomblé na minha família. Eu me recordo que para designar a religiosidade de matriz africana, nesses raros momentos que ela foi mencionada foi utilizada a palavra “feitiço”, de forma superficial. E, na escola que eu estudava nunca houve aula sobre as religiões de matriz africana, apesar de existir a disciplina Ensino Religioso. Nesse aspecto, saliento que a lei que instituiu a obrigatoriedade de História e Cultura Afro-Brasileira no ensino fundamental e médio ainda é recente, pois foi aprovada em janeiro de 2003.

Sou baiana, nascida sertaneja e, em certo sentido, renascida soteropolitana. No meu sotaque eu trago o hibridismo cultural, das duas Bahias, a do Recôncavo e a do interior. Mudei para a capital para cursar geografia na Universidade Federal da Bahia aos 18 anos. Foi quando tive o meu primeiro contato com o carnaval da Bahia e me apaixonei pela festa, vivendo-a de forma intensa todos os dias durante 22 anos. Enquanto eu simplesmente vivia a experiência, nunca imaginei que um dia pesquisaria o carnaval da cidade da Bahia². Esse desejo nasceu a partir da minha mudança para Curitiba em 2012. Nesse momento de contato com outra cultura, comecei a sentir a necessidade de refletir, falar e escrever sobre a cultura baiana, primeiro, como forma de

¹ AMADO, Jorge. **O Baiano Carybé**. Diário de Notícias. Salvador, 05/11/1961.

² Maneira como a cidade de Salvador capital do Estado da Bahia é chamada por viajantes, baianos e turistas, desde os tempos remotos. Assim, aqui neste trabalho a Cidade da Bahia se refere a Cidade de Salvador.

aproximação com aquilo que me faltava concretamente em uma cidade que, numa primeira impressão, me pareceu bastante fria. Literalmente! No meu segundo ano, morando em Curitiba, até neve caiu. O que fazia falta ao meu redor queria transbordar de dentro de mim. Foi em Curitiba que me dei conta, efetivamente, de minha origem ancestral africana, pois quando eu nasci a ideologia do eurocentrismo impregnava a sociedade brasileira com bastante veemência, dessa forma a ancestralidade portuguesa era bastante explicitada pela minha família, e também se falava que a minha bisavó tinha origem indígena. Além disso, na Bahia eu era, simplesmente, baiana. Num segundo momento, o distanciamento geográfico permitiu uma reflexão mais objetiva que culminou no projeto com o qual participei da seleção do doutorado na Universidade Federal do Paraná. O recorte inicial da minha pesquisa foi o negro no carnaval da cidade da Bahia. Depois, com o amadurecimento teórico, a partir dos conhecimentos adquiridos nas disciplinas cursadas no doutorado, foi se desenhando uma abordagem calcada na espacialidade simbólica afro na festividade baiana.

Para explicar a escolha pelo objeto de pesquisa, apenas a paixão pela celebração do carnaval talvez não seja suficiente. As minhas experiências pessoais e profissionais tiveram uma influência decisiva para a escolha do tema. Durante os anos de 2006 e 2007, participei de um Projeto de Ensino chamado Portal da Inclusão que tinha como objetivo reforçar a aprendizagem para os estudantes que cursavam o 8º ano do Ensino Fundamental nas Escolas Públicas da periferia de Salvador. Assim, os alunos das comunidades, a maioria afro-descendentes, tiveram mais possibilidades de ingressar no Instituto Federal da Bahia – IFBA. A Senzala do Barro Preto – Sede do bloco afro Ilê Aiyê foi um dos espaços que abrigou as aulas do projeto. Assim, o meu primeiro contato com o espaço do bloco Ilê ocorreu em 2006 através do projeto de inclusão pela educação.

Em Curitiba, me distanciei um pouco do Candomblé. A minha reaproximação ocorreu a partir de um projeto de pesquisa coordenado pelo Prof. Ivo Queiroz, na UTFPR, sobre personalidades importantes na materialização da cultura afro-brasileira e no movimento negro de Curitiba, onde tive a oportunidade de conhecer o sambista Júlio Mocidade, Pai Pequeno do Terreiro de Candomblé e Umbanda Tenda Espírita Nzo Damburê Oh Sinha Vanju, no

Bairro da Fazendinha. Fui a responsável por entrevistá-lo e escrevi um capítulo sobre a sua biografia no livro “Vidas que Falam: ancestralidade africana na diáspora paranaense”, publicado em 2018 pela Editora da UTFPR. Enquanto participava daquela pesquisa, comecei a desenvolver o meu projeto para o doutorado na UFPR, já com o interesse de compreender a relação entre o cotidiano do Terreiro e a cultura do carnaval. Durante a pesquisa para a tese de doutorado, realizei várias visitas aos Terreiros de Candomblé de Salvador que foram citados nas entrevistas, e também participei como convidada de uma cerimônia pública na Casa Oxumarê. Essa reaproximação me permitiu perceber como ocorre vivência nos espaços sagrados, nos dias de visita e de festa. Essa experiência e as narrativas concedidas pelos entrevistados me permitiu perceber que os Terreiros de Candomblé da Bahia são as raízes que possibilitaram a materialização da Espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia, através dos blocos afro Ilê Aiyê e Olodum, e do afoxé Filhos de Gandhi. Cabe destacar que muitos artistas que se apresentam no carnaval, ainda que possam não ter nenhuma relação direta com o Terreiro, se beneficiam daquilo que originariamente fora produzido pela cultura de raiz africana, através da percussão, da estética, da dança e dos ritmos e canções com as quais conduzem os seus blocos.

Nesse sentido, a opção pelo estudo do carnaval de Salvador perpassa pela minha história de vida. Desde 1991 o carnaval soteropolitano é vivenciado por mim, inicialmente como pipoca, depois nos blocos e posteriormente também nos camarotes, ou seja, eu continuo festejando o carnaval da cidade da Bahia nos três circuitos principais da festa, participando de todas as opções de diversão que estão disponíveis para os foliões.

No início dos anos 90, o carnaval de rua de Salvador era muito forte, destacando-se o circuito Osmar (Campo Grande/Avenida). Nesse circuito os principais camarotes ficavam localizados na Praça do Campo Grande e na Casa da Itália, próximo ao Forte de São Pedro, no encontro entre a Avenida Sete de Setembro e a Rua Carlos Gomes. Os blocos eram muito concorridos e a participação popular muito intensa. Naquele período o meu quarto, na residência universitária da UFBA no Bairro do Canela, servia de “camarote”, permitindo acompanhar de perto a saída dos blocos afro. Assim o carnaval era vivenciado com muita intensidade e encantamento. A diversidade, a música, as

coreografias, a alegria coletiva e o “mar de gente”, formando uma imensidão sem fim, produzem uma magia que contagia nossos corpos durante a festa. Por isso, a opção por um caráter fenomenológico, pois fiquei interessada em compreender melhor a relação entre as subjetividades das pessoas que participam e organizam os blocos afro e os afoxés no Carnaval de Salvador e a objetividade de suas manifestações, através da dança, da música e da alegria durante o carnaval. Desse modo, nas entrevistas investigamos o sentido e o significado da festa para as pessoas, buscando o ser na ação que permite a produção da espacialidade simbólica afro no carnaval soteropolitano, apesar do processo de mercantilização que permeia a festividade baiana.

Não há como negar o fato de que há uma absurda exploração e uma intensa expropriação cultural do povo negro, que constitui a essência do carnaval, por empresários e artistas que possuem pouco ou nada a ver com a cultura afro-brasileira, propriamente. Apesar disso, não há como deixar perceber, em si mesma, a beleza da manifestação da cultura negra durante o carnaval. Portanto, o recorte da pesquisa possui a intencionalidade de mostrar o significado da festa para afirmação da identidade étnica-racial, a partir da africanização do carnaval de Salvador, algo muitas vezes incompreendido por quem “está de fora”.

Em outras regiões do Brasil, é bastante comum o preconceito sobre o povo baiano “só pensar em festa” quando a miséria é abundante. A pobreza material seria explicada de uma maneira muito simplória, na visão destes atores, pela preguiça, genericamente estereotipada, atribuída ao povo baiano e, em certo sentido, estendida a todo o nordeste brasileiro. Este preconceito colabora para apagar a magnitude da cultura negra que permeia a vida das pessoas que fazem o carnaval baiano. Em nossa pesquisa, a partir das entrevistas, ficou clara a consciência dos entrevistados sobre a importância da resistência cultural negra, algo manifestado espontaneamente pelos entrevistados, especialmente por parte das pessoas ligadas a produção dos blocos afro.

Nesse contexto, foram realizadas 14 entrevistas. A metade delas foram previamente marcadas antes do carnaval, constituindo narrativas mais longas e melhor elaboradas. As outras sete entrevistas, mais curtas, ocorreram durante o carnaval de 2018. As entrevistas agendadas aconteceram durante a preparação para os carnavais de 2018, 2019 e 2020. Dessa forma, cinco

entrevistas foram realizadas na concentração para a saída do bloco afro Ilê Aiyê, nos circuitos do Curuzu e Campo Grande; três entrevistas na concentração para a saída do bloco afoxé Filhos de Gandhi, nos circuitos Pelourinho e Campo Grande. As outras seis entrevistas foram previamente marcadas com diretores e cantores dos blocos afro Ilê Aiyê e Olodum e do bloco afoxé Filhos de Gandhi. Nas entrevistas que aconteceram enquanto os foliões esperavam a saída dos blocos, as pessoas foram escolhidas aleatoriamente na multidão, levando-se em consideração as indumentárias e as performances que chamavam mais atenção. Uma das pessoas ouvidas durante o carnaval foi escolhida para narrar com mais profundidade a sua participação no bloco afro Ilê Aiyê, após o carnaval.

A análise dos discursos proferidos ocorreu inspirada no aporte teórico de Ernst Cassirer ([1944] 1997), Gaston Bachelard ([1957] 2005), Paul Ricoeur ([1977] 1990), Merleau-Ponty ([1945] 1999), Denis Cosgrove ([1989] 2004) e Kabengele Munanga (1990) com intuito de compreender a espacialidade do fenômeno simbólico afro no carnaval. Tive contato com alguns destes autores durante as disciplinas cursadas no doutorado, com os professores Sylvio Gil Filho, Marcos Torres e com a Professora Salete Kozel. Além disso, dialogamos com autores locais que pesquisaram o carnaval e com antropólogos que pesquisam a cultura baiana, desde o início do século XX. Esse referencial teórico possibilitou a hermenêutica dos discursos, os quais foram narrados pelos brincantes, artistas e organizadores do carnaval, nos blocos afro e afoxés. As narrativas expressam uma projeção de mundo dos participantes da pesquisa, a partir das suas vivências e experiências no carnaval e no cotidiano da cidade. Assim, procuramos abarcar a materialidade do fenômeno estudado calcada nas subjetividades de pessoas que promovem e brincam o carnaval da Bahia nos blocos afro e nos afoxés analisados.

Fazer uma tese no âmbito da Geografia Cultural, amparada pela fenomenologia representou um amplo desafio para mim, pela complexidade da teoria bem como pelo próprio fenômeno estudado. No entanto, a experiência resultou na conclusão de que a escrita possui vida, a mesma vida que pulsa no ritmo embalado pelos tambores afro-brasileiros.

“Abre Alas” - Introdução

Odé comorodé
Odé arerê
Odé
Comorodé odé
Odé arerê
O negrume da noite
Reluziu o dia
O Perfil azeviche
Que a negritude criou
Que a negritude criou
[...]
Constituiu um universo de beleza
Explorado pela raça negra
Por isso o negro lutou
O negro lutou
E acabou invejado
Ele se consagrou
Ilê, ilê Aiyê
Tu és o senhor
Dessa grande nação
Dessa grande nação meu irmão
E hoje os negros clamam
Abenção, bênção, bênção
[...]
Odé comorodé
Odé arerê
Odé
Comorodé odé
Odé arerê
Negrume da Noite; Intérprete: Band' Aiyê
Compositor: Paulinho do Reco

“Abenção, bênção, bênção”, refrão da música composta para o tema Palmares, do bloco Ilê Aiyê no carnaval de 1989 e gravada no LP Canto Negro II. A canção emociona ao materializar um verdadeiro clamor por benções para o povo negro no ritmo do samba afro, envolvendo e contagiando corpo e alma. Assim, pedimos benções na concretização da tese.

Inicialmente cabe aqui um esclarecimento sobre a escrita da tese, quando nos referimos a Cidade da Bahia³ estamos falando da Cidade de Salvador, capital do Estado da Bahia, a qual é denominada dessa forma há séculos, assim é expressa nas obras de escritores, artistas, poetas e

³ [...] a Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos ou, simplesmente, a Cidade da Bahia – como costuma chamá-la boa parte dos baianos e não-baianos há séculos (MIGUEZ, 2002, p. 24).

pesquisadores. Portanto, estamos dialogando sobre a geografia, a história e a cultura materializados no espaço urbano de Salvador.

Para introduzir a nossa tese se faz necessário esta reflexão inicial. Em face do fenômeno cultural bastante complexo - a espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia, optamos pela abordagem hermenêutica fenomenológica, calcada na realização de entrevistas, para expressar a voz das pessoas que fazem a festa nos blocos afro e afoxés Ilê Aiyê, Olodum e Filhos de Gandhi. Assim, a compreensão da espacialidade simbólica afro na festividade, perpassa pela hermenêutica das narrativas através das quais buscamos perceber os fatos que revelam o sentido e o significado do carnaval na vida dos brincantes e como essa vivência repercute na produção da espacialidade simbólica afro, antes, durante e depois da festa carnavalesca, no cotidiano dos foliões. O carnaval é um fenômeno que transcende aos seis dias da festa propriamente, invadindo o cotidiano das pessoas envolvidas durante praticamente o ano todo. Essa análise perpassa pela interlocução entre a pesquisadora e as pessoas dos blocos entrevistados. Entre o campo e o texto final há uma complexidade e riqueza de detalhes, significados, situações e aspectos relevantes do conhecimento geográfico cultural e antropológico que constituem a essência da tese.

O carnaval é a maior manifestação cultural popular do Brasil. Caracterizado como uma festa plural e complexa desenvolveu-se de forma peculiar ao longo de nossa história, em cada canto do território brasileiro. Por isso, podemos falar de vários carnavais como, por exemplo, o carnaval carioca, o carnaval baiano, o carnaval pernambucano, o carnaval paulista, o carnaval paranaense e outros. Por todo o país a folia carnavalesca reúne atores sociais antagônicos, produzindo um espaço plural, onde se materializam processos diversificados de poder, oferecendo à pesquisa científica múltiplas leituras e significados.

A festividade do carnaval é um tema muito amplo, complexo, com infinitas possibilidades de pesquisa e estudo. Nesse sentido, vale ressaltar que a escolha por essa abordagem da Espacialidade Simbólica Afro no Carnaval da Cidade da Bahia está diretamente relacionada ao fato de colocar em evidência os elementos culturais afro que foram indispensáveis para dar visibilidade a festa baiana. Assim, esses elementos estão presentes no cotidiano das pessoas que

participam dos blocos afro que desfilam no carnaval soteropolitano, promovendo uma espacialidade que vai além da festa. No entanto, na atualidade a grande mídia não tem dado destaque em suas transmissões ao vivo para os blocos afro e afoxés, e as rádios, em sua maioria, substituíram as músicas de axé pelo sertanejo universitário que tomou conta do país. Mesmo assim, apesar de todos os percalços encontrados pelo caminho, a força do axé ainda é muito presente na vida dos soteropolitanos, fazendo de Salvador um mundo que reverbera a cultura afro com uma intensidade única entre os diversos carnavais.

O carnaval é uma festa oriunda da Europa trazida pelo colonizador português para o Brasil. Ao ser reproduzida na Bahia passou por um processo de transformação, no qual os elementos da cultura africana foram incorporados a festividade. A etimologia do termo carnaval tem origem no latim *carne[m] levare*, “abstenção de carne”. Por volta dos séculos XI e XII, na Itália, cristalizou-se a palavra “*carnevale*” e na França a expressão utilizada era “*carneval*”, desde 1552 até 1680, a qual foi transformada na palavra carnaval e se disseminou pelas línguas europeias ainda no século XVII.

A festa carnavalesca demarcava o período anual de festas profanas que acabava na Quarta-Feira de cinzas, as vésperas da Quaresma. Nessa acepção, o termo está diretamente relacionado ao período que deveria ocorrer a abstinência de carne, portanto, a sua oposição. Nestes termos, Burke (1995) dispõe que os foliões tinham clara consciência dessas oposições, sendo que a primeira é concernente ao “Carnaval e a Quaresma, entre o que os franceses chamavam de *jours gras* e *jours maigres*, geralmente personificados como um gordo e uma magra” (BURKE, 1995, p. 148). Para a Igreja Católica, a Quaresma representa um período de jejum e abstinência em relação à comida, ao sexo e as festas. “A própria palavra ‘Quaresma’ — *Lent* — significa ‘tempo de privação’ — *lean time*” (BURKE, 1995, p. 148). Assim, o que escasseava na Quaresma sobrava no Carnaval. Desse modo, a imagem do Carnaval era exibida “como um comilão e bebedor jovem, alegre, gordo, sensual, como um *Gargântua* ou um *Falstaff* shakespeariano” (BURKE, 1995, p. 48). Nesse sentido, a carne, na palavra carnaval, remete a fartura de comida, sexo e festa para compensar o período de escassez da Quaresma que se aproxima, ressignificando o sentido original da palavra.

Na Bahia, a festa do carnaval possui uma duração oficial de seis dias. Começa na quinta-feira, com a abertura oficial e a entrega simbólica das chaves da cidade ao Rei Momo e termina com o arrastão⁴ da Quarta-feira de Cinzas. A festa carnavalesca ocupa cerca de 25 quilômetros de ruas, becos e avenidas que compõem o espaço soteropolitano (figura 01) nos os três circuitos principais da folia: Circuito Osmar (Campo Grande/Avenida); Circuito Dodô (Barra/Ondina) e Circuito Batatinha (Pelourinho).

Desde 2016, na semana que antecipa o carnaval, vem acontecendo, duas festas: o Fuzuê⁵ e o Furdunço⁶, as quais reúnem milhares de foliões na orla da Barra, em Salvador.

Além dos circuitos principais da festa, o carnaval na capital baiana se espalha também pelos bairros mais afastados do centro da cidade. A programação gratuita da folia nos bairros soteropolitanos começa no sábado de carnaval e vai até a terça-feira. Dessa forma, a prefeitura instala uma infraestrutura que consiste num palco para abrigar shows, na principal praça do bairro e contrata atrações que irão fazer apresentações para o público. Nesse contexto, os bairros que tiveram festa carnavalesca em 2020 foram: Boca do Rio, Itapuã, Cajazeiras, Liberdade, Pau da Lima, Periperi e Plataforma.

A nossa pesquisa sobre o carnaval baiano tem como perspectiva refletir sobre a afirmação da negritude a partir da experiência dos negros nos blocos afro e afoxés do carnaval da cidade da Bahia, levando em consideração os elementos da cultura africana que permearam esse processo de fortalecimento das identidades dos afrodescendentes, os quais são evidenciados durante o carnaval, mas que perduram para além do carnaval, distanciando-se

⁴ O arrastão foi criado em 1995 pelo cantor Carlinhos Brown, com o objetivo inicial de promover a diversão de trabalhadores, como ambulantes, que não conseguiam brincar o carnaval da Bahia porque estavam trabalhando durante a festa carnavalesca. Mas, o arrastão foi além disso, reunindo milhares de pessoas no encerramento do Carnaval da Bahia. Acontece na manhã da quarta-feira de Cinzas no Circuito Dodô. Além de Brown, artistas como Ivete Sangalo, Daniela Mercury e Léo Santana puxam trios elétricos no arrastão do carnaval.

⁵ O Fuzuê ocorre desde 2016, marcando o primeiro dia oficial de festas do pré-carnaval de Salvador, no circuito Orlando Tapajós, percurso do Clube Espanhol até o Farol da Barra. O objetivo da festa é relembrar os antigos carnavais de rua. Assim, a maioria dos foliões participam da festa fantasiados. Além disso, vários grupos culturais oriundos da capital e do interior da Bahia participam do Fuzuê.

⁶ O Furdunço, acontece no domingo - segundo dia de pré-carnaval, em Salvador. Nessa festa, cerca de 40 atrações patrocinadas pela Prefeitura desfilam sem cordas no Circuito Orlando Tapajós, contrafluxo do Circuito Dodô.

da tradição de origem europeia que estava delimitada a um período de tempo bem definido⁷.

Em meados dos anos 70 foi instituído o primeiro bloco afro no carnaval de Salvador, com o objetivo de resgate e valorização da cultura africana. Assim surgiu o Ilê Aiyê (figura 02) na ladeira do Curuzu, na Liberdade. Conforme dispõe Moura (2013), “a iconografia do Ilê, seja em termos de música, seja em termos de artes plásticas, vai se plasmar como uma veemente afirmação da África como mãe negra da Bahia e do Brasil”. Deste modo, o bloco afro do Ilê levou para a avenida a beleza da cultura africana com os seus ritmos, danças e símbolos que evidenciam, fortalecem e valorizam a origem africana. Neste contexto, a coreografia que acontece no carnaval associa movimentos do Candomblé com emblemas de origem africana e, em cada cortejo, o bloco apresenta um determinado país africano, “tomado como unidade de representação da Negritude livre” (MOURA, 2013, p. 3). Para além da celebração, os blocos introduziram uma perspectiva de resistência à hegemonia cultural “branca”.

⁷ O Carnaval é uma festa móvel, ocorrendo entre os meses de fevereiro e março de cada ano, tendo na capital baiana uma duração oficial de seis dias, começando na quinta-feira à noite e encerrando-se na manhã da Quarta-feira de Cinzas. Ocupa em média 25 km de ruas para os desfiles nos três circuitos em que se divide a festa e nos quatro bairros onde são montados palcos (SPINOLA, 2012, p.74).



Figura 01 - Localização dos principais circuitos do carnaval de Salvador – Bahia.
 Organização: Cláudia Novaes Deina, 2018.
 Elaboração: Nilton Santana, 2018.



Figura 02 – Ilê Aiyê no carnaval de Salvador, circuito Osmar - Campo Grande
Foto: Cláudia Novaes Deina, 2018.

Posteriormente surgiram vários blocos afro como, Malê Debalê, Olodum (figura 03), Ara Ketu, Muzenza, Cortejo Afro, Bankoma, entre outros. Cabe ressaltar, porém, que a participação dos negros no Carnaval de Salvador é fundamental para a afirmação da sua identidade, ainda que não fosse reconhecida pelo *status quo* como tal antes do surgimento dos blocos afro. Desde o século XIX, o carnaval era o ponto de convergência de diversas etnias de origem africana, o que pode ser constatado em documentos da época, como a publicação de uma carta em 12 de fevereiro de 1901, no Jornal de Notícias, que critica a participação do negro no carnaval soteropolitano, com exceção daqueles que participavam dos clubes uniformizados, como a Embaixada Africana e os Pândegos da África. A referida carta foi citada por Nina Rodrigues em sua obra *Os Africanos no Brasil*:

Refiro-me à grande festa do Carnaval e ao abuso que nela se tem introduzido com a apresentação de máscaras mal prontos, porcos e mesmo maltrapilhos e também ao modo por que se tem africanizado, entre nós, essa grande festa da civilização. Eu não trato aqui de clubes uniformizados e obedecendo a um ponto de vista de costumes africanos, como a Embaixada Africana, os Pândegos da África, etc.; porém acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e Candomblés que, em grande quantidade, alastram as ruas nesses

dias, produzindo essa enorme barulhada, sem tom nem som, como se estivéssemos na Quinta das Beatas ou no Engenho Velho, assim como essa mascarada vestida de saia e torço, entoando o tradicional samba, pois que tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização (RODRIGUES, [1932] 1988, p. 167).

Observa-se na reportagem publicada na obra do professor da faculdade de medicina uma visão racista e etnocêntrica em relação à africanização do Carnaval soteropolitano. A matéria mostra a preocupação da classe dominante em relação à dimensão que a cultura afro-brasileira ocupou na festa carnavalesca, pois foi disseminada pelas ruas da cidade, e desse modo estaria comprometendo a “civilização” na Bahia.



Figura 03 - Olodum no carnaval de Salvador, circuito Osmar – Campo Grande
Fonte: <https://acontece.com/br/3211-olodum-divulga-o-tema-do-carnaval-2018>

A publicação revela também que a sonoridade das ruas, nos dias de carnaval se assemelhava a Quinta das Beatas ou ao Engenho Velho, dois bairros populares de Salvador, onde estão localizados vários Terreiros de Candomblé, sendo que nesse último, localizam dois Terreiros que estão em funcionamento desde o século XIX: a Casa Branca e a Casa Oxumarê, os quais são referência para as religiões de matriz africana no Brasil. Devido ao teor dessas publicações veiculadas pela imprensa local, que expunham a visão preconceituosa da elite baiana contra a africanização da festa carnavalesca, a cultura afro foi proibida pelas autoridades a partir de 1905, perdurando por uma década.

Percebe-se que apesar de todas as formas de preconceito e repressão que ocorreram ao longo dos séculos em relação à festa negra na Bahia, ela sobreviveu e ganhou espaço, passando da repressão ao *glamour*. De um extremo ao outro, deve-se questionar quais foram os interesses que determinaram essa mudança de perspectiva em relação à participação do negro no carnaval baiano, considerando que no período mais recente os gestores públicos locais e os empresários transformaram o carnaval da cidade da Bahia numa indústria lucrativa, a qual atrai, a cada ano, milhares de turistas nacionais e internacionais.

A definição do turismo como prioridade governamental e a expansão dos espetáculos urbanos como forças econômicas e simbólicas de uma conjuntura denominada pós-moderna foram também decisivos para que o carnaval de Salvador se transformasse num dos maiores espetáculos do mundo (DIAS, 2002, p.10).

Nesse sentido, vinha ocorrendo um gradativo processo de elitização da festa baiana, o que promove a redução dos foliões “pipocas”⁸, revelando uma forte exclusão social da população local e o afastamento das raízes africanas. Assim, o samba-reggae e o samba afro, vêm perdendo espaço para o “pagode” que se manifesta em uma perspectiva apenas comercial, destituído do simbolismo estético original relacionado com as questões da cultura afro-brasileira. Nesse sentido, Spinola (2012) aponta que “o carnaval baiano é cada vez mais um megaempreendimento capitalista, programado para uma elite de novos ricos, ‘famosos’ da televisão, socialites e deslumbrados que curtem tudo nos camarotes”. Deste modo, o carnaval acaba beneficiando economicamente uma pequena parcela da população, que é representada pelos artistas-empresários do carnaval, os quais lucram milhões de reais com os blocos⁹, trios e camarotes.

Diante dessa situação de crise no modelo vigente da festa, os promotores do carnaval, especialmente os agentes públicos vem promovendo mudanças significativas no carnaval da cidade da Bahia. O objetivo maior é

⁸ Denominação popular do folião que participa do carnaval nas ruas de Salvador, sem pertencer aos blocos ou a grupos organizados.

⁹ Blocos de trio: são constituídos por foliões que saem atrás do trio elétrico durante o carnaval da Bahia usando o abadá do bloco. Neste contexto, os abadás são produzidos e comercializados pelos próprios blocos, sendo que para cada dia de desfile na avenida, o bloco produz um abadá diferente.

resgatar o valor do carnaval de rua. Assim, patrocinam grandes estrelas da música baiana, como Bell Marques, Ivete Sangalo, Daniela Mercury, Carlinhos Brown, Margarete Meneses, Saulo, Xanddy, Léo Santana, Márcio Vitor, Cláudia Leite e outros artistas para se apresentarem em trios elétricos independentes para os foliões pipocas durante o carnaval da cidade da Bahia. Nesse contexto, observa-se um elevado crescimento de brincantes pipocas na festa carnavalesca, bem como um grande destaque para os foliões fantasiados, sobretudo a partir 2019 e 2020. No entanto, no que se refere ao patrocínio dos blocos afro e afoxés, os diretores tem reclamado dos poucos recursos oferecidos pelos gestores públicos para que as entidades consigam desfilar no carnaval soteropolitano.

Assim, o carnaval baiano merece preocupação de todos os segmentos envolvidos, bem como pelos estudiosos do fenômeno no sentido de resgatar os valores que serviram de referência para a sua constituição, os quais poderão contribuir para a elaboração de estratégias de resistência a lógica da indústria cultural que parece reinar absoluta.

Refletindo sobre a relação entre a etnia e a classe social no Brasil, o antropólogo Darcy Ribeiro faz uma valiosa reflexão acerca das manifestações culturais constituídas pelos negros que vale a pena trazer aqui, a título de introdução ao tema. Apesar de todas as adversidades, tendo lhe restado como alternativa depois da escravidão a periferia das grandes cidades que hoje constituem as favelas, o retrato mais contundente do enorme contraste social de nosso país, no movimento de “adaptação” forçada a uma cultura que não era sua, preservou algumas raízes africanas, tornando-se fundamental na constituição da cultura brasileira. Na interpretação do autor:

a partir dessas precárias bases, o negro urbano veio a ser o que há de mais vigoroso e belo na cultura popular brasileira. Com base nela é que se estrutura o nosso Carnaval, o culto de Iemanjá, a capoeira e inumeráveis manifestações culturais. Mas o negro aproveita cada oportunidade que lhe é dada para expressar o seu valor. Isso ocorre em todos os campos em que não se exige escolaridade. É o caso da música popular, do futebol e de numerosas formas menos visíveis de competição e de expressão. O negro vem a ser, por isso, apesar de todas as vicissitudes que enfrenta, o componente mais criativo da cultura brasileira e aquele que, junto com os índios, mais singulariza o nosso povo. O enorme contingente negro e mulato é, talvez, o mais brasileiro dos componentes de nosso povo. O é porque, desfrancizado na mó da escravidão, não sendo índio nativo nem branco reinol, só podia encontrar sua identidade como brasileiro. Vale dizer, como um povo novo, feito de gentes vindas de toda parte, em

pleno e alegre processo de fusão. Assim é que os negros não se aglutinam como uma massa disputante de autonomia étnica, mas como gente intrinsecamente integrada no mesmo povo, o brasileiro (RIBEIRO, 1995, p. 222).

A depender do olhar que se lance sobre Salvador e sobre o seu carnaval, pode-se confirmar, ou recusar, talvez em absoluto, essa interpretação de Darcy Ribeiro. De qualquer sorte, trata-se de uma importante reflexão. A materialidade do contraste social, visível a olhos nus na paisagem do carnaval soteropolitano de nossos dias, revela inúmeras tensões que contrastam diretamente com a perspectiva de integração do negro na condição de “povo brasileiro”.

O carnaval da cidade da Bahia vem sofrendo intensas transformações que culminaram com a constituição de um megaempreendimento turístico. Portanto, podemos falar em indústria do carnaval, a qual é muito lucrativa para um pequeno número de artistas e empresários. No entanto, o carnaval tem uma história social que precisa ser resgatada e fortalecida, de luta e resistência dos afrodescendentes. Historicamente, não foi à elite baiana a responsável pela magnitude, beleza e “apoteose” na qual a festa se transformou, mas na contemporaneidade a elite econômica se apropriou da grande celebração baiana. Nesse aspecto, o antropólogo Rodney William (2019) elucida que o racismo permeia a apropriação cultural dos povos escravizados que vem ocorrendo ao longo dos séculos na história da humanidade.

No formato que conhecemos, a apropriação vem ocorrendo há séculos e acompanhou toda história da humanidade. Com a escravidão e a formulação do racismo científico, adquire novos contornos e justificativas que passaram a respaldar a tomada de muitos símbolos, elementos, hábitos e traços culturais dos povos conquistados. Da expansão dos impérios, passando pelas grandes navegações da era colonial, até o avanço das potências capitalistas, a apropriação foi uma regra e um instrumento de inferiorização e genocídio simbólico (WILLIAM, 2019, p. 43).

A relevância desta pesquisa refere-se à sua originalidade, visto que, em nenhum dos trabalhos, aos quais recorreremos para a fundamentação dessa tese houve um enfoque na espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia, a qual buscará uma compreensão do patrimônio simbólico da festa a partir da análise das narrativas dos sujeitos que produzem e participam dos blocos afro e afoxés no carnaval da cidade da Bahia.

A importância social da pesquisa constitui-se em fazer uma reflexão mais elaborada acerca do resgate e da valorização dos costumes africanos permeados pelos rituais, batuques, emblemas, coreografias, danças, músicas e ritmos que conformam a espacialidade do carnaval soteropolitano, contribuindo para a afirmação da negritude brasileira. Desse modo, pretende-se colaborar com um conhecimento mais crítico acerca do sentido do carnaval soteropolitano por parte da comunidade que, em geral, percebe o fenômeno apenas como um espetáculo animado geralmente por artistas brancos que, cantando a música negra, ganham uma repercussão nacional e internacional. Tal percepção não abrange o sentido, a riqueza, bem como as contradições da cultura que permeia uma das maiores festas populares de nosso país, a maior em número de participantes.

Essa pesquisa tem como enfoque o campo da Geografia Cultural, cujo Estado da arte foi permeado por vasta revisão bibliográfica sobre o tema, propiciando aprofundar a reflexão acerca da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia. Foram analisadas teses, dissertações, artigos e livros que abordam questões relacionadas ao carnaval soteropolitano, assim como levantamento histórico/documental sobre os elementos da cultura africana que permeiam o carnaval de Salvador. E, por fim, foram realizadas entrevistas diretas com os diretores, artistas e foliões dos blocos afro e afoxés, com a finalidade de compreender o fenômeno estudado.

Um dos caminhos metodológicos utilizado para a elaboração da pesquisa é a hermenêutica desenvolvida por Paul Ricoeur, definida como “a teoria das operações da compreensão em sua relação com a interpretação dos textos. A ideia diretriz será, assim, a da efetuação do discurso como texto (RICOEUR, [1977] 1990, p. 17)”. Nesse sentido, o autor esclarece que:

o texto é (...) muito mais que um caso particular de comunicação inter-humana e o paradigma do distanciamento na comunicação. Por esta razão, revela um caráter fundamental da própria historicidade da experiência humana, a saber, que ela é uma comunicação na e pela distância (RICOEUR, [1977] 1990, p. 44).

O texto é produzido pelos sujeitos singulares a partir do discurso na sua relação com o outro. Sendo assim, a fala constitui uma projeção do mundo pelo sujeito. Nessa perspectiva, Ricoeur dispõe que “o discurso é sempre discurso a respeito de algo: refere-se a um mundo que pretende descrever,

expressar ou representar” (RICOEUR, [1977], p. 46). Ademais, “o discurso é interpessoal, pois acontece na presença do outro, outra pessoa, um interlocutor ao qual se dirige, por isso pode travar-se, prolongar-se ou interromper-se” (RICOEUR, [1977] 1990, p. 46).

A fenomenologia de Bachelard ([1957] 2005) será um dos aportes teóricos da pesquisa, cujas subjetividades, não obstante os paradoxos, continuam levando elementos da cultura dos ancestrais africanos para o carnaval de Salvador, através da participação e ou organização dos blocos afro, materializando uma poética do espaço. Apesar da mercantilização dos bens no mundo capitalista atual, inclusive os culturais e da espetacularização generalizada como forma de lucro, essas pessoas ainda resistem em blocos afro como o Ilê e o Muzenza, e outros que não sucumbiram a lógica da mercantilização.

Em Dardel ([1952] 2015), nos deparamos com um saber geográfico fenomenológico, o qual evidencia que o conhecimento geográfico vai além da materialidade da realidade, gerando trajetórias para a liberdade humana.

Na fronteira entre o mundo material, onde se insere a atividade humana, e o mundo imaginário, abrindo seu conteúdo simbólico à liberdade do espírito, nós reencontramos aqui uma geografia interior, primitiva, em que a espacialidade original e a mobilidade profunda do homem designam as direções, traçam os caminhos para um outro mundo; a leveza se liberta dos pensadores para elevar aos cumes (DARDEL, [1952] 2015, p. 5).

Partindo desses pressupostos foram coletadas as narrativas dos sujeitos que produzem e participam dos blocos afro e afoxés no carnaval de Salvador, com o objetivo de compreender as espacialidades simbólicas dos sujeitos que promovem a festa.

Dessa forma, a pesquisa de campo foi planejada para o carnaval de 2018, com a participação da minha orientadora, a Professora Salette Kozel. As observações tiveram início com a nossa participação na Lavagem do Rio Vermelho¹⁰ – festa de Iemanjá¹¹ no dia 2 de fevereiro. Nesse dia, além de levar rosas para Iemanjá, pedir bençãos para realizar a pesquisa, também

¹⁰ Lavagem ou festas de largo são festejos populares que ocorrem em Salvador, Bahia. Nessas festas acontecem práticas da cultura afro-brasileira através do sincretismo religioso que relaciona os santos católicos aos orixás (CARNEIRO, [1948] 2008).

¹¹ Iemanjá, divindade das águas, mãe de numerosos outros orixás, foi sincretizada como Nossa Senhora da Conceição (VERGER, [1981] 2018).

participamos de dois rituais para proteção espiritual realizados na areia da praia, os quais consistiram numa oração e uma limpeza com folhas sagradas, realizados respectivamente por um Babalorixá e uma Iyalorixá.

Apesar de estar envolvida, de corpo e alma, com a festa, manteve-se a preocupação em observar como se materializa uma festa popular afro-brasileira de grande dimensão, como a festa para Iemanjá – orixá que possui uma grande reverência na Bahia. Assim, observamos a presença e participação do Povo de Santo de todas as regiões da Bahia. Os Terreiros de Candomblé e de Umbanda estavam organizados em tendas na areia da praia, com suas oferendas para a divindade. Todos os integrantes estavam vestindo os trajes dos Terreiros. Além disso, levaram os tambores que ritmavam os cânticos e danças para Iemanjá. Essa observação se justifica porque as festas populares na Bahia possibilitaram a expansão dos elementos simbólicos da cultura afro-baiana para além dos muros dos Terreiros. Assim, essa presença africana se manifesta no carnaval baiano, desde o século XIX.

No dia seguinte, 3 de fevereiro de 2018, ocorreu o Fuzuê, no circuito Orlando Tapajós, com 30 atrações percussivas e de sopro. Contudo, optamos por não fazer observação nesse festejo do pré-carnaval, pois iríamos fazer no dia seguinte. Assim, em 4 de fevereiro, fizemos uma observação participada no Furdunço, que contou com a apresentação de 41 atrações, entre as quais destacamos a presença de “microtrios” e bandas tocando marchinhas, lembrando velhos carnavais, bem como o colorido da paisagem devido grande quantidade de foliões vestindo fantasias individuais.

Conforme planejado no dia 8 de fevereiro de 2018, estávamos firmes, fortes e cheias de energia para o primeiro dia de observação participada no carnaval. Saímos de casa andando e fomos em direção ao Farol da Barra, local de abertura do carnaval da cidade da Bahia, no Circuito Dodô. Chegamos no momento do pôr do Sol e, a primeira atração já tinha começado. A cantora Cláudia Leite estava abrindo o carnaval no circuito. No camarote do Edifício Oceania estava o prefeito da cidade e sua comitiva assistindo a abertura. Nesse dia, havia 35 atrações programadas para o circuito, todas desfilando sem cordas, entre elas destacamos a presença de Bell Marques que arrastou uma multidão atrás do trio elétrico, Armandinho com a sua guitarra baiana, Jau, Araketu, Daniela Mercury, e outros. Por volta das duas horas da manhã o cansaço invadiu

os nossos corpos e não conseguimos acompanhar a saída de todas as atrações previstas para o circuito.

No primeiro dia observamos que a abertura do carnaval no circuito Barra/Ondina (figura 04) contou com a presença de milhares de foliões, a qual foi bem diversificada e animada em todos os aspectos, inclusive em relação aos ritmos sonoros que embalaram a festa, mas com um suave predomínio do *axé music*.

Na sexta-feira de carnaval, segundo dia de festa colocamos em execução o nosso planejamento, novamente. Assim, nos dirigimos para o circuito Batatinha (figura 05), no Pelourinho. Descemos na Baixa dos Sapateiros e fomos andando até o Largo do Pelourinho. Chegamos no local por volta das 17 horas. Os blocos que desfilam no Centro Histórico já estavam organizados em alas. Na frente, as baianas com os seus trajes, turbantes, balangandãs e quitutes abrindo o desfile naquele dia. Na sequência, vários blocos afro, afoxés e de samba desfilaram embalados pela percussão. Entre eles podemos destacar a presença dos seguintes grupos: Templo dos Orixás, Relíquias Africanas, Bahia em Cena, Amigos do Babá, Usina do Samba, Corisco, Afro Liberdade, Dandara, Povo de Santo, Jogo do Ifá, Afoxé Babá Afomã, e outros. Além disso, o ponto alto da festa foi a saída do bloco Olodum da sede (figura 06), a qual foi cercada por uma multidão de foliões. Assim, chegamos e ficamos um tempo no Largo do Pelourinho acompanhando a saída dos blocos. Em seguida passamos pela sede do Olodum onde os percussionistas já estavam percutindo os tambores para o desfile.



Figura 04 - Localização do circuito Dodô – Barra/Ondina
Organização: Cláudia Novaes Deina, 2018.
Elaboração: Nilton Santana, 2018.

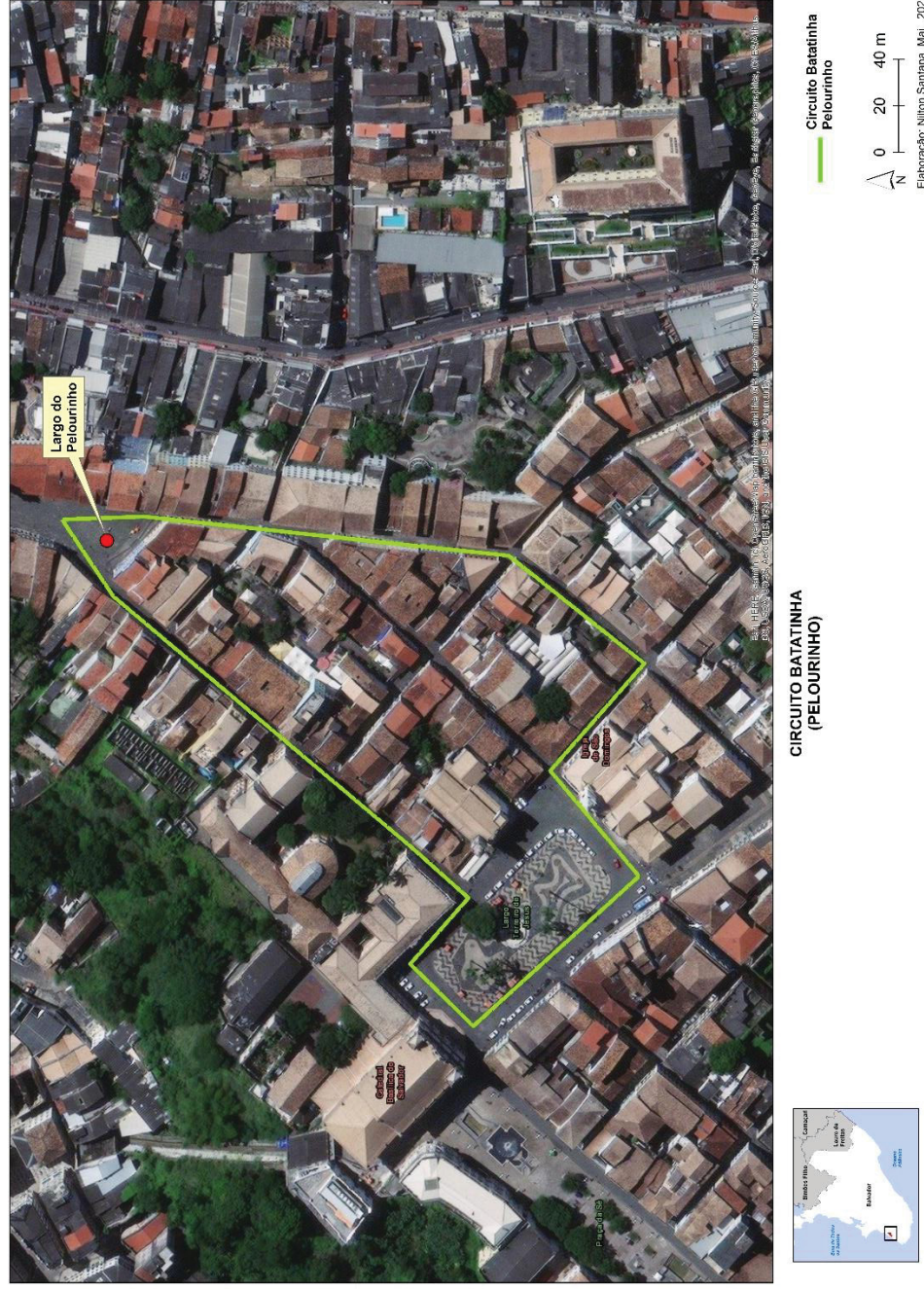


Figura 05 - Localização do circuito Batatinha – Pelourinho
Organização: Cláudia Novaes Deina, 2018.
Elaboração: Nilton Santana, 2018.

Por fim acompanhamos o desfile no Terreiro de Jesus. O tema do carnaval de 2018 foi "*220 Anos da Revolta dos Búzios*¹² – *Igualdade e Liberdade*", popularmente conhecida como Revolta dos Alfaiates ou Conjuração Baiana. Assim, a decoração das ruas do Pelourinho estava evidenciando o tema da festa, em homenagem aos líderes da revolução baiana.



Figura 06 – Saída do bloco Olodum da sede no Pelourinho
Foto: Cláudia Novaes Deina, 2018.

¹² A Revolta dos Búzios foi um movimento revolucionário de caráter popular, que aconteceu em 1798/1799, em Salvador, Bahia. Esse movimento foi liderado por quatro negros: Lucas Dantas - soldado, Manuel Faustino - aprendiz de alfaiate, Luiz Gonzaga das Virgens - soldado e João de Deus - mestre alfaiate, os quais defendiam a independência e o fim da escravidão. Em 8 de novembro de 1799, todos eles foram sentenciados a pena de morte, sendo enforcados, esquartejados e suas cabeças foram expostas ao público. "Afim, o que fizeram aqueles homens de 1798? Não fizeram nem revolução, nem levante, nem sedição, pois nenhuma arma foi usada. Formularam propostas e buscaram alianças para superar coletivamente a crise da cidade. Propagandearam as suas ideias. Fizeram Política e por isso foram cruelmente reprimidos. De fato, alfaiates e soldados foram enforcados e esquartejados porque representavam a ousadia de homens de cor em se meter no que não era da sua alçada, o governo da cidade. Sua humilhação foi o golpe dirigido a toda a população de cor da cidade, livres, libertos e escravos, para quebrar o seu orgulho, a sua vontade de mudança, o seu desejo de igualdade. Apesar da repressão, estes homens de 1798 ficaram na memória do povo como os primeiros políticos negros da Bahia" (ARAÚJO, 2004, p. 267).

Percebemos muita diversidade no público carnavalesco do Pelourinho. Muitas famílias e turistas acompanhavam o percurso dos blocos pelas ruas e ladeiras do Centro Histórico. Em relação aos percussionistas, observamos que a maioria era composta por negros e que também havia a presença de muitas mulheres na percussão dos blocos. Ao compararmos com o dia anterior, podemos dizer que houve uma certa tranquilidade no carnaval do Pelourinho.

No sábado de carnaval o nosso compromisso foi presenciar o Ritual do Padê (figura 07), realizado pelo bloco afro Ilê Aiyê desde o seu primeiro desfile na avenida, em 1975. Assim, saímos de casa no início da noite e fomos até o bairro da Liberdade. Descemos na Rua Lima e Silva, no ponto mais próximo para acessar a Rua do Curuzu e fizemos uma caminhada até a Senzala do Barro Preto, sede do bloco. No local, fomos recepcionadas por Edmilson – diretor do bloco, que nos aconselhou a sentarmos e esperarmos, pois havíamos chegado cedo para o ritual. Assim, ficamos observando toda a organização envolvida no bloco para a realização da tradicional saída do Ilê Aiyê. Enquanto esperávamos o Ritual do Padê começar entrevistamos três foliãs. Os detalhes desse dia foram escritos no quinto capítulo da Tese.



Figura 07 – Ritual do Padê no bloco afro Ilê Aiyê
Foto: Cláudia Novaes Deina, 2018.

No domingo de carnaval nos deslocamos novamente para o Circuito do Pelourinho. Saímos de casa ainda mais cedo, por volta das 14 horas. O objetivo era acompanhar o Ritual do Padê no afoxé Filhos de Gandhi (figura 08). Pegamos um táxi e descemos no Aquidabã, pois o percurso pela Baixa dos Sapateiros estava congestionado, por isso fomos a pé.

Na caminhada até o Centro Histórico já havia um tapete branco formado pelos turbantes dos Filhos de Gandhi que se deslocavam em direção a concentração do afoxé no Largo do Pelourinho. Chegando ao local, muitos Filhos de Gandhi estavam sentados em bancos no meio da rua para a confecção do turbante em suas cabeças pelas artesãs e costureiras.

Antes mesmo do início do ritual, a energia do Axé já pairava no ar. Assim, por volta das 16 horas o diretor religioso do Gandhi se posicionava no Largo do Pelourinho, com as oferendas para os orixás abrirem o carnaval do afoxé com muita energia positiva e paz. O sacerdote estava cercado pela diretoria do bloco, pela percussão e pelo povo. Entrevistamos um Filho de Gandhi enquanto estávamos esperando o ritual começar. O Ritual do Padê de Exu será analisado no quinto capítulo da nossa tese.



Figura 08 – Percussão do afoxé Filhos de Gandhi no Ritual do Padê
Foto: Cláudia Novaes Deina, 2018.

Na segunda-feira de carnaval optamos por ver os blocos afro e afoxés de camarote do Planeta Band, no Circuito da Barra/Ondina, em frente a transmissão ao vivo para todo país. O local foi escolhido de forma estratégica para perceber o máximo de detalhes possíveis da presença e participação dos blocos afro e afoxés na festividade. Assim, providenciamos a compra dos abadá¹³ e dos ingressos para ter acesso ao espaço do camarote logo cedo. Nos arrumamos e saímos de casa por volta das 17 horas, fomos andando até o espaço do camarote. Ao chegar ao local, nos posicionamos na sacada em frente aos holofotes, pois nesse ponto os blocos ficariam parados por mais tempo, possibilitando uma melhor apreensão do fenômeno.

Observamos a passagem dos Filhos de Gandhi de forma exuberante, com os cânticos, danças e toques do ijexá¹⁴. Percebemos a presença de vários cadeirantes dentro do bloco Filhos de Gandhi, o que demonstra a preocupação do bloco com a inclusão. Carlinhos Brown e Gerônimo compunham o time de cantores que puxavam o Gandhi no cortejo. Carlinhos Brown desceu e foi até a emissora Band fazer um show à parte. Logo atrás estavam as Filhas de Gandhi, afoxé feminino, criado em 1979, formado principalmente pelas mães, esposas, namoradas, amigas e simpatizantes dos Filhos de Gandhi, que representam a força feminina e a defesa do direito das mulheres no carnaval baiano.

Na sequência, Xanddy arrastou uma multidão de foliões atrás do Harmonia do Samba, no ritmo do pagode baiano, ritmo originário do lundu, segundo Gerônimo. Em seguida, Daniela Mercury desfilou de forma apoteótica com o balé folclórico em cima do trio elétrico, contagiando todos os presentes no ritmo samba-reggae. Atrás, o Cortejo Afro veio cantando o samba “*Sorriso Negro*” imortalizada na voz de Dona Ivone Lara, a qual possui o seguinte refrão: “*um sorriso negro, um abraço negro, traz felicidade, negro sem emprego, fica sem sossego, negro é a raiz de liberdade*”, no ritmo do samba-reggae. Apesar

¹³ Abadá, esse termo, que nomeia a túnica tradicional e distintiva dos yorubás e de várias outras etnias da África Ocidental, vem designar agora, de preferência, a blusa esportiva, quase sempre de tecido sintético, que quase todos os blocos passam a usar no cortejo, inclusive o Araketu, o Muzenza e o Olodum (MOURA, 2001, p. 228).

¹⁴ Ijexá – ritmo cadenciado, tocado somente com as mãos. Provavelmente era usado na nação Ijexá (sub grupo Nagô), cuja última casa em Salvador encontra-se no subúrbio de Plataforma. É o ritmo mais conhecido, popularizado pelos Afoxés em todo Brasil. É dedicado a Oxum, quando sua execução é somente instrumental, embora existam cantigas para vários Orixás com este tipo de toque tão especial (BARROS, 1999, p. 67).

da poesia da letra, da música animada e da bela coreografia exibida pelo bloco, percebemos que não havia uma quantidade muito expressiva de foliões desfilando, talvez pelo cansaço, pois estávamos no penúltimo dia de festa. Já era madrugada de terça-feira. Encerramos a observação do dia e fomos descansar para o último dia de carnaval.



Figura 09 – Desfile do afoxé Filhos de Gandhi
Foto: Cláudia Novaes Deina, 2018.

Na terça-feira enceramos a nossa ida ao campo, no carnaval da cidade da Bahia de 2018, no Circuito Osmar – Campo Grande (figura 10). Acompanhamos o desfile do afoxé Filhos de Gandhi pela terceira vez. Observamos o ritual de jogar pipocas de cima do trio elétrico para reverenciar Obaluaê, Orixá dono da terra. No encerramento do desfile do bloco no carnaval de 2018, Gilberto Gil e Gerônimo integravam o grupo de cantores do afoxé. O Gandhi (figura 09) estava esplêndido na avenida, disseminando boas vibrações do ritmo ijexá por onde passava e a energia da paz, pela reverência aos Orixás conformada na espacialidade simbólica da festa. Durante a concentração para a saída do Filhos de Gandhi ouvimos dois foliões do afoxé.



**CIRCUITO OSMAR
(CAMPO GRANDE - AVENIDA SETE)**

— Trecho Principal
— Trecho Secundário

0 100 200 m
N
Elaboração: Nilton Santana, Mai, 2020.

Figura 10 - Localização do circuito Osmar – Campo Grande
Organização: Cláudia Novaes Deina, 2018.
Elaboração: Nilton Santana, 2018.

Em seguida, o bloco afro Ilê Aiyê desfilou na avenida de forma glamourosa. O bloco homenageou o centenário de Nelson Mandela. Em cima do carro de apoio estava a Deusa de Ébano¹⁵ na passarela da frente fazendo a performance da dança afro. No meio havia um grupo de dançarinos fazendo coreografias afro. O toque dos tambores no ritmo do samba afro repercutia por todos os corpos dentro e fora do bloco como no refrão da música cantada pelo Araketu: “o corpo estremece, as pernas desobedecem, inconscientemente a gente dança”. Era impossível ficar parado diante daquela musicalidade. Assim as pessoas iam dançando quase de forma inconsciente. Dentro do bloco, percebemos que predominaram as coreografias da dança afro. As fantasias do bloco se destacavam pela estampa colorida, nas cores vermelha e amarela, com detalhes em preto e branco e a imagem de Mandela no centro. Os homens usavam uma bata com calça e as mulheres estavam trajando blusas e saias longas. Muitos homens e mulheres usavam suas guias no pescoço e adereços de búzios. Além disso, muitas mulheres estavam de turbante, símbolo da resistência africana no Brasil. Realizamos uma entrevista com uma foliã do Ilê Aiyê na concentração do bloco.

Logo atrás, desfilava o bloco afro Filhos do Congo que possuía uma ala na frente constituída pelas baianas. Os Filhos do Congo desfilavam embalados pelo ritmo do ijexá de forma contagiante. Destacavam-se as músicas, as coreografias e os emblemas da cultura afro-brasileira no bloco. A quantidade de integrantes era pequena, mas a animação era grande. Após a apresentação desse bloco fomos para casa descansar.

Percebemos que o público folião no Circuito Osmar, na terça-feira de carnaval à noite era pequeno, se compararmos aos outros circuitos visitados no mesmo horário e a cada hora que passava a quantidade de pessoas diminuía. O momento de maior concentração de pessoas foi durante os primeiros desfiles da noite. Infelizmente, o público que foi embora vencido pelo cansaço perdeu os melhores momentos da passarela na Praça do Campo Grande que foi o desfile dos blocos afro e afoxés.

Assim, finalizamos a nossa ida ao campo no carnaval de 2018. Seguimos o nosso planejamento com firmeza. Visitamos os três principais

¹⁵ Ver capítulo 3.

circuitos da festa, nos dias e horários programados. O objetivo era acompanhar os rituais de abertura nos blocos afro e afoxé, bem como perceber a materialização da cultura afro-baiana durante os cortejos das entidades selecionadas para este trabalho.

Para responder as questões da pesquisa sobre a espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia, a tese foi estruturada em uma introdução e seis capítulos, incluindo as considerações finais. Os títulos dos capítulos foram inspirados na canção carnavalesca “*Chame Gente*”, composição de Armandinho Macêdo e Moraes Moreira.

Ah! Imagina só
Que loucura, essa mistura
Alegria, alegria
É o estado que chamamos
Bahia
De todos os santos
Encantos e axé
Sagrado e profano
O baiano é
Carnaval!

Compositores: Armandinho Macêdo e Moraes Moreira

No primeiro capítulo, intitulado “*Ah, imagina só*” construímos uma abordagem histórica da festividade baiana com o objetivo de compreender como se originou a festa carnavalesca na Bahia, bem como de que forma a cultura afro-brasileira se manifestou ao longo da história.

No segundo capítulo, “*Que loucura essa mistura*” utilizamos o aporte teórico conceitual como embasamento para a construção da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia. Dessa forma, a teoria oferece subsídios para a compreensão das narrativas, as quais são repletas de sentido e significado para as pessoas que brincam e produzem o carnaval nos blocos afro e afoxés, conformando a realidade através da cultura afro. Portanto, a teoria visa compreender o ser na ação, o ser no mundo, produzindo espacialidades que reverberam no seu cotidiano e, conseqüentemente, nas festas. Nesse sentido, a discussão simbólica é permeada por Ernst Cassirer ([1944] 1997), a hermenêutica fenomenológica das narrativas é calcada em Paul Ricoeur ([1977] 1990), a corporeidade é compreendida com base em Merleau-Ponty ([1945] 1999), a poética da festa encontra abrigo em Gaston Bachelard ([1957] 2005), a festa enquanto código sociocultural encontra respaldo em Gui Di MÉO, a

reafricanização é embasada em Risério (1981) e a paisagem da festa resultante das narrativas é acolhida por Denis Cosgrove ([1945] 1999).

No terceiro capítulo, *“Alegria, alegria é o estado que chamamos Bahia”* identificamos onde os blocos afro e afoxés foram construídos, por quem, e quais foram os propósitos envolvidos na sua produção. Além disso, observamos quais foram as influências na sua criação e, também de que forma eles reverberam na festividade baiana.

No quarto capítulo, *“De todos os santos, encantos e axé”*, trouxemos a voz das pessoas que fazem o carnaval nos blocos afro: Ilê Aiyê e Olodum; e, no afoxé Filhos de Gandhi através de suas narrativas. O objetivo foi compreender como ocorre a resistência, o enfrentamento ao racismo e o fortalecimento da negritude, a partir da interpretação das narrativas. Este capítulo constitui o cerne da tese.

No quinto capítulo, *“Sagrado e profano, o baiano é carnaval”* sustentamos que o Candomblé constitui o alicerce da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia. Portanto, os rituais, as músicas, os ritmos e as performances são originários ou sofreram influência dos Terreiros de Candomblé. O objetivo desse capítulo foi esclarecer como se materializa a espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia a partir da sua relação com o terreiro.

1. “Ah, imagina só” - Histórico

*Filhos de Gandhi, Badaué
Ilê Aiyê, Malê Debalê, Otum Obá
Tem um mistério
Que bate no coração
Força de uma canção
Que tem o dom de encantar
[...]
Seu brilho parece
Um sol derramado
Um céu prateado
Um mar de estrelas
Revela a leveza
De um povo sofrido
De rara beleza
Que vive cantando
Profunda grandeza
A sua riqueza
Vem lá do passado
De lá do congado
Eu tenho certeza
[...]
Filhas de Gandhi
Ê povo grande
Ojuladê, Katendê,
Babá obá
Netos de Gandhi
Povo de Zambi
Traz pra você
Um novo som: Ijexá*

**Ijexá; Intérprete: Clara Nunes
Compositor: Edil Pacheco¹⁶**

Iniciamos esse capítulo com o brilho da música do compositor baiano Edil Pacheco (1982), imortalizada na voz de Clara Nunes que demonstra a força, a grandeza e a energia reverberada pelos blocos afro e afoxés no carnaval da cidade da Bahia.

O carnaval é um dos principais elementos culturais pelos quais o Brasil é conhecido no mundo. Mas a nossa própria percepção, enquanto brasileiros, é de que constituímos o “país de vários carnavais” como afirma

¹⁶ Músico baiano: compositor, cantor e instrumentista. “Nasceu em Maragogipe, cidade situada no Recôncavo baiano”. Aos 18 anos morar em Salvador. “Trabalhou em padaria, foi bancário e trabalhou em uma empresa de transportes. A partir do ano de 1987 foi responsável pela edição do evento ‘Dia do Samba na Bahia’, no qual homenageou vários compositores e intérpretes”. (ALBIN, R. C. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2019. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/edil-pacheco>).

Caetano, pois em cada canto do território, de norte a sul do país, a folia momesca se materializa de forma diferente. O Carnaval da Cidade da Bahia é um dentre os vários carnavais brasileiros, que se destaca por sua singularidade. Assim, para compreender melhor como o fenômeno geográfico do carnaval baiano foi produzido ao longo do tempo abordaremos algumas passagens que foram significativas na sua história.

1.1. Entrudo - a origem da festa carnavalesca na Bahia

O carnaval, propriamente, foi introduzido na Bahia no séc. XIX. No entanto, a origem da festa popular pode ser identificada nas terras baianas desde o séc. XVII. A socióloga Maria Isaura Queiroz esclarece que a festa do carnaval é de origem europeia: “o carnaval adaptou-se aos trópicos e neles conheceu uma expansão que não alcançou em suas regiões de origem” (QUEIROZ, 1999, p. 11). A pesquisadora explica que há registros da festa “que datam de 1605, com o mesmo nome que trouxeram de Portugal – Entrudo” (QUEIROZ, 1999, p.12). A autora esclarece que esse termo, utilizado para designar a festa, significa “entrada” e que correspondia a vários festejos que ocorriam de forma espalhada pelo território português, antes mesmo da implantação do cristianismo na Europa. Assim, a entrada celebrava o início da primavera europeia. Contudo, “com a implantação do cristianismo, passou a se realizar do Sábado Gordo à quarta-feira de Cinzas” (QUEIROZ, 1999, p. 30). Nesse sentido, o geógrafo Roberto Filizola (2014) esclarece que

A festa enquanto manifestação coletiva acompanha a humanidade desde longa data. Conforme a época, sua celebração adquiria sentidos diversos. Sendo tomada como linguagem, expressava mitos, religião, poder, unidade... **Seu significado para as remotas sociedades arcaicas estava estreitamente associado aos fortes vínculos que seus integrantes guardavam com a natureza.** Em certa medida, as civilizações antigas, a exemplo da grega e da romana, conservaram os laços entre rito e festa, mas certamente expressavam suas honras aos deuses acrescidas de uma outra simbologia. As sociedades feudais, por seu turno, **experimentaram a influência e o poder da Igreja sobre as festas pagãs, herdadas do passado, em favor de um calendário festivo marcadamente religioso.** A cultura popular, contudo, perpetua e mantém viva nas ruas, tradições festivas, como o **carnaval**, um eco das saturninas romanas (FILIZOLA, 2014, p. 77, *grifos nossos*).

Bakhtin (1997) esclarece que durante o regime feudal medieval as festas que tinham como objetivo celebrar “os fins superiores da existência humana, a ressurreição e a renovação, só podiam alcançar a sua plenitude [...] no carnaval e em outras festas populares e públicas”. Nessa conjuntura, o carnaval se materializava como a segunda vida do povo, que durante os dias da festa ingressava transitoriamente “no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (BAKHTIN, 1987, p. 8). Por outro lado, observa-se que nas festas promovidas pela Igreja e pelo Estado não havia essa possibilidade de inversão da ordem existente, como ocorria no carnaval. Essas outras festas, ao contrário, colaboravam para a manutenção e fortalecimento do próprio regime vigente. Nesse contexto, as outras festas perderam o brilho diante do carnaval, reduzindo a sua relevância popular. Deste modo, favoreceram a consolidação do carnaval como o símbolo da autêntica festa popular e pública, a qual possui autonomia em relação à Igreja e ao Estado (BAKHTIN, 1987). Pode-se dizer, portanto, que o carnaval possui um sentido profundo de rebeldia, subversão, porque não, revolucionário. Ainda que transitória, por se manifestar em um período delimitado do tempo, a experiência carnavalesca tem o potencial de permanecer em sua forma crítica na memória dos foliões ao longo do ano.

Nesse contexto Bakhtin (1987) dispõe que o carnaval, com todos seus atos e ritos cômicos, ocupava um espaço muito relevante na vida da sociedade medieval. Essa festa popular caracterizava-se por ser um fenômeno complexo que reunia sob o mesmo termo numerosos folguedos de diferentes origens, os quais caíam em diversas datas, mas possuíam peculiaridades comuns. Ao longo dos séculos, vários desses folguedos desapareceram ou degeneraram. Contudo, seus elementos como ritos, atributos, efígies e máscaras, que foram levados para o carnaval, permaneceram como legado de formas festivas que deixaram de existir.

O entrudo foi introduzido no Brasil pelo colonizador português e se espalhou por todo o nosso território até meados do século XIX. Assim, no período que antecede à quaresma, jogava-se ou brincava-se o entrudo. Dessa maneira, essa festividade se caracterizava sobretudo por se constituir como:

uma burlesca guerra de água, perfume e farinha, e outros líquidos ‘menos edificantes’. As armas dessa ‘guerra’ podiam ser compradas nas ruas das cidades: laranjas e limõezinhos de cera colorida cheios

de água ou perfume; canudos de papelão repletos de farinha, e seringas para água (FRY et al, 1988, 238).

No entanto, em meados do século XIX, o entrudo passou a ser combatido pela elite baiana, pois além de água, dos limões e das laranjas perfumadas, também eram utilizados outros líquidos mal cheirosos, sujando as ruas da cidade. Nesse contexto, o Entrudo foi proibido por decreto, sendo substituído gradualmente pelo carnaval nas duas últimas décadas do século XIX.

Fry *et al* (1988) esclarecem que a organização do carnaval baiano era assumida de forma explícita por alguns setores da população como a “imprensa da época, administração pública, polícia, provavelmente grande parte da classe média urbana emergente – funcionários públicos e comerciantes, na sua maior parte” (FRY et al, 1988, p. 245). Portanto, o entrudo, que vigorou por mais de dois séculos de forma espontânea com a participação de negros e brancos de forma desigual e hierarquizada, foi sucedido pelo carnaval.

1.2. Manifestações da cultura negra na diáspora africana para a Bahia

As manifestações culturais negras preservadas na diáspora africana como a música, a dança, as pinturas corporais, as máscaras, a indumentária e os adereços passaram ocupar espaço na festa carnavalesca baiana no final do século XIX. Nessa trajetória, Vieira Filho dispõe que “as populações negras reagiram muito bem ao convite das elites para trocar as brincadeiras de entrudo por outras” (VIEIRA FILHO, 2013, p. 9). No entanto, a elite baiana desejava substituir o “bárbaro” entrudo por um carnaval europeizado e não por um carnaval africanizado. Logo, a africanização do carnaval passou a incomodar a elite que aspirava por uma cidade “civilizada”.

Vieira Filho (2013) elencou em sua pesquisa sobre o carnaval da cidade da Bahia quatro manifestações culturais negras no período histórico compreendido entre 1876-1930: os Clubes Uniformizados Negros, os Batuques, os Afoxés e os grupos vestidos de saia e torço. Segundo o autor, haviam formas diversificadas de materialização da cultura negra no carnaval, embora os elementos simbólicos fossem comuns as manifestações como os instrumentos

musicais utilizados na festa, os ritmos, os cânticos e danças de matriz africana que deram origem ao samba.

A expressividade da cultura negra no carnaval da cidade da Bahia foi tão intensa no final do século XIX que conformou a festividade. Essa dimensão afro da festa pode ser observada na obra de Nina Rodrigues [1932] 1988. Ressaltamos que na mesma obra o autor evidência a sua visão preconceituosa, no que se refere a prática dos costumes africanos no Brasil.

As festas carnavalescas da Bahia se reduzem ultimamente quase que a clubes africanos organizados por alguns africanos, negros, crioulos e mestiços. Nos últimos anos os clubes mais ricos e importantes têm sido: a Embaixada Africana e Pândegos de África. Mas além de pequenos clubes como a Chegada Africana e os Filhos de África, etc., são incontáveis os grupos africanos anônimos e os máscaras negros isolados" (RODRIGUES, [1932] 1988, p.205).

No entanto, conforme relatam vários jornais da época, a elite baiana mostrava descontentamento e indignação com a africanização do carnaval baiano, principalmente com os Batuques, pois remetiam a prática religiosa dos Candomblés. Para essa classe social, os costumes e tradições africanos eram incompatíveis com o estado de "civilização". Naquele contexto, em 1905 a africanização do carnaval foi proibida por decreto, a qual perdurou até 1915, tendo como consequência a perseguição e as prisões dos foliões que descumprissem as proibições vigentes, coibindo assim a participação espontânea do povo negro na festa. Essa repressão influenciou no surgimento de cordões com a temática indígena no carnaval.

Os Batuques são manifestações africanas que ocorrem na Bahia desde o início do século XIX, em pleno vigor do tráfico, os quais não se limitavam aos engenhos e plantações. Rodrigues ([1932] 1988) elenca depoimentos em sua obra *Os africanos no Brasil* que elucidam a presença, a força e a frequência dos Batuques na capital baiana, desde 1807.

Os **escravos nesta cidade (Bahia), escrevia em 1807 o Conde da Ponte**, não tinham sujeição alguma em consequência de ordens ou providencias do governo; juntavam-se quando e onde queriam; **dançavam e tocavam os estrondosos e dissonoros batuques por toda a cidade e a toda a hora**; nos **arraiais e festas** eram eles só os que se senhoreavam do terreno, interrompendo quaisquer outros toques ou cantos (RODRIGUES, ([1932] 1988, p. 167).

No início do século XIX, nos dias de folga dos povos escravizados os Batuques eram incentivados pelas autoridades locais, apesar da divergência com os senhores escravagistas, os quais preferiam que os escravizados trabalhassem aos domingos, ou ficassem parados na sua porta como forma de ostentação de riqueza. O maior temor do governo era que houvesse possíveis levantes e revoltas dos negros, por isso permitiam os Batuques como forma de estimular a rivalidade e o ódio entre as diferentes etnias africanas. Mesmo assim, aconteceram várias rebeliões na Bahia, entre as quais podemos destacar, a Revolta dos Haussas no período de 1807/1813 e a Revolta dos Malês, em 1835. Nessa “estranha” lógica, Nina Rodrigues ([1932] 1988) cita o depoimento do Conde dos Arcos, no começo do século XIX.

Batuques olhados pelo Governo são uma coisa, e olhados pelos Particulares da Bahia são outra differentíssima. Estes olham para os batuques como para um ato ofensivo dos direitos dominicais, uns porque querem empregar seus Escravos em serviço útil ao domingo também, e outros porque os querem ter naqueles dias ociosos à sua porta, para assim fazer parada de sua riqueza. O **Governo**, porém, olha para os **batuques** como para **um ato** que **obriga os Negros, insensível e maquinalmente de oito em oito dias, a renovar as ideias de aversão reciproca que lhes eram naturais desde que nasceram, e que todavia se vão apagando pouco a pouco com a desgraça comum**; ideias que podem considerar-se como o garante mais poderoso da segurança das grandes cidades do Brasil, pois que se uma vez as, diferentes nações da África se esquecerem totalmente da raiva com que a natureza as desuniu, e então os de Agomés vierem a ser Irmãos com os Nagôs, os Gêges com os Haussas, os Tapas com os Sentys, **e assim os demais; grandíssimo e inevitável perigo desde então assombrará e desolará o Brasil. E quem haverá que duvide que a desgraça tem poder de fraternizar os desgraçados?** Ora, pois, **proibir o único Ato de desunião entre os Negros vem a ser o mesmo que promover o Governo indiretamente a união entre eles**, do que não posso ver senão terríveis consequências (RODRIGUES, ([1932] 1988, p. 166).

A narrativa do Conde dos Arcos sobre os Batuques na Bahia revela com bastante clareza a perversidade das intenções políticas que estavam imbricadas no incentivo dessas festas. No pensamento dominante do início do século XIX, se, por um lado, o Governo “proibisse” os Batuques entre os escravizados era como se “instigasse” a união entre eles, o que culminaria em insurreição e revoltas. Se por outro lado, o Governo “permitisse” havia a possibilidade de “instigar” o ódio entre as etnias rivais, pois aquele sentimento

que já existia há séculos na África seria alimentado com frequência nos Batuques durante as folgas, aos domingos. Nesse sentido, eis a questão colocada pelo referido Conde da época: “e quem haverá que duvide que a desgraça tem poder de fraternizar os desgraçados?” (RODRIGUES, ([1932] 1988, p. 166). Assim, os Batuques eram considerados pelo Governo da Bahia como um ato que poderia possibilitar a desunião entre os escravizados oriundos de etnias oponentes, perdurando assim durante todo século XIX.

Pierre Verger ([1957] 2012) esclarece que os Batuques eram momentos de culto dos orixás africanos pelos escravizados, os quais mantinham ligações com as suas antigas crenças africanas, embora tivessem sido batizados na Igreja Católica. Nesse processo surgiu o sincretismo religioso, associando os orixás do Candomblé aos santos católicos. Assim, o que aos olhos dos senhores era diversão, na realidade consistia na evocação dos Deuses da África. Segundo Verger, quando os escravizados eram questionados pelos senhores sobre o significado das cantigas, os mesmos respondiam dessa forma “Yoyô, adoramos à nossa maneira e em nossa língua São Jerônimo, Santa Bárbara ou Senhor do Bonfim” (VERGER, [1957] 2012, p. 23).

A utilização da **música**, como **suporte privilegiado de expressão**, segue **a tradição dos grupos carnavalescos ligados ao samba: batucadas, escolas de samba, blocos de índios e blocos afro**. Estas entidades foram responsáveis por uma grande quantidade de músicas compostas por seus participantes, **reveladoras de uma dimensão sócio simbólica até então pouco estudada**. Como a incursão destes sambas de forte caráter popular e étnico no mercado fonográfico só se dá nos fins da década de oitenta, através do importante Bloco Afro Olodum, a produção anterior de músicas de blocos de índios continua completamente desconhecida do grande público (GODI, 1991, p. 65, *grifos nossos*).

Manuel Querino dedicou-se a pesquisa dos costumes oriundos da presença afro na diáspora, relatou sobre o desfile dos Pândegos da África no carnaval de Salvador, em 1897. Para o autor o desfile era similar ao Damaruxá, festa da rainha, que acontecia no mês de janeiro em Lagos, na Nigéria. Esse vínculo cultural afirmado por Querino aproximava a Bahia e a África, no final do século XIX.

O préstito fora assim organizado: na frente iam dois príncipes bem trajados; após estes a guarda de honra, uniformizada em estilo mouro. Seguia-se o carro conduzindo o rei, ladeado por raparigas virgens e

duas estatuetas alegóricas. Logo depois via-se **o adivinhador à frente da charanga, composta de todos os instrumentos usados pelo fetichismo**; sendo que os tocadores uniformizados à moda indígena, usavam grande avental sobre calção curto. O acompanhamento era enorme; **as africanas, principalmente tomadas de verdadeiro entusiasmo, cantavam, dançavam e tocavam durante todo o trajeto, numa alegria indescritível** (QUERINO, [1917] 1955, p. 75, *grifos nossos*).

Corroborando com essa perspectiva de africanização da festa elucidada por Manoel Querino, mas divergindo em relação ao modo de perceber a grandeza da cultura africana, Nina Rodrigues ([1932] 1988), em sua pesquisa, destaca a africanização do carnaval de Salvador no início do século XX através da dança. Assim, dispõe que “as danças africanas que contribuíram para formar o gosto artístico do nosso povo se exemplifica bem aqui na Bahia” (RODRIGUES, ([1932] 1988, p. 167). Nesse sentido, o autor elenca várias reportagens veiculadas na imprensa local nos anos de 1901, 1902 e 1903, as quais exibem depoimentos preconceituosos das autoridades locais sobre a africanização do carnaval baiano. Ademais, ressalta que um século depois a imprensa local repete as mesmas queixas do Conde da Ponte, quais sejam: “de que na Bahia as danças dos Negros, invasoras e barulhentas, tendem a suplantar e excluir qualquer outro divertimento popular” (RODRIGUES, ([1932] 1988, p. 167). Destacamos alguns trechos das reportagens publicadas no Jornal de Notícias, respectivamente nos dias 12 e 15 de fevereiro de 1901:

A polícia que, para acabar com o pernicioso brinquedo do entrudo, procurou vulgarizar a festa de Momo entre nós, não poderá, do mesmo modo, regularizá-la, e evitar que ela nos ponha abaixo do nível social em que estamos colocados? **Demais, se o candomblé e o samba são proibidos nos arrabaldes e nas roças, como hão de campear dentro da cidade em um dia festivo como o do Carnaval? Creio, Sr. Redator, que pelas diversões de um povo também se lhe afere o grau de civilização, e a Bahia tem dado, nestes últimos anos, o triste espetáculo do seu pouco adiantamento, pelo modo por que tem celebrado a sua festa do Carnaval.**

Começaram, infelizmente, desde ontem, a **se exhibir em algazarra infernal, sem espírito nem gosto, os célebres grupos africanizados** de canzás¹⁷ e búzios, que, **longe de contribuírem para o brilhantismo das festas carnavalescas, deprimem o nome da Bahia**, com esses espetáculos incômodos [...]. Apesar de, nesse sentido, já se haver reclamado da polícia providências, é bom, ainda

¹⁷ Canzá ou ganzá, instrumento musical de percussão utilizado no samba e outros ritmos brasileiros. Chocalhos usados nos antigos Cacumbis. Corruptela de Ganzá (LOPES, 2012, p. 76).

uma vez, lembrarmos que não seria má a proibição desses candomblés nas festas carnavalescas (RODRIGUES, ([1932] 1988, p. 167, *grifos nossos*).

Em 5 de fevereiro de 1902, o mesmo jornal publicava o seguinte texto:

Ora, se nas festas carnavalescas passadas, quando o entusiasmo explodia à passagem dos clubes vitoriosos, monopolizando todas as atenções, esses grupos de africanos despertavam certa repugnância, **que será o Carnaval de 1902, se a polícia não providenciar para que as nossas ruas não apresentem o aspecto desses terreiros onde o fetichismo impera, com o seu cortejo de Ogãs e a sua orquestra de canzás e pandeiros?**

De há muito, já temos solicitado da polícia **providências contra esses ensaios**, que, com algum recato, estão sendo feitos em Santana, Estrada da Soledade, Águas de Meninos e outros lugares e **como eles continuem e se aproximem as festas do Carnaval, ainda uma vez lavramos o nosso protesto contra esse aviltamento dos nossos costumes** (RODRIGUES, ([1932] 1988, p. 167, *grifos nossos*).

Sucessivamente, em 15 e 23 de fevereiro de 1903, o teor das reportagens no referido jornal da capital baiana continuava o mesmo:

Aproximam-se as festas do Carnaval e os batuques preparam-se para dar a triste nota de nossa rebaixada civilização, tornando festas como essa, tão agradável em outras cidades, em verdadeiros candomblés.

O Carnaval deste ano, não obstante o pedido patriótico e civilizador, que fez o mesmo, **foi ainda a exibição pública do candomblé, salvo raríssimas exceções.**

Se alguém de fora julgar a Bahia pelo seu Carnaval, não pode deixar de colocá-la a par da África e note-se, para nossa vergonha, que aqui se acha hospedada uma comissão de sábios **austriacos que, naturalmente, de pena engatilhada, vai registrando estes fatos para divulgar nos jornais da culta Europa, em suas impressões de viagem** (RODRIGUES, ([1932] 1988, p. 167, *grifos nossos*).

As reportagens do Jornal de Notícias apresentadas são bastante claras no que se refere a africanização do carnaval da cidade da Bahia no início do século XX. Não há dúvidas sobre a exibição vigorosa das práticas e saberes dos ancestrais africanos nas ruas da cidade de Salvador durante a festa, constituindo o cerne daquilo que se tornou o carnaval da cidade da Bahia. Há referências sobre os Batuques, candomblés de rua, cortejos de Ogãs, o samba, a dança, os instrumentos musicais e os ensaios que ocorriam antes do carnaval. Contudo, apesar de a imprensa local detalhar os elementos da cultura africana evidenciados na festividade baiana, o teor de todas as reportagens é, em geral, preconceituoso e racista, pois coloca a cultura africana num patamar inferior a

cultura europeia. Tinham, portanto, o claro objetivo de coibir as práticas africanas na folia carnavalesca. Pretendiam demonstrar o estado de “barbárie” da festa na Bahia, a qual poderia ser comparada com a África pelos viajantes que presenciavam a festa. Naquele contexto, certamente constituíram um discurso que encontrava uma grande ressonância entre as elites brancas leitoras dos jornais. Mas numa leitura crítica, para os propósitos da nossa pesquisa, destacam a dimensão que a cultura africana dispunha no carnaval baiano desde o seu princípio.

A presença dos negros e negras nas festas populares causava muito incomodo para a elite baiana, por isso o discurso racista empreendido pela mídia obteve respaldo entre as autoridades da época, tendo como consequências a proibição da cultura afro-brasileira no carnaval baiano. O abominável ato proibitivo foi publicado em 24 de fevereiro de 1905 foi reeditado nos anos seguintes perdurando até 1915 - uma portaria do chefe de polícia proibindo de forma explícita "a exibição de costumes africanos com batuques" durante o carnaval (Fry *et al.*, 1988, p.253).

Os blocos de índio no carnaval da cidade da Bahia foram inspirados nos faroestes americanos, tiveram como suporte musical o samba, e por várias décadas reuniram a população negra de Salvador. Esses blocos faziam referência ao caboclo, símbolo da independência na Bahia. O exemplo mais emblemático deste período foram os Apaches do Tororó. Assim como os Batuques, também sofreu perseguição policial durante os desfiles no carnaval da cidade da Bahia, muitas vezes tendo como consequência a prisão dos seus integrantes.

Apesar das descontinuidades, falta de apoio e obstáculos enfrentados pelos blocos de índio, os Comanches do Pelo, fundado em 1974, resiste no carnaval da cidade da Bahia. O nome do bloco foi inspirado no grupo étnico indígena Comanche dos Estados Unidos que foi tema de um faroeste americano de 1956.

Segundo Godi (1991), blocos de índios fundiram símbolos indígenas e símbolos africanos através da música, que possibilitou a afirmação da identidade social de negros e índios pelas composições musicais, ainda que através de referências importadas da América do Norte. Essa referência chegou a Bahia, sobretudo, através dos filmes de faroeste. A manifestação desses

blocos revela a “profundidade e a complexidade do tecido sócio étnico em Salvador” (GODI, 1991, p. 69).

A constituição de uma determinada identidade social se dá, através dos blocos de índio de Salvador, de forma velada e travestida, por uma estratégia que funde símbolos relacionados à tradição cultural brasileira com outros oriundos da comunicação de massas, onde se destacam as estórias de faroeste norte-americano, divulgadas por filmes, histórias em quadrinhos e livrinhos de bolso (GODI, 1991, p. 69).

Durante o apogeu dos blocos de índio, o racismo persistia com vigor no carnaval baiano. Assim, os afrodescendentes não encontravam condições objetivas para assumir a sua negritude. Nesse aspecto, ressaltamos o fortalecimento da identidade negra disfarçada nos blocos de índio (MUNANGA, 1990). Dessa forma, os negros e negras encontraram nos blocos de índio uma alternativa viável para brincar o carnaval. Esse processo de afirmação da identidade negra ocorreu de forma tímida. No final desse ciclo, em meados dos anos 70, os integrantes dos blocos de índio assumiram a sua identidade afro-brasileira, migrando para os blocos afro e afoxés.

A formação dos **blocos de índio consolidou mais um modelo de organização negra que repensou elementos já presentes na estética afro carnavalesca** e a eles somou informações provenientes de outros contextos culturais, nacionais ou internacionais. No entanto, no final dos anos 70, essas organizações foram perdendo força e chegaram a desaparecer completamente no início dos anos 90 (GUERREIRO, 2000, p. 85, *grifos nossos*).

Os afoxés, também conhecidos como “candomblés de rua”, são as entidades mais antigas do carnaval da cidade da Bahia. Estão presentes na festa desde o final do século XIX, passando por diversos momentos na sua trajetória, como a proibição no início do século, ruptura e renascimento. Pesquisadores da cultura baiana como Manuel Querino, Nina Rodrigues, Roger Bastide, Edison Carneiro, Pierre Verger, Antônio Risério, entre outros, já reportaram em suas obras sobre a presença dos afoxés no carnaval da cidade da Bahia. Ademais, os clubes Embaixada Africana e Pândegos da África, que desfilavam no carnaval da cidade da Bahia na virada do século XIX para o século XX, são considerados afoxés pelos pesquisadores da cultura afro-baiana. Nesse sentido, o geógrafo Clímaco Dias (2002) dispõe que:

Os Afoxés são as entidades mais antigas do carnaval de Salvador, sendo identificados já no final do século XIX. Essa longevidade, entretanto, não se processou de forma tranquila. Ao contrário, do final do século XIX até meados da década de 1930, os Afoxés, por seu estreito vínculo com o candomblé, eram hostilizados e reprimidos de forma explícita, seja pela imprensa, seja pelas forças policiais (DIAS, 2002, p. 86).

Os fatos narrados fazem parte de uma série de percalços pelos quais os afro-baianos passaram na história da produção, reprodução e materialização da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia, a qual vai tornar-se emblemática e consolidar-se, somente a partir da década de 1970, no processo de reafirmação do carnaval. A instituição do bloco afro Ilê Aiyê, em 1974 dentro do Terreiro Ilê Axé Jitolu, serviu como referência para os blocos afro que vieram posteriormente, como o Olodum em 1979. Além disso, ocorreu o renascimento do afoxé Filhos de Gandhi calcado no apoio recebido de Gilberto Gil, a partir de 1976.

1.3. A eletrificação do carnaval afro-baiano

Em 1950, os músicos baianos Dodô e Osmar criaram o trio elétrico em cima de uma “fobica”, um Ford A 1929, e saíram tocando pelas ruas da cidade durante o carnaval. A invenção genial dos músicos consistiu em equipar o veículo com dois autofalantes, expressando uma sonoridade completamente nova, inspirada no frevo¹⁸ pernambucano que chegou a Salvador através do clube carnavalesco Vassourinhas de Pernambuco.

Dodô e Osmar não fizeram simplesmente uma cópia ou uma contrafação do Vassourinhas. Pelo contrário, eletrificando o frevo pernambucano (com um trio básico substituindo a orquestra, e instrumentos de cordas em vez de naipes de metais), foram fundo, criando algo absolutamente original na arte brasileira (RISÉRIO, 1981, p. 113)

Dodô e Osmar ficaram fascinados pelo ritmo pernambucano. Assim, para eletrificar o som trabalharam na invenção de um novo instrumento musical,

¹⁸ O frevo não é somente música, mas o *passo*, uma dança de firulas e filigranas, show de virtuosismo corporal. E essa dança tem origem na capoeira que os escravos africanos levaram até Pernambuco (RISÉRIO, 1981, p. 111).

a guitarra baiana, que inicialmente foi nomeada de pau elétrico. Além disso, a decisão dos músicos de desfilarem tocando pelas ruas de Salvador promoveu uma verdadeira revolução na forma de brincar o carnaval.

Sem ter conhecimento da guitarra elétrica, então já existente nos EUA mas inexistente no Brasil, os baianos como que inventaram pela segunda vez este instrumento aqui batizado de “pau elétrico”, que evoluiria para a chamada “guitarra baiana” (RISÉRIO, 1981, p. 113).

Em 1951, a fobica “foi substituída por uma caminhonete com oito alto-falantes e iluminação fluorescente” (COSTA, 2011, p. 98). No final da década de 1950, Dodô e Osmar vendem o trio elétrico para Orlando Campos, um rapaz do subúrbio ferroviário. Nesse contexto, Góes ressalta a importância da aquisição do trio por Orlando que teria percebido as possibilidades que o trio elétrico apresentava para além do carnaval: “potencialidades do fenômeno enquanto meio de propaganda e não somente como expressão carnavalesca” (GÓES, 1982, p. 61). Assim, o trio elétrico passou a receber patrocínio das empresas para veicular propaganda de novos produtos.

Depois de eletrizar o frevo, o trio elétrico incorporou o reggae e eletrizou o ijexá. O cantor Moraes Moreira foi o responsável pela introdução do ijexá no trio elétrico. Nessa circunstância, Caetano Veloso elucida que:

esse toque de violão de Moraes Moreira, de Ijexá. O modo como estilizou o ijexá pro violão e fez essas composições, e que agora o Armandinho está fazendo com *Zanzibar*, eu acho um acontecimento importante na transa da música popular no Brasil” (VELOSO *apud* RISÉRIO, 1981, p. 116).

As inovações tecnológicas em relação ao trio elétrico são constantes, desde a sua origem, bem como a sua expansão. A invenção baiana agradou aos foliões do carnaval em todas as modalidades de blocos, os quais aos poucos foram incorporando o trio elétrico, inclusive os blocos afro e afoxés. Além disso, o trio elétrico ganhou simpatizantes fora da Bahia, se expandindo para o mundo, sendo utilizado em várias festividades e diversos eventos. Sobre as transformações tecnológicas no trio e suas repercussões, Juliana Costa (2011) esclarece que:

No começo dos anos de 1980 os trios elétricos recebem maiores transformações técnicas: os equipamentos de som são adaptados para oferecer melhor sonoridade e destacar a voz do cantor, projetando-a para mais longe. O design proporciona aos músicos e artistas uma estrutura que beneficia a comodidade e a estética visual; os anúncios dos patrocinadores são acoplados à estrutura metálica e a iluminação

favorece a criatividade dos eletricitas que projetam luzes pelas vias nos desfiles noturnos, dentre outras especificidades técnicas (COSTA, 2011, p. 98).

Nesse sentido, Dias (2002) dispõe que “a técnica é um elemento de fundamental importância na discussão da evolução e reconfiguração do espaço carnavalesco” (DIAS, 2002, p. 84), em decorrência das constantes inovações incorporadas pelo trio elétrico que viabilizaram uma melhoria na ressonância da sonoridade dos blocos (trio, afro e afoxés), assim como a sua proeminência na festa. Assim, o trio elétrico modifica de forma avassaladora o carnaval da cidade da Bahia, atraindo multidões de foliões para as ruas da cidade, como canta Caetano Veloso, “*atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu*”.

1.4. Camarotes e blocos de trio - mercantilização da cultura afro-baiana

A mercantização do carnaval baiano não é o foco da nossa tese. Contudo, como ela aparece na pesquisa, através da narrativa de alguns entrevistados, teceremos uma breve análise sobre a questão, pois sobre esse assunto caberia uma outra pesquisa.

Vivemos no mundo capitalista, um sistema econômico onde tudo, potencialmente, pode se transformar em em mercadoria, inclusive os bens culturais. Nesse sentido, a festividade baiana pode ser caracterizada como um “carnaval-negócio” (MIGUEZ, 1996, p. 11). Por evidente, uma festa na dimensão do carnaval da cidade da Bahia se insere dentro do mundo globalizado, reproduzindo as desigualdades inerentes ao cotidiano da vida no capitalismo. A festa enquanto negócio alimenta vários conflitos, pois favorece alguns grupos ou pessoas, em desvantagem da maioria. E, ao mesmo tempo, produz espaços privados, em detrimento do espaço público. Para Miguez,

é relativamente recente a sua importância do ponto de vista da inserção na esfera do mercado. Expressando uma configuração que pode ser denominada de carnaval-negócio, e que se desenvolve numa escala para além dos limites da cidade e da própria festa, o Carnaval transformou-se num significativo vetor de desenvolvimento da cidade de Salvador (MIGUEZ, 1996, p. 11).

Os blocos de trio são constituídos em torno dos trios elétricos por foliões que trajam o abadá do bloco, sendo que o espaço é delimitado por uma corda que separa a aglomeração do bloco dos foliões pipocas que estão na rua.

Dessa forma, o bloco privatiza o espaço público da festa. O trio elétrico surgiu de forma independente, a princípio sem interesse econômico por parte dos seus criadores. No entanto, em pouco tempo ele se transformou numa máquina de produzir capital. Para se compreender a dimensão privatista que o Trio Elétrico assumiu a partir da hegemonia de determinados grupos, desde que Orlando Tapajós adquiriu o Trio Elétrico de Dodô e Osmar, no carnaval de 1985 havia somente dois trios independentes, que saíam sem cordas, no carnaval da cidade da Bahia (DIAS, 2002). Além disso, os blocos de trio, com suas cordas puxadas geralmente pelo povo negro, manifestaram o racismo existente na sociedade baiana, sendo alvo de denúncias, inclusive na grande mídia. Essa questão será abordada na hermenêutica das narrativas. Sobre o caráter segregacionista do trio, Dias (2002) esclarece:

como exemplo, tome-se o caso dos blocos de trio: quando se afirma que eles têm uma lógica dominante da classe média branca, não se deixa de considerar que existem blocos de trio que abrigam negros e pobres, embora essa presença, em alguns blocos, não invalide a afirmação de que, hegemonicamente, os blocos de trio constituem um módulo vinculado a uma lógica da classe média branca, pautada no consumo e na exclusão dos pobres e negros (DIAS, 2000, p. 18).

O espaço carnavalesco foi transformado em mercadoria de elevado custo e lucratividade, tendo como consequências a seletividade socioespacial, a redução do espaço público para os foliões pipocas, a divisão entre ricos e pobres, a separação entre negros e brancos e, principalmente, o aumento de lucros para os empresários que são donos dos blocos de trio e que produzem os camarotes. Em um relatório de pesquisa elaborado pela Secretaria de Cultura da Bahia, encontramos a seguinte constatação:

Para alguns estudiosos, nos últimos anos, a presença do sentido hierárquico tem prevalecido sobre a noção de igualdade, determinada pela profissionalização do Carnaval baiano ou, em outros termos, pela gestão mercantil da festa, que se expressa cada vez mais na divisão territorial das ruas, seja inicialmente pelas cordas que demarcam o espaço dos integrantes dos blocos, seja, mais recentemente, pelos camarotes, que têm sido apontados como os grandes vilões no debate sobre a “privatização do espaço público” (SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA, 2009, p.22)

Nesse sentido, podemos dialogar com a teoria de produção do espaço de Lefebvre ([1972] 2008). Para o autor, a comercialização do espaço ganhou

uma grande importância no mundo capitalista devido a produção do lucro, fazendo com que o valor de troca sobrepujasse o valor de uso. Assim, o espaço como lugar e meio da prática social na sociedade capitalista, ou seja como *locus* da reprodução das relações de produção, materializa os seus limites (LEFEBVRE, [1972] 2008). Logo, a mercantilização do espaço carnavalizado na Bahia coloca em risco a sobrevivência da própria festividade, pois atingiu um ponto capaz de degradar completamente o sentido da própria festa.

Com base na teoria de Lefebvre, podemos analisar o valor de troca como mercadoria do espaço que é produzido para o carnaval da cidade da Bahia. Assim, a festividade ocupa as ruas e becos do centro antigo da cidade de Salvador em circuitos próximos e articulados e se expande para a orla. Ao longo dos circuitos, nos pontos estratégicos da festa, tanto em espaços privados quanto em espaços públicos, são construídos camarotes que dispõem de uma ampla infraestrutura e de serviços disponíveis para a comodidade e conforto apenas daqueles que têm condições de pagar. Os camarotes mais procurados – e também os mais caros – estão localizados no circuito da orla marítima, Barra/Ondina.

Os camarotes são conhecidos como “a festa dentro da festa”, pois as pessoas que estão nos camarotes podem assistir todos blocos (trio, afro e afoxés) que desfilam no circuito, além de terem acesso exclusivo aos espetáculos privados que acontecem dentro dos camarotes. A produção desses espaços revela as diferenças socioeconômicas entre os foliões que podem pagar o elevado preço para consumir esse “carnaval mercadoria” e aqueles que não dispõem de recursos para pagar a entrada nos camarotes.

Nesse contexto, podemos considerar os camarotes verdadeiros enclaves, pois em sua maioria promovem a constituição de um espaço que evidencia a situação socioeconômica da população negra brasileira. Por um lado, os foliões e foliãs são majoritariamente brancos, os quais são oriundos da elite econômica baiana, de outros estados brasileiros e do exterior. Assim, podem pagar os elevados preços para usufruir da festa nos camarotes. Por outro lado, músicos, garçons, recepcionistas, cozinheiros, faxineiros, seguranças, enfim, as pessoas que trabalham para a diversão dos frequentadores destes espaços, são majoritariamente negros e negras da região metropolitana de Salvador. Nessa perspectiva, os camarotes poderiam nos remeter de certa forma

“a *casa grande*” dos tempos da escravidão. Coaduna com as nossas reflexões o resultado da pesquisa sobre o perfil dos trabalhadores do carnaval realizada pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (2010, p. 17). O diagnóstico revela que “este indivíduo é principalmente homem, de cor negra, com idade superior a 25 anos e não migrante”.

Apesar do carnaval se consolidar como vetor de desenvolvimento para a cidade, pois movimenta vários setores da economia e emprega milhares de trabalhadores antes, durante e depois da festa, reinteramos que nem todos os envolvidos são favorecidos na mesma proporção. Desse modo, observamos por exemplo que os recursos destinados aos blocos afro e afoxés são menores devido ao racismo institucional que ainda persiste na Bahia, em pleno século XXI.

Da mesma forma, a compreensão do Carnaval como um fenômeno que se realiza em rede, supera a tentação, no mínimo saudosista, de imaginar a festa realizando-se independente do negócio, como se possível fosse negar o caráter de mercadoria que os espaços, todos eles, adquirem no capitalismo (MIGUEZ, 1996, p 15).

Diante da realidade de mercantização avassaladora do carnaval, observamos nos últimos quatro anos uma preocupação do poder público local e estadual com essa situação. Assim, ambos os poderes vêm buscando a revalorização do carnaval de rua através da contratação de artistas consagrados para puxar trios elétricos sem corda no carnaval de Salvador. O objetivo maior é atrair o povo para as ruas como nos antigos carnavais, pois a historicidade da festa perpassa pela valorização da rua enquanto espaço público de diversão popular. Foi desse modo que o carnaval da cidade da Bahia se transformou numa das maiores festas populares do mundo. No entanto, salientamos que mesmo sofrendo repressão ao longo dos séculos, os afrodecendentes foram os principais responsáveis pela magnitude da festividade baiana através da expressividade da cultura negra. Apesar disso não estão sendo reconhecidos nesse processo de resgate dos antigos carnavais. Por isso, consideramos fundamental que o poder público também incorpore essa demanda como uma forma de preservar a própria identidade do Carnaval da Cidade da Bahia.

2. “Que loucura essa mistura” - Espacialidade Afro: uma abordagem hermenêutica fenomenológica do carnaval da cidade da Bahia

*Retirante ruralista, lavrador
Nordestino lampião, Salvador
Pátria sertaneja, independente
Antônio Conselheiro, em Canudos Presidente
Zumbi em Alagoas, comandou
Exército de ideais
Libertador,
Eu, sou Mandiga, Balaiada
Sou Malé
Sou búzios sou revoltas, arerê
Oh! Corisco, Maria Bonita mandou te chamar
Oh! Corisco, Maria Bonita mandou te chamar
É o vingador de Lampião
É o vingador de Lampião
Êta, cabra da peste
Pelourinho, Olodum somos do Nordeste
Êta, cabra da peste
Pelourinho, Olodum somos do Nordeste
[..]*

**Revolta Olodum; Intérprete: Lazineho, Olodum
Compositores: José Olissan e Domingos Sérgio**

A compreensão geográfica da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia perpassa por uma trajetória na qual os autores escolhidos, como: Cassirer ([1944] 1997), Bachelard ([1957] 2005), Ricoeur ([1977] 1990), Cosgrove ([1989] 2004), Merleau-Ponty ([1945] 1999), Bollnow (2008 [1963]) Guy Di MÉO (2012, 2014), Risério (1981), Sodré ([1988] 2002) e outros serão imbrincados numa teia com intuito de oferecer embasamento teórico (figura 11) para elucidar as principais questões desta tese. Assim, neste capítulo teórico serão trabalhados os conceitos de espaço, formas simbólicas, narrativas, paisagem, poética do espaço, corpo, os quais se entrelaçam para a construção do conceito de espacialidade simbólica afro no carnaval baiano.

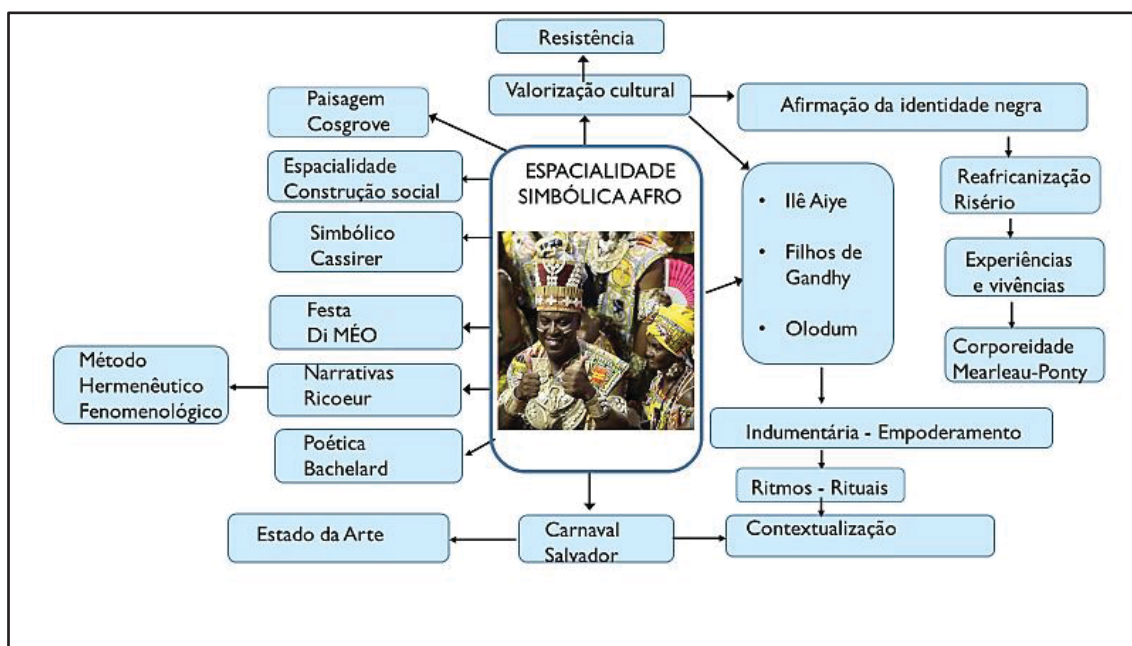


Figura 11 – Mapa conceitual da pesquisa
Elaboração: Cláudia Novaes Deina, 2018.

2.1. Espacialidade como construção social

O espaço geográfico enquanto produto histórico e social se constitui como um conceito basilar da geografia na contemporaneidade. Nesse sentido, o espaço reflete as produções que foram realizadas ao longo das gerações e, por isso, contém as várias temporalidades, as quais evidenciam as tecnologias e práticas culturais na sua apropriação, bem como os conflitos. Assim, o espaço é condição da realização humana onde os processos materiais e os processos de significação são fundamentais para a sua constituição.

O conceito de espacialidade se estrutura na geografia social e nessa perspectiva, Heidrich (2008) esclarece que:

A cidade é uma reunião de homens que mantêm relações diversas. Por certo, tais relações se estabelecem mediante a espacialidade, isto é, por meio das coisas que formam determinado espaço, e isto ao menos na mesma medida em que o fazem por meio da linguagem (LEDROUT *apud* HEIDRICH, 2008, p. 305).

A espacialidade simbólica afro dialoga com o conceito de espaço, na medida em que, essa produção simbólica acontece no espaço geográfico e decorre das necessidades elencadas pelo autor, envolvendo processos de sentido e significado na apropriação do espaço concebido e vivido.

Bollnow (2008 [1963], p. 21) ressalta que “o homem não se encontra no espaço como um objeto numa caixa”, assim como o ser humano “não se relaciona com o espaço como se primeiro houvesse um sujeito sem espaço que então, posteriormente, passasse a se relacionar com o espaço”. Desse modo, “a vida consiste originalmente nessa relação com o espaço”. Por conseguinte, o espaço decorre da relação com a diversidade humana.

Vivemos e agimos no espaço. Mulheres, homens e a diversidade humana são seres espaciais, nesse sentido Bollnow (2008 [1963], p. 21) elucida que “a questão a respeito do espaço é, logo, uma questão sobre a constituição do homem. Por outro lado, isso significa simultaneamente que o espaço não está aí, independentemente do homem”. Dessa maneira, “há somente um espaço uma vez que o homem é um ser espacial, isto é, que forma espaço e se expande no espaço”. Portanto, “a espacialidade da vida humana corresponde ao espaço vivenciado pelo homem e vice-versa, e eis aqui uma forte correlação” (BOLLNOW, 2008 [1963], p. 22). Nesse aspecto, qualquer hipótese sobre o espaço vivenciado corresponde a espacialidade da vida humana.

O espaço vivenciado difere do espaço geométrico, pois ele é heterogêneo, dotado de expressão e possui um significado para homens e mulheres. Portanto, ocorre uma espacialidade da existência humana. Nos blocos afro do carnaval da cidade da Bahia, a espacialidade da existência humana se revela através da musicalidade, dos símbolos, da corporeidade e do ser na ação, a cultura afro-brasileira de um povo.

Com esse conceito não estamos querendo dizer que a própria vida – ou a “existência” humana seja dotada de uma expansão espacial, mas que ela, o que ela é, somente o é na referência a um espaço. Dizemos que ela necessita do espaço para nele se desdobrar (BOLLNOW, 2008 [1963], p. 20).

Diante do exposto, as narrativas entrelaçadas a paisagem como texto, a corporeidade, a poética do espaço e as formas simbólicas, oferecem suporte para a consubstanciação da espacialidade simbólica afro da festividade baiana.

2.2. Dialogando com as formas simbólicas: Ernst Cassirer

O filósofo Ernst Cassirer ([1944] 1997) dispõe que “a razão é um termo muito inadequado com o qual compreender as formas de vida cultural do homem em toda a sua riqueza e variedade” (CASSIRER, [1944] 1997, p. 50). Para o autor, todas as formas que existem para compreender a vida cultural do ser humano são formas simbólicas. Desse modo, Cassirer elucida que “em vez de definir o homem como animal *rationale*, deveríamos defini-lo como animal *symbolicum*” (CASSIRER, p. 50). Portanto, o ser humano na esteira do pensamento cassireriano é um ser simbólico. O que isso significa?

Vladimir Fernandes (2006), em sua tese sobre a obra de Cassirer, explica que o ser humano é simbólico porque somente ele alcança o estágio de uma linguagem proposicional. Fernandes (2006) argumenta que os animais, no máximo, alcançam uma linguagem emocional e uma inteligência prática. Nestes termos, dispõe que:

Cassirer, busca fundamentar sua tese do homem como *animal symbolicum*, argumentando que é só o ser humano que atinge o estágio de uma *linguagem proposicional*, enquanto mesmo os animais mais evoluídos atingem apenas uma linguagem emocional e uma *inteligência prática*, susceptíveis de aprender a identificar sinais por reflexos condicionados, o que os coloca muito distante de uma linguagem simbólica (FERNANDES, 2006, p. 32).

A relação da diversidade humana com o mundo é mediada pelas formas simbólicas conceituadas por Cassirer ([1944] 1997). Assim, para o autor, as cinco formas simbólicas que conformam a nossa realidade são a linguagem, a ciência, a arte, o mito e a religião, sendo que a linguagem perpassa todas as formas simbólicas, considerando a ciência uma forma simbólica no mesmo patamar das outras formas simbólicas, como o mito e a religião, por sua vez, formas simbólicas muito próximas.

Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana (CASSIRER, [1944] 1997, p. 48).

Nessa acepção, Möckel esclarece o conceito de forma simbólica desenvolvido por Cassirer.

Em primeiro lugar, a forma é concebida como determinada estrutura de significado e de ordem do mundo da cultura. É nesta estrutura que certos fenómenos singulares (por exemplo, os fenómenos linguísticos) “adquirem” o seu significado compreensível, manifestável. Ao mesmo tempo, os fenómenos de significado singulares, que sempre possuem também uma dimensão sensível, representam um dos sistemas espirituais e culturais de ordem e, desta maneira, a significação “encarnada”, “incorporada” nela. Esta dupla relação e a incorporação do significado no sensível é também chamada por Cassirer a “pregnância” (*Prägnanz*) simbólica (MÖCKEL, 2011, p. 328).

Segundo Fernandes (2006), a principal tese de Cassirer “é que toda relação do homem com o mundo é mediada por um sistema de signos” (FERNANDES, 2006, p. 22), que podem ser linguísticos, artísticos, matemáticos e outros. Nessa acepção, a linguagem como uma forma simbólica “é uma produção espontânea que agrega significado a signos sensíveis na sua interpretação do real” (FERNANDES, 2006, p. 22) e, enquanto, sistema de signos a linguagem está presente em várias formas simbólicas.

[...] por “**forma simbólica**” há de entender-se aqui **toda a energia do espírito em cuja virtude um conteúdo espiritual de significado** é vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente. Neste sentido, a linguagem, o mundo mítico-religioso e a arte se nos apresentam como outras tantas formas simbólicas particulares. Porque se manifesta em todas elas o fenómeno fundamental de que nossa consciência não se contenta com receber a impressão do exterior, senão que enlaça e penetra toda a impressão com uma atividade livre de expressão. Com efeito, enfrenta-se aquilo que chamamos a realidade objetiva das coisas, **e se mantém** contra ela em plena independência e com força original, **um mundo de signos e imagens de criação própria** (CASSIRER *apud* FERNANDES, 2006, p.20, *grifos nossos*).

As formas simbólicas de Cassirer oferecem um suporte para a espacialidade do carnaval, tendo em vista que as ações empreendidas pelas pessoas para promover os desfiles dos blocos afro no carnaval da cidade da Bahia, estão imbuídas por uma diversidade de signos. Esses signos são produzidos pela energia espiritual dos indivíduos, que “deve ser compreendida como aquilo que o sujeito efetua espontaneamente” (FERNANDES, 2006, p. 20). Assim, as pessoas não são passivas diante do mundo exterior, mas interagem

com ele, produzindo signos sensíveis entrelaçados a um significado importante para as suas vidas.

A relação do ser humano com o mundo não é imediata, mas construída através das formas simbólicas, por isso ela acontece de maneira mediata. Desse modo, a produção do simbólico, além de ser espontânea, é também “condição indispensável para a captação do sensível” (FERNANDES, 2006, p. 20). Nesse aspecto, as formas simbólicas – linguagem, religião, arte, mito e ciência – conformam a espacialidade do carnaval baiano. “Esses signos ou imagens não devem ser vistos como obstáculos, mas sim como a condição que possibilita a relação do homem com o mundo, do espiritual com o sensível” (FERNANDES, 2006, p. 20). É nesse mundo construído através dos símbolos que se constitui um mundo cultural que homens, mulheres e a diversidade humana vivem e produzem suas espacialidades.

Apesar de toda a sua diversidade interior, os vários produtos da cultura espiritual, tais como a linguagem, o conhecimento científico, o mito, a arte, a religião, tornam-se parte de um único grande complexo de problemas - tornam-se múltiplas tentativas direcionadas, todas elas, para a mesma meta de transformar o mundo passivo das meras impressões, que em um primeiro momento aparentemente aprisionam o espírito, em um mundo de pura expressão espiritual (CASSIRER, [1923] 2001, p. 23).

Cassirer ([1923] 2001) dispõe que “para a intuição da linguagem a realidade objetiva não constitui uma massa homogênea única que simplesmente se coloca como um todo diante do mundo do eu” (CASSIRER, [1925] 2004, p. 320), mas que se materializam distintas camadas desta realidade, portanto, não existe “uma relação geral e abstrata entre o sujeito e o objeto como tal” (CASSIRER, [1925] 2004, p. 320). Ao invés disso, o que se observa é a ocorrência de vários graus de objetividade que variam conforme “a maior ou menor proximidade do eu” (CASSIRER, [1925] 2004, p. 320), discernindo-se com nitidez uns dos outros. Desse modo, a conformação da realidade pela forma simbólica linguagem assume diversas perspectivas, de acordo com a relação que ocorre entre o ser humano e o meio.

Se a linguagem já não é concebida como uma reprodução inequívoca de uma realidade dada de modo inequívoco, **e sim como um veículo naquele grande processo da “confrontação” entre o eu e o mundo,**

processo no curso do qual os limites de cada uma das esferas vão se diferenciando com precisão, é evidente que este problema comporta uma grande quantidade de diversas soluções possíveis (CASSIRER, [1923] 2001, p. 331, *grifos nossos*).

Nessa perspectiva Gil Filho (2012, p. 63) argumenta que “todas as espacialidades são parte de um sistema simbólico que estrutura funcionalmente a experiência humana”. Desse modo, “o espaço se apresenta como um a priori nas relações estabelecidas entre a consciência e a experiência”. Portanto, o espaço se constitui como um alicerce imprescindível para a consolidação dos diversos sistemas simbólicos, sendo que “os sistemas simbólicos fornecem as bases da cultura através da significação da experiência e da objetivação do espírito”. Nessa acepção, o autor conclui que “as formas simbólicas atuam nesse processo de significação e objetivação que perfaz a contextura da comunicação e o conhecimento do mundo”.

Diante do exposto, infere-se que a espacialidade simbólica afro no carnaval de Salvador pode ser interpretada em sua materialização e conformação através formas simbólicas propostas por Ernst Cassirer. Consideramos que essa objetivação da experiência humana, nos desfiles dos blocos afro durante o carnaval, estão calcadas na significação e no sentido de participação dos indivíduos. Assim, as ações individuais, calcadas nas subjetividades dos foliões, promovem a espacialidade simbólica afro por meio da música, da dança, dos rituais, da corporeidade – expressa durante a vivência e a concretização da festa pelos foliões.

Para Gil Filho, o universo das manifestações e percepções é permeado pelo mito “que se expressa na própria experiência simbólica do mundo” (GIL FILHO, 2012, p. 58). Assim, o mito participa dos primeiros estágios da cultura humana, por isso se destaca como forma simbólica, “se distingue da explicação de um sistema metafísico ou teológico” (GIL FILHO, 2012, p. 58). Desse modo, o mito evidencia a manifestação dos fenômenos da vida subjetiva.

Cassirer considera o mito em sua evidência na esfera do pré-anímico e impessoal, mas dirigida para as relações entre homem e mundo, de onde emerge um sentido antropológico. Desse modo, o mito é forma simbólica que projeta a realidade, pois é mediadora entre a imaginação projetiva e o mundo. Sendo o mito de natureza simbólica, ele implica ser um elemento de interpretação e representação específica enquanto imagem (GIL FILHO, 2012, p. 58).

Cassirer, afirma que se pretendemos conhecer o mundo “da percepção mítica e da imaginação mítica” (CASSIRER, [1944] 1997, p.132), precisamos nos despir da nossa visão e das nossas ideias teóricas sobre a cognição e a verossimilhança dos fatos. Assim, precisamos reconhecer os atributos da “experiência mítica por sua qualidade imediata” (CASSIRER, [1944] 1997, p.132). Visto que buscamos como referência uma “interpretação da vida mítica” (CASSIRER, [1944] 1997, p.132), recorremos a Cassirer:

Apesar dessa variedade e discrepância das produções mitológicas, porém, a função de feitura dos mitos não deixa de ter uma certa homogeneidade. Antropólogos e etnólogos frequentemente ficaram bastante surpresos ao encontrar os mesmos pensamentos elementares dispersos por todo o mundo, e em condições culturais e sociais totalmente diferentes (CASSIRER, [1944] 1997, p.123).

Nesse sentido, o autor dispõe que “não há nenhum fenômeno natural, e nenhum fenômeno da vida humana, que não seja passível de uma interpretação mítica, e que não peça tal interpretação” (CASSIRER, [1944] 1997, p. 123). Portanto, segundo o autor, é bastante comum antropólogos e etnólogos encontrarem pensamentos elementares da cultura humana espalhados pelo mundo, em condições culturais e sociais diversas.

Nesse sentido, o mito se torna imprescindível para o conhecimento da realidade, possuindo desse modo um valor funcional. Gil Filho elucida que “quanto mais o mito projeta o homem além do mundo das coisas, mais ele cumpre o seu papel explicativo” (GIL FILHO, 2012, p. 59). Desse modo, o mito como forma simbólica, conforma “mundo perceptivo imediato, colocando o homem além dos limites do sensível em uma espacialidade mítica” (GIL FILHO, 2012, p. 59).

As raízes da espacialidade simbólica afro do carnaval da cidade da Bahia estão na religião afro-brasileira do Candomblé. O Padê, ritual do Candomblé que busca a abertura dos caminhos e a paz durante o carnaval, é realizado na saída do bloco afro Ilê Aiyê, desde a sua fundação em 1974. O ritual também realizado pelo bloco afoxé Filhos de Gandhi. Nesses blocos, os seus fundadores eram candomblecistas e levaram elementos da religiosidade de origem africana para as ruas de Salvador. Desse modo, a festividade

carnavalesca afro-baiana é permeada pelo sagrado, desde a sua origem. Nesse sentido, Dalvani Fernandes esclarece:

A espacialidade do pensamento religioso que se refere à articulação do sensível as representações é a esfera do conhecimento religioso. É uma espacialidade encontrada nas escrituras e tradições orais sagradas bem como nos sentimentos de caráter religioso, como a mística (FERNANDES, 2012, p. 35).

A conformação simbólica do espaço embasada na teoria cassireriana encontra abrigo na paisagem como texto desenvolvida por Cosgrove ([1989] 2004), pois a arte promove o embasamento para a compreensão dos significados evidenciados pelas paisagens. Nesse sentido, os estudiosos das paisagens precisam ter sensibilidade para perceber a paisagem, a qual poderá transmitida através do texto.

2.3. A paisagem como texto, em Cosgrove

Ao pensarmos na espacialidade advinda do simbólico, vislumbramos o conceito geográfico de paisagem analisada como texto desenvolvida no âmbito da geografia cultural. O geógrafo inglês Denis Cosgrove aponta maior amplitude de análise aos geógrafos para interpretar o simbolismo das paisagens culturais. O autor esclarece que a pesquisa de campo, as fontes documentais, cartográficas, orais e outras continuam importantes, mas que “frequentemente encontramos a evidência nos próprios produtos culturais” (COSGROVE, [1989] 2004, p. 110). Desse modo, os produtos culturais como “pinturas, poemas, romances, contos populares, músicas, filmes e canções podem fornecer uma firme base a respeito dos significados que os lugares e as paisagens possuem” (COSGROVE, [1989] 2004, p. 110). Para interpretar esses produtos culturais, Cosgrove sugere que o geógrafo tenha sensibilidade histórica e contextual.

Nesse ponto de vista, Cosgrove aconselha que não podemos retirar a paisagem do seu contexto de tempo e espaço quando estivermos contemplando a nossa imaginação com objetivo de captar a essência da paisagem. O autor explica esclarece que:

em tal geografia, a *linguagem* é crucial. Os resultados do nosso estudo são comunicados primeiramente através dos textos que nós mesmos produzimos. O texto de uma interpretação geográfica da paisagem é o meio através do qual transmitimos seu significado simbólico, através dos quais *representamos* esses significados (COSGROVE, [1989] 2004, p. 110).

Cosgrove chama atenção também para a necessidade do geógrafo perceber a relevância que as paixões mais arrebatadoras possuem como motivadoras da ação humana, “entre elas as morais, patrióticas, religiosas, sexuais e políticas” (COSGROVE, [1989] 2004, p. 96). O autor ressalta que essas paixões produzem expressões na criação e transformação do nosso mundo que precisam ser estudadas pelos geógrafos e geógrafas, salientando que “nossa geografia deixa escapar muito significado contido na paisagem humana” (COSGROVE, [1989] 2004, p. 97). Isso acontece quando ela é reduzida a uma mera impressão impessoal calcada apenas em bases econômicas e demográficas. Por conseguinte, ele sugere que a paisagem deve ser tratada como “expressão humana intencional composta de muitas camadas de significado” (COSGROVE, [1989] 2004, p. 97).

Este sentido de paisagem possibilita uma relação com as formas simbólicas de Cassirer, considerando que as ações motivadas pelas paixões são conformadoras do mundo em que vivemos. Marcos Torres esclarece:

No estudo geográfico da paisagem, dentro de uma abordagem cultural, o pensamento cassireriano adquire relevância, uma vez que a percepção da paisagem se dá mediada por formas simbólicas, criadas pelo ser humano para conformar a realidade, atribuindo sentido e significado a cada experiência com o lugar, ao mesmo tempo em que se exprime nele. A religião, o mito, a arte e a linguagem interagem, traduzindo-se na mediação do indivíduo com o espaço, de forma não hierárquica, configurando-se num caleidoscópio, cuja leitura depende do ponto de vista de quem observa (TORRES, 2014, p. 59).

Cosgrove ([1983] 2014) destaca que a produção e a reprodução da vida são amparadas pelos códigos de comunicação que incluem a linguagem, o gesto, o vestuário, a dança, a música, o ritual, entre outros, configurando uma produção simbólica. Além disso, o autor argumenta que qualquer atividade humana é, ao mesmo tempo, material e simbólica. Considerando esse conceito, a espacialidade simbólica afro no carnaval de Salvador é mediada na consciência de cada um e amparada na produção simbólica. Dessa maneira, essa “*arte coletiva*” afirmou-se na Bahia como espacialidade festiva-mítica-

religiosa, transmitida ao longo dos séculos pela corporeidade dos nossos ancestrais oriundos da África, os quais resistiram a todos os reveses que lhe foram impostos, conseguindo de forma milagrosa preservar as crenças, danças, músicas, festas e muitas outras manifestações culturais.

A produção e reprodução da vida material são, necessariamente, uma arte coletiva, mediada na consciência e sustentada através de códigos de comunicação. Esta última é a produção simbólica. Tais códigos incluem não apenas a linguagem em seu sentido formal, mas também o gesto, o vestuário, a conduta pessoal e social, a música, pintura, e a dança, o ritual, a cerimônia e as construções. Mesmo esta lista não esgota a série de produções simbólicas através das quais mantemos o nosso mundo vivido, porque toda atividade humana é, ao mesmo tempo, material e simbólica, produção e comunicação. Esta apropriação simbólica do mundo produz estilos de vida (*genres de vie*) distintos e paisagens distintas, que são histórica e geograficamente específicos. A tarefa da geografia cultural é apreender e compreender esta dimensão da interação humana com a natureza e seu papel na ordenação do espaço (COSGROVE, [1983] 2014, p. 103).

Nesse mesmo sentido, Furlanetto; Kozel (2014) argumentam que a compreensão da paisagem perpassa pelas várias formas de linguagens, ocorrendo, portanto, uma expansão da paisagem cultural, a qual passa a englobar uma dimensão simbólica da produção socioespacial, tendo em vista a abrangência das pluralidades humanas no mundo. Desse modo, ocorre a valorização do conceito de cultura e a paisagem cultural ganha um sentido maior na medida em que ela é imbuída de espiritualidade e afetividade. Assim, pode ser concebido que a diáspora africana para o Brasil, especialmente para Salvador na Bahia, que é a cidade com a maior população negra fora do continente africano, produz um carnaval permeado por uma pujante herança da matriz africana.

Kozel (2012, p.67), abordando a geopoética das paisagens, destaca a essência do ser humano e as relações que estabelece com o mundo por meio de sua cultura, sentimentos e valores, entendendo a paisagem como “o resultado da contemplação, primeiramente no sentido ótico e em seguida espiritual da natureza, correlacionando os diversos objetos e a imaginação subjetiva dos mesmos”. Nessa perspectiva, as linguagens expressas das mais diferentes formas como as artes visuais, a música, os odores, as expressões oral e escrita, em combinação e sintonia, propiciam a compreensão da paisagem em sua plenitude (FURLANETTO; KOZEL, 2014, p. 228).

O conceito de paisagem conversa com as formas simbólicas, enquanto mediadoras da realidade entre os sujeitos e os objetos (CASSIRER,

[1944] 1997). O geógrafo José Luiz de Carvalho esclarece que todas as formas simbólicas estão presentes na paisagem, constituindo uma totalidade na qual homens, mulheres e a diversidade humana tomam consciência de si no processo da expressividade, da representação e da significação.

Na paisagem elementos de todas as formas simbólicas estão presentes. Ela é uma reprojeção holística da consciência (assim como a arte e as demais formas simbólicas). A presença cósmica da **paisagem-natureza** (natureza com o homem), junto com o **espaço** e o **tempo**, compõe uma trindade a partir da qual a mente prenhe também tomou consciência de si – na trajetória da expressividade, da representação e da significação (CARVALHO, 2018, p. 59, *grifos do autor*).

Observamos a complexidade do conceito de paisagem, o qual envolve uma dimensão material e uma dimensão sensível dos elementos que compõem a sua tessitura através das vivências e práticas culturais. Nesse aspecto, as espacialidades simbólicas dos seres humanos reverberam na conformação da paisagem. Assim, a paisagem materializa a cultura por meio das experiências e vivências. Nessa perspectiva, o geógrafo Marcos Torres esclarece que:

Pensar nas paisagens de um lugar implica envolver-se com um universo cultural específico. Significa, portanto, pensar na materialidade visível e sensível dos objetos dispostos no espaço, mas também para além dela, uma vez que as pessoas integram a paisagem e ressignificam-na a cada experiência, a partir de seus valores culturais. Por sua vez, a cultura que existe em um determinado lugar remete às percepções e às memórias do seu povo e dos valores erigidos ao longo do tempo, pois o espaço construído e imaginado tem raízes nas vivências e experiências de cada indivíduo. As identidades – que resultam na cultura, mas que são também resultado dela – pautam-se nos valores edificados no dia-a-dia compartilhado entre as pessoas, na troca de informações, na educação, no trabalho e no lazer, e, sobretudo, nas construções simbólicas que permeiam as suas vidas (TORRES, 2019, p. 308).

A paisagem cultural dialoga com a poética do espaço no que se refere a imaginação criativa do mundo (BACHELARD, [1957] 2005); com as narrativas que constituem a base para a produção de texto (RICOEUR, [1977] 1990); com a corporeidade, considerando que o corpo é a objetivação da própria vontade permeada pela linguagem (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999); e com a festa, como um código sociocultural e simbólico, impresso no espaço geográfico (Di

MÉO, 2012). Todos esses conceitos estão imbricados uns nos outros e constituem o embasamento teórico para a nossa tese.

2.4. Narrativas em Paul Ricoeur

O método proposto no desenvolvimento da tese é o hermenêutico-fenomenológico, buscando constituir uma exegese das narrativas coletadas na pesquisa de campo com o apoio da teoria hermenêutica desenvolvida pelo filósofo Paul Ricoeur. Nessa acepção, a hermenêutica é considerada como “a teoria das operações da compreensão em sua relação com a interpretação dos textos. Assim, a ideia diretriz é a da efetuação do discurso como texto” (RICOEUR, [1977] 1990, p. 17). Nesse sentido, buscamos uma interpretação do discurso calcada na explicação e compreensão dos textos, pois entendemos que no plano epistemológico se faz necessário a junção dessas duas categorias de análise do discurso, as quais contribuem para uma elucidação das narrativas.

Ricoeur dispõe sobre as inquietações de cunho epistemológico da hermenêutica, isto é, seu empenho para formar um conhecimento de reputação científica. Por isso, na teoria ricoueriana há “preocupações ontológicas segundo as quais compreender deixa de aparecer como um simples modo de conhecer, para tornar-se uma maneira de ser e de relacionar-se com os seres e com o ser” (RICOEUR, [1977] 1990, p. 18). Nesse aspecto, a hermenêutica proposta por Ricoeur torna-se fundamental para compreender o nosso objeto de estudo, o qual será elucidado através das narrativas das pessoas que produzem a espacialidade afro no carnaval de Salvador.

A primeira função do compreender é a de nos orientar numa situação. O compreender não se dirige, pois, à apreensão de um fato, mas à uma possibilidade de ser. Não devemos perder de vista esse ponto quando tiramos as consequências metodológicas dessa análise: compreender um texto, diremos, não é descobrir um sentido inerte que nele estaria contido, mas revelar a possibilidade de ser indicada pelo texto. Desta forma, seremos fiéis ao compreender heideggeriano que é, essencialmente, um projetar ou, de modo mais dialético e mais paradoxal, um projetar num ser-lançado prévio (RICOEUR, [1977] 1990, p. 33).

No prefácio à obra de Ricoeur, *Interpretação e ideologias*, Hilton Japiassu explica que a linguagem pode ocorrer de diferentes formas, assim como o conhecimento científico, a arte, o mito e a religião. Desse modo, a hermenêutica é uma condição indispensável num processo de compreensão das narrativas das pessoas que produzem a espacialidade afro no carnaval da cidade da Bahia.

A linguagem é de tal forma feita, que o poder de dizer, de significar, de exprimir ou de comunicar pode realizar-se em registros tão diferentes quanto o conhecimento científico, a poesia, a expressão mítica e a formulação religiosa. Compete ao filósofo compreender essa variedade de linguagens. Compete-lhe ainda situá-las cada uma em seu lugar, bem como justificá-las umas pelas outras (RICOEUR, [1977] 1990, p. 18).

Para Ricoeur ([1977] 1990, p. 18) “a primeira ‘localidade’ que a hermenêutica procura desenclavar é certamente a da linguagem e, de modo mais especial, a da linguagem escrita”. O autor chama a atenção para regionalização da “hermenêutica mediante a noção de texto”. Nesse sentido, ressalta que é necessário analisar o porquê “a hermenêutica possui uma relação privilegiada com as questões de linguagem”. Ricoeur sugere que “basta, partirmos de um caráter absolutamente notável das línguas naturais, exigindo um trabalho de interpretação no nível mais elementar e mais banal da conversação”. Nestes termos, a polissemia assume um papel importante, permitindo as “nossas palavras deterem mais de uma significação quando consideramos fora de seu uso em determinado contexto”. Nessa linha, autor dispõe:

O que nos interessa, na presente discussão, é que a polissemia das palavras recorre, em contrapartida, ao papel seletivo dos contextos relativamente à determinação do valor atual que adquirem as palavras numa mensagem determinada, veiculada por um locutor preciso a um ouvinte que se encontra numa situação particular (RICOEUR, [1977] 1990, p. 19).

O autor acrescenta que “a sensibilidade ao contexto é o complemento necessário e a contrapartida inelutável da polissemia”. No entanto, “o manejo dos contextos, por sua vez, põe em jogo uma atividade de discernimento que se exerce numa permuta concreta de mensagens entre os interlocutores”. Assim, “tendo por modelo o jogo da questão e da resposta”, Ricoeur esclarece que “esta atividade de discernimento é, propriamente, a interpretação: consiste em

reconhecer qual a mensagem relativamente unívoca que o locutor construiu apoiado na base polissêmica do léxico comum”. Nessa esteira, fica evidente na teoria ricoeuriana que o primeiro trabalho de interpretação consiste em “identificar a univocidade na recepção de mensagens” que foram produzidas a partir de um discurso moderadamente unívoco com palavras polissêmicas. Ricoeur ainda ressalta que “é no interior desse círculo bastante amplo das mensagens trocadas que a escrita demarca um domínio limitado”, chamadas de “expressões da vida fixadas pela escrita” (RICOEUR, ([1977] 1990, p. 19), as quais necessitam de uma interpretação específica do discurso como texto. O autor esclarece essa problemática da seguinte forma:

Digamos, provisoriamente, que, com a escrita, não se preenchem as condições da interpretação direta mediante o jogo da questão e da resposta, por conseguinte, através do diálogo. São necessárias, então, técnicas específicas para se elevar ao nível do discurso a cadeia dos sinais escritos e discernir a mensagem através das codificações superpostas, próprias à efetuação do discurso como texto (RICOEUR, ([1977] 1990, p. 19).

Ricoeur dialoga com Schleiermacher, sustentando que “o programa hermenêutico” deste autor “era portador de uma dupla marca - romântica e crítica”. Ele afirma que é “romântica por seu apelo a uma relação viva com o processo de criação e crítica por seu desejo de elaborar regras universalmente válidas da compreensão”. Quiçá “toda hermenêutica fique sempre marcada por essa dupla filiação romântica e crítica, crítica e romântica”. Nesse sentido, Ricoeur esclarece que para Schleiermacher a “crítica é o propósito de lutar contra a não-compreensão”. Por outro lado, a romântica tem a pretensão de “compreender um autor tão bem, e mesmo melhor do que ele mesmo se compreendeu”. No entanto, Ricoeur esclarece que Schleiermacher se deparou com o problema que “foi o da relação entre duas formas de interpretação: a interpretação gramatical e a interpretação técnica”. Sendo que, “a interpretação gramatical, apoia-se nos caracteres do discurso que são comuns a uma cultura”; enquanto, “a interpretação técnica, dirige-se à singularidade, até mesmo à genialidade, da mensagem do escritor” (RICOEUR, ([1977] 1990, p. 21).

Diante disso, Ricoeur expõe que “a primeira interpretação é chamada de objetiva, pois versa sobre os caracteres linguísticos distintos do autor, mas também negativa, pois indica simplesmente os limites da compreensão”. O autor

esclarece que é na interpretação técnica que se concretiza o projeto de uma hermenêutica, a qual passou a ser chamada de psicológica nos últimos trabalhos de Schleiermacher, pois pretende “atingir a subjetividade daquele que fala, ficando a língua esquecida. A linguagem torna-se aqui, o órgão a serviço da individualidade. Essa interpretação é chamada de positiva, porque atinge o ato de pensamento que produz o discurso” (RICOEUR, ([1977] 1990, p. 19).

É porque a vida produz formas, exterioriza-se em configurações estáveis, que o conhecimento de outrem torna-se possível: sentimento, avaliação, regras de vontade tendem a depositar-se numa aquisição estruturada, oferecida à decifração de outrem (RICOEUR, ([1977] 1990, p. 25).

A cultura nesse sentido é perpassada pelas produções da vida, o que significa “que minha pertença a uma tradição ou a tradições passa pela interpretação dos signos, das obras, dos textos, nos quais se inscreveram e se ofereceram à nossa decifração as heranças culturais” (RICOEUR, ([1977] 1990, p. 40). Assim, a hermenêutica ricoeuriana assume um papel fundamental para a nossa pesquisa. Trata-se, de ouvir as narrativas das pessoas selecionadas, transcrevê-las e buscar compreender a subjetividade de quem fala. Para isso, adotamos a perspectiva interpretativa desenvolvida por Paul Ricoeur, pois o nosso objetivo é a elucidação da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia, a partir da interpretação dos diversos discursos presentes nas narrativas dos entrevistados.

2.5. A corporeidade em Merleau-Ponty

Ao analisarmos o universo da pesquisa, percebemos que a espacialidade simbólica afro no carnaval soteropolitano também é produzida pelo corpo em movimento e fomos buscar subsidio teórico em Merleau-Ponty. Para este autor:

O nosso corpo não é apenas um espaço expressivo entre todos os outros. Este é apenas o corpo constituído. Ele é a origem de todos os outros, o próprio movimento de expressão, aquilo que projeta as significações no exterior dando-lhes um lugar, aquilo que faz com que elas comecem a existir como coisas, sob nossas mãos, sob nossos olhos (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 202).

Merleau-Ponty afirma que “o problema do mundo, e, para começar, o do corpo próprio, consiste no fato de que tudo reside ali” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 268) na corporeidade humana. Nesse sentido, o autor busca romper com a dicotomia cartesiana que ocorre entre corpo e alma, desvelando que o mundo é corpo, portanto, que tudo habita no corpo. Assim, a corporeidade ocupa um lugar central na produção do mundo.

A tradição cartesiana habituou-nos a desprender-nos do objeto: a atitude reflexiva purifica simultaneamente a noção comum do corpo e a da alma, definindo o corpo como uma soma de partes sem interior, e a alma como um ser inteiramente presente a si mesmo, sem distância (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 268).

Diante dessa análise crítica, o filósofo coloca em evidência a sensibilidade que possibilita ao corpo a percepção do mundo através da sua própria experiência física no mundo sensível no qual o corpo, que também é alma, manifesta um modo de existência ambíguo. Nessa perspectiva, explica que a "visão", a "motricidade", e a "sexualidade" são "funções" que estão confusamente retomadas e implicadas em um drama único. Nessa linha, o autor expõe que o corpo não é um objeto, bem como a consciência não é um pensamento. Assim, a unidade corporal é implícita e confusa e, em face dessa situação, Merleau-Ponty elucida:

Ele é sempre outra coisa que aquilo que ele é, sempre sexualidade ao mesmo tempo que liberdade, enraizado na natureza no próprio momento em que se transforma pela cultura, nunca fechado em si mesmo e nunca ultrapassado (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 269).

Nesse sentido, Merleau-Ponty estabelece que “não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 269). Dessa forma, “sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 269). Trazendo para o nosso campo de estudo, a corporeidade é condição *sine qua non* da espacialidade simbólica afro no carnaval soteropolitano, pois ela possibilita e materializa essa ação humana no espaço. Toda a riqueza cultural africana foi trazida pelos corpos escravizados, uma vez

que eles foram desprovidos dos seus territórios e dos bens materiais, restando apenas o corpo que foi responsável por promover a materialização cultural para além do território africano.

Merleau-Ponty ([1945] 1999, p. 149) esclarece que “na ação a espacialidade do corpo se realiza, e a análise do movimento próprio deve levar-nos a compreendê-la melhor”. Desse modo, podemos afirmar que o movimento, a performance corporal é fundamental para a compreensão da espacialidade, pois é na ação que ela se concretiza. Nessa perspectiva, o autor ressalta que se considerarmos “o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo)” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 149). Percebe-se que através do movimento, o espaço e o tempo são apropriados pelo corpo.

O autor sustenta que “o corpo é nosso meio geral de ter um mundo” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 203), seja através dos gestos necessários à conservação da vida ou, de forma lúdica, brincando com seus primeiros gestos, tendo como exemplo a dança. Quando “a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo” recorre-se a algum tipo de artifício que o substitua: “é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 203). No nosso estudo, além da performance do corpo que evidencia o mundo cultural, temos também a exuberante indumentária, a qual é constituída por um abadá, colares, turbantes e pinturas corporais que manifestam a espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia. Essa indumentária, conectada ao movimento dos corpos, constitui uma espécie de artifício que projeta o sentido da africanidade na festa. Ademais, os ritmos dos tambores soam alto, contagiando os milhares de foliões de forma feérica e frenética na passagem dos blocos afro pela Praça do Campo Grande, em Salvador – Bahia.

Merleau-Ponty utiliza o termo hábito para referir a esse modo de significação assimilado pelo corpo: “o hábito está adquirido quando ele se deixou penetrar por uma significação nova, quando assimilou a si um novo núcleo significativo” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 203). O autor ressalta que “o sentido do gesto não está contido no gesto enquanto fenômeno físico ou fisiológico” e que “o sentido da palavra não está contido na palavra enquanto som” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 262). Desse modo, os nossos corpos

conformam os atos e núcleos significativos que vão além dos seus poderes naturais. Segundo o autor, o ato de transcendência começa com a obtenção de um comportamento na comunicação muda do gesto. Assim, “é pela mesma potência que o corpo se abre a uma conduta nova e faz com que testemunhos exteriores a compreendam” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 262).

Merleau-Ponty elenca exemplos emblemáticos que consubstanciam o corpo como obra de arte: “um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso cujo o sentido acontece por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 210).

Corroborando com esse pensamento, observamos que os corpos das pessoas que festejam o carnaval da cidade da Bahia nos blocos afro produzem um espetáculo, no qual a arte através do corpo ostenta uma beleza onde não se consegue distinguir arte e corpo. A dança afro, por exemplo, é corpo e arte ao mesmo tempo. Além disso, o corpo transporta uma indumentária produzindo uma espacialidade por onde os blocos afro transitam durante o carnaval da cidade da Bahia: “é nesse sentido que o corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos covariantes” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 210). Para o autor:

meu corpo não é apenas um objeto entre todos os outros objetos, um complexo de qualidades entre outros, ele é um objeto sensível a todos os outros, que ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e que fornece às palavras a sua significação primordial através da maneira pela qual ele as acolhe (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 317).

Sendo o corpo, complexo e sensível, cheio de energias e vibrações que propaga sons, se encanta com as cores e possibilita às palavras uma gama de significações, a partir dos gestos e tons das pessoas que as entoam, podemos interpretar, que esse conceito de corpo permeia a festividade carnavalesca, considerando o carnaval como uma festa que transborda de alegria, vida, cores, ritmos e significações, que somente acontece por causa das pessoas que a produzem. Em suma, não há carnaval sem corpo, cores, sons, ritmos, alegria e significações. A experiência do corpo desvela essa

espacialidade durante o carnaval da cidade da Bahia. Sob este aspecto da corporeidade Merleau-Ponty dispõe:

A experiência revela sob o espaço objetivo, no qual finalmente o corpo toma lugar, uma espacialidade primordial da qual a primeira é apenas o invólucro e que se confunde com o próprio ser do corpo. Ser corpo, nós o vimos, é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 205).

De acordo com o autor, o nosso corpo é no espaço, portanto a conformação do corpo e alma advém na ação, assim sendo “a sublimação da existência biológica em existência pessoal, do mundo natural em mundo cultural, é tornada ao mesmo tempo possível e precária pela estrutura temporal de nossa experiência” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 125). Nesse sentido, Merleau-Ponty também dialoga com Schopenhauer, uma vez que “o eu e o corpo não são dois estados distintos, reconhecidos objetivamente e interligados pelo liame da causalidade; eles não se enquadram em uma relação de causa e efeito” (SHOPENHAUER, *apud* CASSIRER, [1923] 2001, p. 318). Portanto, o eu e o corpo em Schopenhauer são uma e a mesma coisa. Assim, “a ação do corpo nada mais é do que o ato objetivado - isto é, inserido na intuição - da vontade; e o corpo nada mais é do que a objetividade da própria vontade” (SHOPENHAUER, *apud* CASSIRER, [1923] 2001, p. 318).

Na análise sobre a reflexão de Schopenhauer, Cassirer ([1923] 2001, p. 318) observa que “a linguagem realiza uma interpenetração, sem mediações, da expressão objetiva e subjetiva nas palavras que ela cria para designar o corpo humano e suas partes”. Desse modo, “a denominação puramente objetiva e a expressão da relação pessoal frequentemente se fundem em um todo indissolúvel” (CASSIRER, [1923] 2001, p. 318). Por fim, Cassirer ressalta que esta característica aparece com grande clareza, principalmente nas línguas dos povos primitivos.

Em um ponto de vista semelhante, Merleau-Ponty esclarece que “nós não reduzimos a significação da palavra e nem mesmo a significação do percebido a uma soma de sensações corporais” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2001, p. 317). No entanto, o autor afirma que “o corpo, enquanto tem condutas, é este estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2001, p. 317).

Por meio do corpo é que somos capazes de “frequentar este mundo, compreendê-lo e encontrar uma significação para ele” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2001, p. 317). Trazendo para a nossa tese, o corpo assume um papel central na produção da espacialidade afro no carnaval soteropolitano: não se pode pensar em espacialidade sem a presença da corporeidade, a qual é responsável, em sua ação, pela conformação de uma simbólica africana na festa, que somente existe porque os ancestrais a trouxeram com o corpo. Embora o corpo escravizado fosse percebido pelo europeu tão somente como um valioso objeto de mercantilização no processo de colonização do Brasil, padecendo com a tortura, os maus tratos e as inúmeras formas cruéis de repressão impostas pelos colonizadores, no intuito de transformá-los em corpos dóceis, tal objetivo não foi atingido devido a insurreição dos corpos escravizados a ordem estabelecida, e consequentemente a manutenção da sua cultura através da religiosidade e das festividades.

Em Merleau-Ponty, “a espacialidade do corpo é o desdobramento de seu ser de corpo, a maneira pela qual ele se realiza como corpo” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2001, p. 206). Dessa forma, na fenomenologia da percepção o autor postula que:

Projetado, na ausência de pontos de ancoragem, exclusivamente pela atitude de meu corpo (...), determinado, quando o corpo está entorpecido, exclusivamente pelas exigências do espetáculo (...), normalmente ele aparece na junção de minhas intenções motoras e de meu corpo perceptivo, quando meu corpo efetivo vem coincidir com o corpo virtual que é exigido pelo espetáculo efetivo, e o espetáculo efetivo com o ambiente que meu corpo projeta em torno de si. Ele se instala quando, entre meu corpo enquanto potência de certos gestos, enquanto exigência de certos níveis privilegiados, e o espetáculo percebido enquanto convite aos mesmos gestos e teatro das mesmas ações, se estabelece um pacto que me dá usufruto do espaço assim como dá às coisas potência direta sobre meu corpo (MERLEAU-PONTY, [1945] 2001, p. 317).

Nesse sentido, “as relações entre minha decisão e meu corpo no movimento são relações mágicas” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2001, p. 139). Por isso, no transcurso da ação, a potência dos meus gestos transforma-se em um convite aos mesmos gestos, os quais possibilitam o espetáculo. Por exemplo, a dança, o requebro, a ginga funcionam como um convite as demais pessoas que estão próximas a participarem da coreografia também. Desse modo, “a posse de um corpo traz consigo o poder de mudar de nível e de compreender o

espaço, assim como a posse da voz traz consigo o poder de mudar de tom” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2001, p. 338). A percepção desse fenômeno no nosso estudo é bastante manifesta, já que a posse do corpo e seus movimentos imbricam o espetáculo que consubstanciam a espacialidade afro, possibilitando uma melhor compreensão do espaço do carnaval a partir dessa abordagem fenomenológica.

De acordo com, Merleau-Ponty “no decorrer da experiência, constata-se uma fase intermediária em que o corpo tátil parece invertido e a paisagem direita” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2001, p. 338), uma vez que convivendo na paisagem, a minha percepção dela é direta, “e porque a perturbação experimental é atribuída ao corpo próprio que é, assim, não uma massa de sensações efetivas, mas o corpo que é preciso ter para perceber um espetáculo dado” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2001, p. 338). Nessa perspectiva, as relações entre o ser humano e o espaço, são imprescindíveis para que haja a conformação do mundo pelos sujeitos. O autor destaca que “esse poder do sujeito sobre seu mundo que é a origem do espaço” (MERLEAU-PONTY, [1945] 2001, p. 338), algo que ficou bastante latente em nossa pesquisa de campo nos discursos dos entrevistados, demonstrando a conformação uma espacialidade simbólica que emerge dos diversos sujeitos que constituem o carnaval da cidade da Bahia.

2.6. A poética do carnaval

O filósofo francês Gaston Bachelard, ([1957] 2005), em sua obra, *A poética do espaço*, dispõe sobre a fenomenologia da imaginação como “um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, [1957] 2005, p. 2). A fenomenologia da imaginação nos permite compreender a subjetividade do ser humano numa perspectiva que ultrapassa os limites de uma ciência tradicional, calcada tão somente nos discursos lógicos e objetivos. Assim, optamos por esse aporte fenomenológico para melhor compreender, com mais liberdade, a essência da alma dos participantes dos blocos afro, entendendo que a espacialidade

simbólica produzida durante o carnaval da cidade da Bahia perpassa pela imaginação dos sujeitos que fazem a festa, traduzida na forma de metáfora através das danças, das coreografias, da poesia entoada na forma de canções e na própria alegria que emana dos sujeitos que constituem o espaço do carnaval.

Para Bachelard, “só a fenomenologia” compreendida como “a consideração do *início da imagem* numa consciência individual (...) pode ajudar-nos a reconstruir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem”. Ao mesmo tempo, essa perspectiva fenomenológica se apresenta como uma teoria bastante adequada para uma compreensão, ainda que provisória, sobre um espaço em movimento, considerando que “todas essas subjetividades, transubjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente”. Por essa razão, a imagem poética retirada da experiência fenomenológica se revela, “com efeito, *variacional*”, não sendo, “como o conceito, *constitutiva* (BACHELARD, [1957] 2005, p. 3). Deste modo, a imagem percebida pode transcender a pura objetividade, pois ela capta uma realidade específica unindo a “consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: imagem poética” (BACHELARD, [1957] 2005, p. 4).

Bachelard sugere que “ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões” (BACHELARD, [1957] 2005, p. 4). Por isso, a observação é muito importante numa pesquisa de cunho fenomenológico. No entanto, ela compreende mais do que a clássica imagem de um sujeito que observa um determinado objeto com o propósito de dissecá-lo para estabelecer como produto uma espécie de taxonomia do objeto. Tanto o sujeito, como também o próprio “objeto”, que no caso da nossa pesquisa são sujeitos que constituem o espaço simbólico do carnaval da cidade da Bahia, são seres constituídos de imaginação, um atributo psíquico que pode ressignificar uma mesma experiência em diversas outras. Esse tipo de experiência, unívoca, mas ao mesmo tempo plural, não pode ser minimamente captada por uma ciência tradicional que procura determinar apenas a regularidade nos fenômenos observados.

Em nossa pesquisa, além das entrevistas agendas com os participantes dos blocos afro e afoxés, fizemos uma observação participada do carnaval de Salvador de 2017 e 2018. Também acompanhamos os preparativos

para o carnaval de 2019 e 2020. A pesquisa de campo foi devidamente planejada de acordo com critérios que pudessem atender aos objetivos da tese, qual seja, desvelar a espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia. Nesse sentido, nossa experiência foi de absoluta imersão no ambiente da pesquisa, misturando-se e integrando-se com os participantes como uma estratégia para “sentir” a “magia” que emerge no espaço “profano”, mas ao mesmo tempo “sagrado”, que constitui o espaço simbólico do carnaval da cidade da Bahia. Desse modo, presenciamos o Ritual do Padê na saída do bloco afro Ilê Aiyê, do Curuzu; e, na saída do afoxé Filhos de Gandhi, do Largo do Pelourinho. Assim como acompanhamos a saída dos blocos afro e afoxés durante o carnaval em todos os circuitos onde o fenômeno acontece. Aproveitamos o momento para, além de observar e ouvir foliões dos blocos, também participar. A imagem resultante dessas experiências pode ser traduzida em metáfora, constituindo uma poética do espaço, mas não pode ser tabulada em dados puramente objetivos.

Bachelard postula que “em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber” (BACHELARD, [1957] 2005, p. 4). Sendo assim, a imagem vem antes do pensamento, a poesia vai além uma fenomenologia do espírito, conformando, portanto, “uma fenomenologia da alma” (BACHELARD, [1957] 2005, p. 4). Na fenomenologia bachelardiana a alma e o espírito são fundamentais para desvendar a “imagem poética desde o devaneio até a execução” (BACHELARD, [1957] 2005, p. 6). Partindo desse pressuposto fenomenológico, toda materialidade produzida na relação sujeito e objeto é imbricada, antes de qualquer coisa pela imaginação. Portanto, é centrada na subjetividade humana. Dessa maneira, Bachelard se aproxima dos autores elencados nessa pesquisa, especialmente Cassirer, pois, para este autor, “o homem não vive em um mundo de fatos crus, ou segundo suas necessidades e desejos imediatos” (CASSIRER, [1944] 1997, p. 49). Assim, Cassirer esclarece que o ser humano “vive antes em meio a emoções imaginárias, em esperanças e temores, ilusões e desilusões, em suas fantasias e sonhos” (CASSIRER, [1944] 1997, p. 49). Nesta perspectiva, a filosofia de Bachelard encontra correspondência no pensamento de Cassirer que é permeado pelas emoções imaginárias de homens, mulheres e da diversidade humana. Assim, ambos os autores outorgam suporte teórico conceitual para a nossa tese. Para Cassirer:

A humanidade não poderia começar com o pensamento abstrato ou com uma linguagem racional. Tinha de passar pela era da linguagem simbólica do mito e da poesia. As primeiras nações não pensavam por conceitos, mas por imagens poéticas; falavam por fábulas e escreviam em hieróglifos (CASSIRER, [1944] 1997, p.251).

A teoria cassireriana compreende que a linguagem simbólica pode ser localizada na origem da humanidade, sendo que a poesia e o mito conformam essa linguagem primitiva. Nessas circunstâncias, as imagens poéticas concebiam a realidade dos primeiros agrupamentos humanos, sendo que a poesia dava suporte aos homens e as mulheres para conformar o mundo em que vivia. De maneira semelhante, Bachelard aponta que “a imagem poética proporciona uma das experiências mais simples de linguagem vivida” (BACHELARD, [1957] 2005, p. 12). Por sua vez, Cassirer expõe que “o poeta moderno volta com frequência o olhar para as eras ‘divina’ ou ‘heroica’, como para um paraíso perdido” (CASSIRER, [1944] 1997, p. 251). No entanto, ele ressalta que “a cada época e em cada grande poeta a operação da imaginação ressurgem em novas formas e com nova força” (CASSIRER, [1944] 1997, p. 252).

Em *A Poética do Espaço*, Bachelard examina imagens do espaço feliz, ao qual ele denomina de topofilia. O autor dispõe que as investigações “visam determinar o valor humano nos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados” (BACHELARD, [1957] 2005, p. 19). Nessa análise, Bachelard utiliza também o termo espaços louvados para ressaltar o quão é relevante a valorização da afetividade humana para a proteção do espaço. Nessa perspectiva, o geógrafo Yi-Fu-Tuan, em seus estudos sobre topofilia, inclui “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material” (TUAN, 2012, p. 136). Tuan explica que as respostas ao meio ambiente “diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão” (TUAN, 2012, p. 136). Essa percepção pode ser estética, variando “do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito intensa que é revelada” (TUAN, 2012, p. 136). No entanto, Tuan (2012, p. 136) dispõe que “a topofilia não é a emoção mais forte”. Apesar disso, o geógrafo ressalta que quando a topofilia é um sentimento “irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou o meio ambiente é o veículo

de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo” (TUAN, 2012, p. 136).

Para Bachelard, “o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço entregue à mensuração e a reflexão do geômetra. É um espaço vivido” (BACHELARD, [1957] 2005, p. 19). Dessa forma, o espaço vivido perpassa pela imaginação, onde há uma dialética entre o espaço exterior e a intimidade. No entanto, o autor esclarece que o objetivo de sua pesquisa não são os espaços de hostilidade. Se fossem, seria necessário utilizar imagens apocalípticas, o que não acontece. Assim, as imagens que são utilizadas atraem, bem como a festa também atrai, porque o carnaval é alegria, ainda que possam existir imensas contradições socioeconômicas em seu espaço. Vale lembrar que a participação dos negros e das negras no carnaval da cidade da Bahia se estabeleceu desde os tempos da escravidão. Ainda assim, os batuques, as canções e as danças dos corpos negros exalavam uma alegria inexplicável e, por isso, incompreendida e inaceitável para o olhar do dominador. Essa mesma alegria nos ajuda a compreender a preservação de uma cultura ancestral, vinda da África para o Brasil nos porões dos navios negreiros, apesar de todas as tentativas de combatê-la e de erradicá-la em nome de uma suposta “civilização brasileira” que se espelhava na Europa. No caso da Bahia, pode-se dizer que a tradição europeia do carnaval é que foi subjugada pela alegria dos tambores, das danças e das canções, enfim, de toda poética emanada dos corpos negros. Corroborando com Bachelard, a nossa investigação incide sobre espaços vividos de forma feliz, onde a imaginação abarca a dialética do espaço exterior e do espaço interior, possibilitando a concretização da espacialidade simbólica afro pelos foliões durante o carnaval da cidade da Bahia, a qual reverbera a poética do espaço. Para o autor:

por tanto tempo meditamos sobre a imaginação dos elementos, revivemos mil devaneios aéreos ou aquáticos ao acompanharmos os poetas até o ninho das árvores ou até essa caverna animal que é uma concha. Muitas vezes, por mais que toque nas coisas, continuo a sonhar com o elemento (BACHELARD, [1957] 2005, p. 21).

Nessa conjuntura, Bachelard ([1957] 2005, p. 22) evidencia que “a impressão da imensidão está em nós, ela não se acha necessariamente ligada a um objeto”. O autor consegue revelar essa característica na relação sujeito

objeto, através de fragmentos de poemas. Nessa perspectiva, Bachelard também se aproxima de Cassirer, pois ambos consideram que as relações entre homens, mulheres, e o meio estão centradas no ser humano. Para Cassirer, homens e mulheres conformam a realidade através das formas simbólicas – linguagem, mito, religião, arte e ciência. Para Bachelard, a conformação da realidade perpassa pela imaginação. Nesse sentido, há convergência entre os filósofos no que se refere a conformação do mundo pelos sujeitos, pois em ambos a interiorização do espaço pelo ser humano é condição imprescindível na relação sujeito objeto. Bachelard salienta:

Se assim podemos dizer, os dois espaços, o espaço íntimo e o espaço exterior, vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento. Designar, como fazem com razão os psicólogos, o espaço vivido como o espaço afetivo, não desce entretanto à raiz dos sonhos da espacialidade. O poeta vai mais fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não encerra numa afetividade. Qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia (BACHELARD, ([1957] 2005, p. 206).

Nesse contexto, Bachelard demonstra a interação constante que acontece entre o espaço íntimo e o espaço exterior, sendo um intrínseco ao outro, num processo dialético e fenomenológico para a constituição de uma totalidade que consubstancia o espaço vivido. Dessa maneira, Bachelard enaltece o papel dos poetas, considerando que o poeta, na sua busca incessante até as profundezas da alma, consegue desvelar um espaço poético quando ele desce até à raiz dos sonhos da espacialidade. Como se observa, qualquer que seja a afetividade que permeia o espaço, desde que seja expressa, a angústia se abrande e o espaço se expande. Assim sendo, o filósofo expõe que “nessa convivência com a espacialidade poética que vai além da intimidade profunda à extensão indefinida, reunidas numa mesma expansão, sentiremos brotar uma grandeza” (BACHELARD, [1957] 2005), p. 206).

A espacialidade simbólica afro evidenciada no carnaval da cidade da Bahia demonstra essa grandeza do espaço poético exposta por Bachelard ([1957] 2005), apesar de todos os percalços enfrentados ao longo dos séculos pela população negra no Brasil. A história de luta e resistência pela sobrevivência dos povos escravizados é cantada nas músicas que fazem parte do repertório do carnaval baiano. Um exemplo emblemático pode ser encontrado na música

“Macuxi muita onda - Eu sou negão”, gravada pelo cantor e compositor baiano Gerônimo, um dos entrevistados para esta pesquisa, a qual une os toques do Candomblé e do samba, aos ritmos latinos: salsa, reggae e merengue para contar essa narrativa de forma poética.

*Eu sou negão,
O meu coração
É a liberdade!
É a liberdade!
Sou do Curuzu, Ilê.
Sou do Curuzu, Ilê.
Igualdade na cor,
Essa é a minha verdade.¹⁹*

Os versos evidenciam a poética do carnaval, porque abarcam o espaço íntimo dos sujeitos, conformando uma espacialidade simbólica que tem sentido e significado no espaço vivido dos blocos afro e afoxés. Além da música cantada, há toda uma performance corporal. O contexto em que a música foi composta, descrito por Gerônimo em sua entrevista, revela a afirmação da identidade negra numa experiência de opressão vivida pelo próprio compositor. A angústia do sujeito que vivencia a experiência de opressão é transformada em versos que subvertem a ordem hierárquica entre o opressor e o oprimido. A poesia, entoada na forma de canção, embalada pelos poderosos instrumentos de percussão, empodera o sujeito que constitui, e delimita ao mesmo tempo, o seu espaço de liberdade e de poder.

Podemos também perceber uma relação entre *A poética do espaço*, de Bachelard, e *A fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty na materialização da espacialidade afro no carnaval da cidade da Bahia. Nesse sentido, Merleau-Ponty esclarece que “o presente efetua a mediação do Para Si e do Para Outrem, da individualidade e da generalidade” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 606). Sobre essa mediação, Merleau-Ponty faz a seguinte reflexão:

A verdadeira reflexão me dá a mim mesmo não como subjetividade ociosa e inacessível, mas como idêntica à minha presença ao mundo e a outrem, tal como eu a realizo agora: sou tudo aquilo que vejo, sou um campo intersubjetivo, não a despeito de meu corpo e de minha situação histórica, mas ao contrário sendo esse corpo e essa situação e através deles todo o resto (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 606).

¹⁹ Música composta e gravada por Gerônimo em 1986, importante artista soteropolitano que tem toda a sua produção conectada com a cultura afro-baiana.

Para o autor, a realização do ser encontra abrigo no corpo, sendo esse corpo, e através dele, eu me coloco no mundo. Dessa forma, a subjetividade pode ser ligada à essência do corpo e à essência do mundo, “porque minha existência como subjetividade é uma e a mesma que minha existência como corpo e com a existência do mundo” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 547). Merleau-Ponty argumenta que o “sujeito que sou, concretamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui e deste mundo-aqui” (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999, p. 547). Assim, estabelecemos um diálogo com Bachelard através da seguinte passagem: “por todos os seres se desdobra o espaço único, espaço íntimo no mundo” (BACHELARD, ([1957] 2005, p. 206), pois dar seu espaço poético a um objeto “é seguir a expansão do seu espaço íntimo” (BACHELARD, ([1957] 2005, p. 206). Bachelard recorre ao poeta Baudelaire para explicitar a profundidade e grandeza desse espaço íntimo:

Em certos estados da alma quase sobrenaturais, a profundidade da vida revela-se por inteiro no espetáculo, por mais comum que seja, que se tem sob os olhos. Ele se transforma em seu símbolo. O espetáculo exterior vem ajudar a revelar a grandeza interior (BACHELARD, ([1957] 2005, p. 197).

Portanto, o espetáculo, por mais banal que seja, revela a grandiosidade do ser humano através da essência da alma que é colocada no mundo pelo corpo. Na nossa abordagem, o espetáculo é o carnaval realizado pelos blocos afro nas ruas de Salvador, pois essa festividade confirma a grandeza da cultura afro-brasileira em sua essência, manifestando desse modo uma espacialidade poética da festa.

Bachelard argumenta que é a “imensidão interior que dá verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos” ([1957] 2005, p. 191). Essa “imensidão está em nós” e “está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão” (BACHELARD, ([1957] 2005, p.190). Dessa forma, a imensidão é constantemente renovada na reflexão, na meditação, na percepção. Bachelard também recorre a uma metáfora de Rilke: “o mundo é grande, mas em nós ele é profundo como o mar” (BACHELARD, ([1957] 2005, p. 189), interpretada da seguinte forma:

A imensidão é uma categoria filosófica do devaneio... E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito (BACHELARD, ([1957] 2005, p. 189).

A fenomenologia bachelardiana traz a atenção para o existir como forma de espiral. Nessa direção essa fenomenologia postula que “fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saindo do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele” (BACHELARD, ([1957] 2005, p. 217). Dessa forma, quando estamos fechados em nós mesmos, com as nossas angústias, pensamentos e emoções precisamos sair para observar melhor a nossa situação e, observando sentimos a necessidade de retornar, pois “no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim” (BACHELARD, ([1957] 2005, p. 217). Nessa experiência fenomenológica, Bachelard ([1957] 2005) chama atenção para essa condição espiral do ser humano: “nesse espiral quantos dinamismos se invertem! Já não sabemos imediatamente se corremos para o centro ou se nos evadimos” (BACHELARD, ([1957] 2005, p. 217). Essa perspectiva da fenomenologia, que possibilita uma perspectiva aberta para a compreensão geral da existência humana, oferece um aporte teórico fundamental para a compreensão das narrativas que foram coletadas na pesquisa de campo, pois buscamos a essência das pessoas que participam dos blocos afro e afoxés, ainda que ela nunca não possa ser alcançada de maneira absoluta, porque ela é dinâmica, ela é plural, mas também singular ao mesmo tempo.

2.7. Breves considerações sobre o espaço simbólico do carnaval da cidade da Bahia

Vieira Filho (2013) discorre sobre as diversas formas culturais que foram reproduzidas pelos negros no carnaval soteropolitano ao longo dos séculos, as quais eram alvo de muito preconceito por parte da elite baiana, como fica comprovado²⁰ a partir de documentos da época. No entanto, os negros e negras resistiram e, apesar de toda a perseguição sofrida no passado, essas

²⁰ Conforme a análise apresentada no capítulo primeiro, 1.1.

manifestações perduraram até a atualidade, ganhando maior destaque a partir dos anos 70.

As manifestações culturais negras carnavalescas em Salvador apresentam em sua longa história uma diversidade de expressões. Temos notícias de variados tipos de brincadeiras desde o século XIX. Batuques, Clubes uniformizados negros e diversos tipos de Rodas-de-samba, saíam às ruas da cidade produzindo uma infinidade de sons e danças horrorizando as elites que preconizavam divertimentos com um cunho mais europeizado para as populações (VIEIRA FILHO, 2013, p. 1).

Segundo Moura (2013), os blocos afro ganharam uma grande repercussão no carnaval de Salvador, a qual vai além da festa, servindo como referência para outros setores como do turismo, artistas e empresários de poderosos trios elétricos e gestores públicos, que utilizam o fenômeno para projetar uma determinada imagem da Bahia vinculada aos interesses econômicos e políticos. Para o autor, que apresenta uma interpretação sustentada pela crítica social, os blocos afro não ocupam a centralidade do carnaval baiano, na medida em que se projeta apenas uma imagem, com uma estética reconfigurada, enfraquecida em seu caráter crítico original, a partir dos interesses de outros agentes vinculados ao meio artístico, especialmente dos setores empresarial e político. O autor compara os blocos afro ao Candomblé, no sentido de, aparentemente, saírem da marginalidade durante o seu processo histórico. Não obstante, em ambos os casos, os fenômenos, embora sejam significativos, não conseguem ocupar um espaço central na contemporaneidade soteropolitana, servindo, sobretudo, para fornecer uma imagem usada no interesse daqueles que comandam, através do poder econômico e político, a festa baiana.

De qualquer modo, não há como negar a presença da cultura africana, bem como de estratégias espontâneas de resistência ao *status quo* nas festividades. Nesse sentido, o Ilê Aiyê, embora não esteja no centro daquilo que é propalado pela grande mídia e comercializado pelo “carnaval mercadoria” da atualidade, continua sendo um poderoso núcleo da resistência, da afirmação e da produção da cultura afro no Bairro da Liberdade/Curuzu, na cidade de Salvador, o que é viabilizado pelo próprio esforço das pessoas que constituem o bloco. O mesmo se pode dizer sobre o Olodum, que mesmo tendo uma presença maior na mídia do que o Ilê, não deixa de levar a cultura afro-baiana de Salvador

para o mundo, usando todo o seu prestígio para promover projetos sociais com jovens em situação de vulnerabilidade, moradores do Pelourinho e das periferias da cidade. Embora o Olodum tenha uma presença maior na indústria cultural, suas canções e seus tambores não deixam de levar para a sociedade a reflexão sobre a condição do povo negro, sua identidade, sua dignidade e sua alegria.

Quando o axé *music* – ritmo baiano desenvolvido a partir dos anos 80 e consolidado nos anos 90, criado a partir da mistura de ritmos, especialmente da junção do samba com o reggae – foi apropriado pelas elites do carnaval soteropolitano, outras expressões culturais como o pagode, ganharam repercussão popular na festa. Ainda que o pagode possa ser objeto de crítica, pelo seu sensualismo exacerbado que não evidencia explicitamente um discurso de empoderamento do povo negro, como o axé *music* representa, mesmo que tenha sido assimilado pelas elites (e também por atualmente corresponder a interesses empresariais), pode-se dizer que o seu simples aparecimento, confrontando valores aparentemente cristalizados na cultura baiana e no carnaval de Salvador, representa uma espécie de contestação das normas sociais, que incorpora a essência do carnaval, desde o seu surgimento no período da Idade Média europeia. É importante ressaltar que o pagode também preserva no seu ritmo alguns elementos estéticos do samba de roda que se conectam diretamente aos rituais vivenciados nos terreiros de Candomblé.

Para voltar a interpretação crítica de Moura sobre dos blocos afro, destacamos a seguinte passagem:

Uma interpretação possível, aqui, é que os blocos afro perfazem um itinerário semelhante ao do Candomblé. Estes grupos musicais e carnavalescos a que chamamos *afro* lograram superar a condição de marginais, pobres e distantes. De forma análoga ao que se passa com o Candomblé no campo religioso, os blocos afro participam da cena do sucesso musical, sem contudo ocupar o centro ou o proscênio. Como o Candomblé, elevado à condição de segunda religião do Estado, o bloco afro é uma referência conhecida e respeitada, sendo seu repertório veiculado em poderosos trios elétricos de artistas quase sempre de pele clara e origem de classe média, empresários exitosos e poderosos gestores da imagem da Bahia em termos turísticos (MOURA, 2013, p. 7).

Em relação aos afoxés, Spinola (2012) dispõe eles representam uma emblemática raiz da cultura africana no carnaval soteropolitano, considerando que os foliões que deram origem aos blocos eram negros pobres que estavam

ligados a diversos terreiros de Candomblé da cidade. Cita como o exemplo mais contundente o afoxé Filhos de Gandhi. Na atualidade, muitos intelectuais, acadêmicos, políticos e personalidades famosas se agregaram ao bloco de afoxé, o que denotaria um processo de descaracterização em relação às raízes africanas que serviram de alicerce para a sua criação.

Uma das forças africanas na festa é o afoxé. Como explica o historiador Cid Teixeira (2011), trata-se de um bloco carnavalesco, uma brincadeira de forma, conteúdo e comportamento específico tendo em vista que os seus membros foliões estão vinculados a um terreiro de Candomblé, unidos por uma religião, pelo uso de uma língua, dança, ritmos e códigos de origem nagô. Entre os afoxés baianos os Filhos de Gandhi é o mais famoso. Com sua roupa branca, seu turbante felpudo, inicialmente foi composto por negros, homens de origem humilde, operários, ligados aos inúmeros terreiros de Candomblé da Bahia. Mais recentemente intelectuais, acadêmicos, políticos e personalidades atraídas pela fama têm se agregado aos afoxés mais famosos. O primeiro grupo de afoxé saiu às ruas em 1895 e mostrava aos foliões de Salvador aspectos dos ritos do Candomblé (SPINOLA, 2012, p. 75).

Outro ator importante na disputa pelo espaço simbólico são os blocos de trio. Dias (2002), ressalta que os blocos de trio, de classe média “branca”, no carnaval da cidade da Bahia, são pautados no consumo. No entanto, esses blocos incorporaram em meados dos anos oitenta a música percussiva produzida pelos blocos afro, o samba-reggae e o ritmo ijexá dos terreiros de Candomblé ao repertório de suas bandas, através de letras que celebram o universo negro. Apesar disso, ocorre uma segregação étnica em relação aos blocos de trio, visto que também ocorrem blocos constituídos pelos negros pobres, o que denota um conflito socioeconômico presente no espaço do carnaval, refletindo na configuração de sua paisagem. Além disso, os blocos de trio, independente da caracterização socioeconômica, transformam o espaço público em privado, sendo, portanto, necessário repensar essa forma de apropriação do espaço público pelo privado, pois as cordas²¹ dos blocos promovem a redução de espaço na festa para o folião pipoca. Nos blocos mais elitizados, animados pelas celebridades da música baiana, o negro é percebido, principalmente como aquele que segura à corda, os “cordeiros”, impedindo a entrada daqueles que não possuem o “abadá”, originalmente uma roupa de

²¹ As cordas servem para separar os foliões do bloco que estão trajando o abadá, dos foliões pipocas que estão na rua. Elas fazem um cordão de “isolamento” através do trabalho dos cordeiros (homens e mulheres) posicionados segurando a corda em um perímetro que envolve e acompanha o bloco no seu percurso durante o desfile de carnaval.

origem africana, que no carnaval mercantilizado, separa pobres de ricos e negros de brancos.

[...] tome-se o caso dos blocos de trio: quando se afirma que eles têm uma lógica dominante da classe média branca, não se deixa de considerar que existem blocos de trio que abrigam negros e pobres, embora essa presença, em alguns blocos, não invalide a afirmação de que, hegemonicamente, os blocos de trio constituem um módulo vinculado a uma lógica da classe média branca, pautada no consumo e na exclusão dos pobres e negros (DIAS, 2002, p.18).

O autor ainda infere que o carnaval da cidade da Bahia pode ser visto como uma forma de protesto social, coabitado por controle social, permeado de conflitos desde os tempos remotos. O autor cita como exemplo de protesto mais profícuo a *Mudança do Garcia*, a qual, por sua crítica irreverente, entrou em choque com o poder público instituído no município. Como o “bloco” desfila na segunda-feira de carnaval, utilizando carroças no circuito do Campo Grande, território onde desfilam os blocos de trio elétrico, afoxés e afro, a disputa por espaço e tempo torna-se um desafio para os organizadores da festa, pois na maioria das vezes ocorrem atrasos nas saídas dos blocos em virtude do tempo que a *Mudança do Garcia* utiliza durante o percurso do carnaval.

Nesse bloco, não existe um padrão de indumentária e as pessoas se fantasiam de forma livre, levando para a avenida as mais diversas críticas sociais. É bastante comum encontrar no meio do bloco, que existe há mais de oitenta anos, faixas e cartazes manifestando pautas de grupos sociais organizados, tais como sindicatos e associações de bairros, ou mesmo, de indivíduos que levam para avenida seus descontentamentos, principalmente em relação ao poder público. Muitos blocos famosos de trios elétricos frequentados pelas elites deixaram de percorrer o circuito do Campo Grande no dia da *Mudança do Garcia*, pela imprevisibilidade imposta pelo protesto social que não tem hora para começar e nem para terminar. Ressalta-se ainda, que ocorre uma acentuada presença de pessoas negras nesse bloco.

Outra asserção que se pode formular para o carnaval de Salvador, a partir de Burke, é de que, na festa baiana, também é possível enxergar, através dos tempos, o protesto social coabitando com o controle social, quando se observam os conflitos entre as entidades dos negros, em finais do século XIX e início do século XX. Constituem evidências desse fato os manifestos que misturavam humor e protesto social, publicados em jornais locais pelas entidades negras nesse período e, recentemente, os conflitos entre as entidades negras e os blocos de

trio, entre a Mudança do Garcia e o poder Público Municipal, dentre outras (DIAS, 2002, p.25).

Sobre a participação dos negros e negras no carnaval de Salvador, Miguez (1996, p. 97), afirma que os negros sempre estiveram presentes de várias maneiras na festa “nos cacumbis²², nos préstitos dos clubes negros da virada do século, nos afoxés, batucadas, blocos, cordões, ou, simplesmente, como folião ‘pipoca’ ‘pulando’ ao som do Trio Elétrico [...]”. O autor também destaca a produção simbólica do carnaval baiano e acrescenta que a folia carnavalesca é permeada de vários conflitos decorrentes do choque de interesses dos atores sociais antagônicos que fazem a festa.

O Carnaval baiano é hoje um fenômeno que expressa uma complexa pluralidade de dinâmicas, imbricando processos do mundo simbólico cultural, do mundo dos negócios e do mundo do Estado, e realinhando, permanentemente, os atores da festa e suas respectivas lógicas. Assim, complexo e plural, o espaço carnavalesco reproduz, com fidelidade, diferenças e desigualdades do cotidiano, remetendo-as a conflitos diversos expressos pela festa: “negro x branco”, “pobre x rico”, “casa x rua”, “tradição x inovação”, “público x privado” (MIGUEZ, 1996, p. 10).

Nessa perspectiva, Risério (2011, p. 97) dispõe que as entidades afro carnavalescas não camuflam as desigualdades sociais que existem no cotidiano. O que ocorre é a “dramatização do desejo da igualdade entre os homens e o reconhecimento de que ela não existe”. Além disso, o autor afirma que a juventude negra “se organizava em novos afoxés e em blocos afro, tomando de assalto o espaço carnavalesco com discursos e posturas [...] de afirmação do ser negro” (RISÉRIO, 2011, p. 93). Risério enfatiza que esse processo ocorre num contexto marcado pelo pluralismo cultural.

O universo simbólico do carnaval da cidade da Bahia é permeado de sentidos e significados diversos, evidenciando desse modo o tecido da realidade habitual dos soteropolitanos que, segundo dados do IBGE (2011), representa a terceira maior cidade do Brasil em população, sendo que 80,9% são negros ou pardos, revelando assim uma forte ligação com a cultura africana em nosso país.

²² Segundo Manuel Querino, em seu livro A Bahia de outrora, “O Cucumbi não passava de uma recordação das festas africanas, é certo”. Os instrumentos eram similares aos descritos por Luís Edmundo e Mello Moraes Filho; o grupo compunha-se de indivíduos armados de arcos e flechas, “capacete, braços, pernas e cintura enfeitados de penas, saiote e camisa encarnados, corais, missangas e dentes de animais no pescoço, à feição indígena”; outros vestiam “corpetes de fazenda de cor, saieta de cetim ou cambraia, com enfeites de velbulina azul e listas brancas [...]” (BRASIL, 2014, p. 288).

No entanto, Serpa (2011, p. 34) ressalta que vem ocorrendo na cidade de Salvador “a alteração dos referenciais culturais das áreas de urbanização popular, a partir da mercantilização de suas manifestações artísticas” aos quais foram redimensionadas pela lógica de produção e consumo do capitalismo atual.

2.8. A espacialidade simbólica afro materializada na festa carnavalesca

A espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia (figura 12) é revelada pela tomada de consciência dos sujeitos de seu corpo no espaço (Merleau-Ponty, [1945] 1999), a partir das experiências e vivências que acontecem durante a festa (Di MÉO, 2012, 2014), mas que perduram para além do carnaval. A materialização da espacialidade simbólica afro perpassa pela imaginação (Bachelard, [1957] 2005), pelas narrativas (Ricoeur, [1977] 1990), pela conformação simbólica da realidade (Cassirer, [1944] 1997) e pela paisagem como texto (Cosgrove, [1989] 2004). A imbricação desses elementos permeia a espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia, sobretudo através dos blocos afro e afoxés que desfilam na festividade baiana.

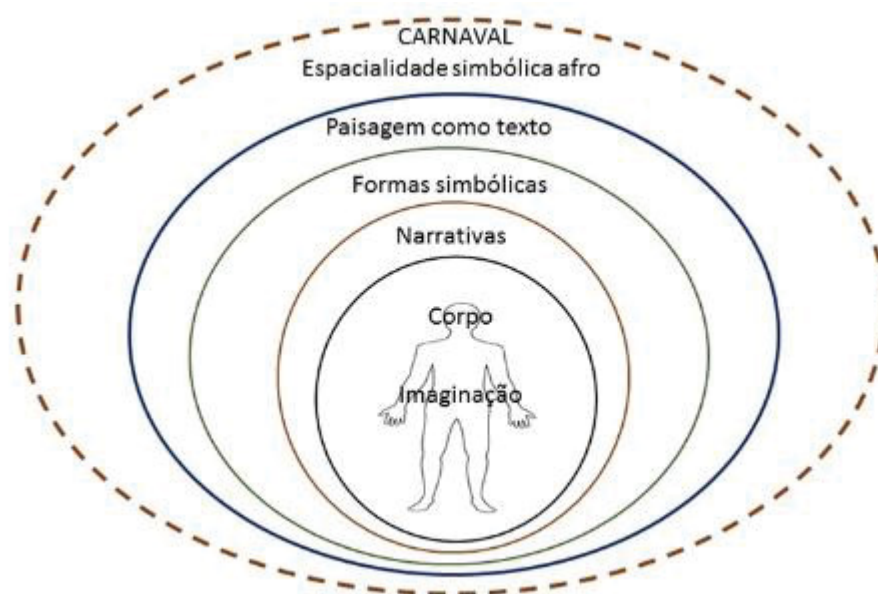


Figura 12 – Espacialidade simbólica afro no carnaval de Salvador -Bahia
Fonte: Elaborado por Cláudia Novaes Deina, 2018.

A corporeidade é fundamental para a existência do nosso objeto de estudo, pois é a partir do corpo que o sujeito se levanta para o mundo e que a

espacialidade é concretizada. O corpo, nesta pesquisa, não é visto de forma dicotomizada, mas como uma totalidade onde o pensamento e a memória fazem parte do corpo (Merleau-Ponty, [1945] 1999). O corpo assume tal protagonismo porque consideramos que a cultura africana foi trazida pelos corpos dos escravizados e foi ressignificada no Brasil, através do culto às divindades, da música, da dança e das festas. Os núcleos de resistência da cultura oprimida foram preservados e ressignificados nos Candomblés e Quilombos espalhados pelo território brasileiro.

A imaginação permeia todas as criações humanas e contribui para a concretização de uma poética do espaço. Nestes termos, Bachelard ([1957] 2005, p. 206) dispõe que “dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor, dizendo, é seguir a expansão do seu espaço íntimo”. Dessa maneira, optamos pela fenomenologia bachelardiana para elucidar a espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia, considerando a constante dialética existencial entre o espaço interior e o exterior na produção e conformação da realidade.

Por esse ângulo, entendemos o ser humano como uma espiral, pois nele as mudanças são constantes: quando está fechado em si mesmo, o ser tem a necessidade de sair. Somente quando sai, precisa retroceder. Assim, no ser humano tudo é movimento, circuito, rodeio e retorno. Ora o ser humano está no centro da espiral, ora está na sua borda, buscando uma saída para a seu dilema existencial, ainda que esse processo não lhe seja consciente. Por isso, o poeta consegue desvendar as raízes da espacialidade, visto que na imbricação entre o espaço interior e o espaço exterior para a produção do espaço vivido, torna-se possível a compreensão da espacialidade, a qual vai além da afetividade, pois quando é expressa no espaço, mesmo que seja uma realidade triste, a melancolia diminui (Bachelard, [1957] 2005).

As narrativas das pessoas que participam dos blocos afro e afoxés no carnaval da cidade da Bahia possibilitam a compreensão da objetivação da realidade, as quais estão calcadas na hermenêutica de Paul Ricoeur ([1977] 1990). Buscamos compreender o sentido e o significado da festa para os foliões que produzem e participam da folia carnavalesca através da associação nos blocos afro e afoxés. Desse modo, as narrativas constituem o cerne dessa pesquisa. Sem elas, seria simplesmente inviável um trabalho com esse aporte

hermenêutico fenomenológico, considerando que as narrativas perpassam todo o embasamento teórico da festa, quer seja a paisagem como texto de Cosgrove, a corporeidade de Merleau-Ponty ou as formas simbólicas de Cassirer, nas quais a linguagem possui uma condição *sine qua non*. Portando, a compreensão da espacialidade afro no carnaval da cidade da Bahia, ocorre na medida em que os sujeitos que fazem a festa e expressam a sua voz através da exposição de suas narrativas nesse trabalho. Nesse sentido, Pena (2014) expõe que:

Ricoeur propõe então a busca pela “via longa”, não para negar a via curta de Heidegger, mas para estender as suas etapas. Para isso, de acordo com suas palavras, é “necessário, pois, que saíamos deliberadamente do círculo encantado da problemática do sujeito e do objeto, e nos interroguemos sobre o ser” (RICOEUR, 1978, p.10). Assim, ele se propõe a desenvolver uma metodologia hermenêutica que leve em conta a ontologia da compreensão (PENA, 2014, p. 43).

As formas simbólicas de Ernst Cassirer ([1944] 1997) contribuem para a conformação da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia. A linguagem, a religião, o mito, a arte e a ciência são as formas simbólicas elencadas por Cassirer em sua obra, as quais auxiliam as pessoas na mediação com a realidade fática. Os símbolos possibilitam a relação do ser humano com o mundo, sendo que a linguagem representa uma forma simbólica que concilia significado a signos sensíveis na sua interpretação do real. Por isso, como sistema de signos, a linguagem perpassa todas as formas simbólicas.

É importante ressaltar que as formas simbólicas são percebidas como energia do espírito, cujo significado está ligado a um signo sensível concreto que lhe é atribuído interiormente. Nesse sentido, Gil Filho (2012, p. 57) dispõe que “a linguagem, como forma simbólica, opera um mundo de representações que transforma o mundo sensível em um mundo inteligível”. O autor conclui que a linguagem “possibilita a síntese substância e espaço enquanto representação em sua totalidade estrutural e, no *stricto sensu*, uma espacialidade das representações”.

Com base nesse entendimento, **as espacialidades são verificadas a partir do campo de ação de determinada forma simbólica**, portanto, no primeiro momento, é a unidade da consciência que se exterioriza na relação com a multiplicidade do mundo sensível e retorna enquanto esquema representacional. As formas simbólicas, em seu papel funcional, agem como estruturas estruturantes da realidade sobre campos de ação, ou seja, espacialidades do mundo. **As espacialidades são tanto o esquema perceptual de determinada**

forma simbólica quanto representação objetivada do fenômeno
(GIL FILHO, 2012, p. 57, *grifos nossos*).

Denis Cosgrove ([1989] 2004), analisa o conceito de paisagem sob a perspectiva da geografia cultural. Dessa maneira, o geógrafo fundamenta a paisagem como texto ao afirmar que a linguagem é fundamental para a geografia cultural, considerando que as nossas pesquisas são comunicadas primeiramente através dos textos, os quais possibilitam uma interpretação geográfica da paisagem. O texto de uma interpretação geográfica da paisagem permite a transmissão do seu significado simbólico e conseqüentemente da sua representação (Cosgrove, [1989] 2004).

Em sua obra, Cosgrove ([1983] 2014) ressalta que a produção simbólica intercede na produção e reprodução da vida material, a qual é ancorada na consciência do sujeito e amparada nos códigos de comunicação. Corroboramos com o autor no que se refere aos códigos de comunicação identificados por ele, os quais vão além da linguagem em seu sentido formal, pois englobam também o gesto, o vestuário, a conduta pessoal e social, a música, pintura, e a dança, o ritual, a cerimônia e as construções. Assim, as produções simbólicas são imprescindíveis para a materialização do nosso mundo vivido, e conseqüentemente para a concretização da espacialidade afro no carnaval soteropolitano, pois a apropriação simbólica do espaço oferece visibilidade às diversidades culturais existentes no mundo.

A paisagem geográfica como texto estabelece conexão com os principais conceitos elencados nessa tese, quais sejam: a espacialidade da vida humana (BOLLNOW, [1963] 2008), as narrativas (RICOEUR, [1977] 1990), a poética do espaço (BACHELARD, [1957] 2005), as formas simbólicas (CASSIRER, [1944] 1997) e a corporeidade (MERLEAU-PONTY [1945] 1999) que presenteiam a festa enquanto “código sociocultural e simbólico, impresso no espaço geográfico (Di MÉO, 2012, p. 54)”. A junção desses conceitos permite a construção da espacialidade simbólica afro.

A espacialidade afro do carnaval da cidade da Bahia repercute o processo de reafricanização dessa festividade, analisado pelo antropólogo Antônio Risério (1981), em sua obra intitulada *Carnaval Ijexá*. O autor dispõe que o termo “reafricanização” não é a melhor palavra para definir o que ele propõe

devido a utilização do “prefixo latino ‘re’ com o seu sentido de repetição, regressão, movimento para trás” (RISÉRIO, 1981, p. 13). No entanto, esse termo foi amplamente utilizado e consolidado no meio acadêmico para designar o processo de fortalecimento e afirmação da cultura negra (figura 13) no carnaval de Salvador. Risério definiu a reafricanização do carnaval da seguinte maneira:

O que há é outra coisa. Os pretos se tornam mais pretos, digamos assim; se interessam cada vez mais pelas coisas da África e da negritude. Mas, vive intensa e essencialmente, o presente, jogando aberto para o futuro. Pensem, por exemplo a música Axé Babá, de Gilberto Gil. É um afoxé para Oxalá, certamente, mas gravado num estúdio eletrônico [...] (RISÉRIO, 1981, p. 13).



Figura 13 – Espacialidade simbólica afro: bloco das baianas de acarajé no circuito Pelourinho
Foto: Cláudia Novaes Deina, 2018.

A reafricanização foi consolidada com a instituição dos blocos afro e afoxés no carnaval da cidade da Bahia. Nesse sentido, Risério (1981) ressalta que a partir da década de 1970, o carnaval baiano começa a passar por um processo de mudança sem perder a característica de festa popular. Esse processo de transformação ele especificou como reafricanização.

Processo que se tornou visível demais, que se impôs a todos, em 1980, quando novos afoxés e os chamados blocos afro-brasileiros [...]

ocuparam definitivamente o espaço carnavalesco de Salvador, fazendo lembrar a antiga afirmação de Nina Rodrigues, de que a “festa brasileira é ocasião de verdadeiras práticas africanas” (RISÉRIO, 1981, p. 16).

O antropólogo também destaca um aumento de entidades carnavalescas afro e afoxé no carnaval da cidade da Bahia de 1981. Dessa forma, ele descreve as ruas, becos e praças dos circuitos do carnaval repletas de blocos afro e afoxés. A partir daquele momento, a espacialidade simbólica afro tornou-se emblemática na festa com “pessoas exibindo trancinhas variadas e caprichosas, vestindo panos e batas, torços e turbantes, colares e búzios, ao som dos atabaques e de cantigas baianagôs” (RISÉRIO, 1981, p. 16). Nessa passagem é bastante evidente a percepção da corporeidade, da poética do espaço e conformação simbólica da realidade que plasmam a paisagem como texto, a partir da narrativa do autor sobre a festividade baiana, que compartilha a festa como código sociocultural e simbólico, impresso no espaço geográfico.

Diversos pesquisadores das humanidades analisaram a abordagem do fenômeno das festas por variadas nuances, sendo que na pesquisa optamos pelo conceito de festa desenvolvido pelo geógrafo francês Guy Di MÉO em sua obra *La Géographie en fêtes*²³, como um “código sociocultural e simbólico, impresso no espaço geográfico”. Esse conceito corresponde ao propósito da pesquisa, visto que a espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia é reflexo das práticas culturais materializadas no espaço geográfico da festividade carnavalesca e precisam ser evidenciadas. Essas práticas possibilitaram a reprodução de rituais de geração para geração, reforçando as tradições e ressignificando os códigos socioculturais e simbólicos. Dessa forma, as festas populares, como o carnaval da cidade da Bahia, possuem características culturais peculiares que são decorrentes da materialização do seu próprio patrimônio simbólico no espaço.

Fenômeno social, global e genérico, presente no tempo e no espaço de todo grupo identificado, a festa se impregna dos valores culturais mais profundos das sociedades que a ocultam. Etimologicamente, a festa *dhies* é um dia de celebração marcada por um contexto religioso. Ele testemunha então, as crenças coletivas, as representações do sagrado próprias a uma comunidade ou à maioria de seus membros. A esse título, estabelece um vínculo dialético entre o universo concreto e profano, a materialidade social que se lê no cotidiano dos lugares e

²³ Traduções realizadas para o português por Elisa Bárbara Vieira D’Abadia, sob a supervisão teórica da professora Doutora Maria Idelma Vieira D’Abadia, Di MÉO (2012, p. 24).

a espiritualidade, a memória coletiva, as ideologias de um grupo territorializado (Di MÉO, 2012, p. 29).

Para o autor, “a festa constitui, do ponto de vista da geografia, uma oportunidade de primeira ordem para compreender a natureza do laço territorial” (Di MÉO, 2012, p. 27). O geógrafo elucida que “a festa permite orientar os signos espaciais pelos quais os grupos sociais se identificam aos contextos geográficos específicos que fortificam sua singularidade” (Di MÉO, 2012, p. 27). Partindo desse pressuposto, a festa conforma uma produção simbólica imprescindível para compreender a especificidade do espaço onde acontece. Além disso, a festa tem a capacidade de preservar elementos culturais ao longo dos séculos. “Essa simbólica festiva qualifica e casa com os lugares, os sítios e as paisagens, os monumentos ou simples edifícios. Ela os associa em um mesmo esquema de significações identitárias” (Di MÉO, 2012, p. 27). O autor ainda sugere que a fusão geográfica de elementos simbólicos promove um sentido coletivo intenso em todos os espaços festivos.

A festa, justamente, contribui para territorializar os lugares. Mas, mais ainda que uma geográfica concreta, a festa gera e descreve uma geográfica simbólica. O espaço referido cobre uma dimensão mítica, aquela de algumas passagens essenciais para as sociedades: passagens de uma estação ou de um ano ao outro, do selvagem ao civilizado, do profano ao sagrado... (Di MÉO, 2014, p. 219).

Segundo Haesbaert (2004), o território, enquanto relação de poder vai além do poder político tradicional, pois perpassa pela apropriação sendo um processo muito mais simbólico carregado das marcas do espaço vivido. Nesse mesmo sentido, Sodré ([1988] 2002, p. 53) salienta, sobre o processo de re-territorialização dos negros no Brasil, que “perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a possibilidade de se ‘re-territorializar’ na diáspora através de um patrimônio simbólico”. O autor remete esse processo à importância da ancestralidade africana, embasada “no saber vinculado ao culto dos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais” (SODRÉ, [1988] 2002, p. 53).

Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas ao tradicional “poder político”. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais concreto, de dominação, quanto ao poder no sentido mais simbólico, de apropriação. Lefebvre distingue apropriação de dominação (“posseção”, “propriedade”), o primeiro sendo um

processo muito mais simbólico, carregado das marcas do “vivido”, do valor de uso, o segundo mais concreto, funcional e vinculado ao valor de troca (HAESBAERT, 2004, p. 01).

A festa promove a territorialização simbólica dos lugares, os quais, segundo Di MÉO, “entram em uma nova configuração, uma heterotopia, cujo sentido coletivo os ultrapassa” (Di MÉO, 2014, p. 223), na medida em que o território se identifica com uma estrutura mental socialmente compartilhada. Nessa perspectiva, o autor afirma que “essa estrutura mental se adquire individualmente pela assimilação de práticas coletivas, essas da festa e de suas procissões” (Di MÉO, 2014, p. 223). Dessa maneira, o autor define as “práticas como movimentos desencadeados por uma mecânica reproduzindo as estruturas sociais do mito” (Di MÉO, 2014, p. 223). Essas práticas se repetem ao longo do tempo, possibilitando a materialização das subjetividades no espaço, para conformar a espacialidade simbólica dos lugares da festa. Na nossa pesquisa, constatamos que as práticas culturais que reverberam a herança africana no carnaval remontam ao final do século XIX, as quais foram preservadas ao longo dos séculos nos Terreiros de Candomblés da Bahia.

É em função desse processo que a festa territorializa os lugares, mas também o espaço indistinto ou informe, simples métrica (ou túnel) de nossas representações, que os conecta e os associa. Na verdade, a festa tem verdadeiramente necessidade de ser consagrada para assumir essa função tanto geográfica como social. As festas profanas, *a fortiori*, aquelas que misturam o profano e o sagrado, elas participam também na territorialização dos lugares e dos espaços, muitas vezes inapreensíveis que os ligam (Di MÉO, 2014, p. 223).

O carnaval da cidade da Bahia demonstra essa capacidade de conexão dos diferentes espaços da cidade. Percebe-se que apesar do poder público local patrocinar o carnaval nos bairros, especialmente nos mais afastados do centro, através da alocação de infraestrutura e da promoção de atrações artísticas, que estes espaços também repercutem na expansão do carnaval por toda a cidade de Salvador. Ainda assim, as pessoas se movimentam bastante durante o carnaval, se deslocando para os circuitos principais da festa. Para relacionar a interpretação de Di MÉO (2014) com o fenômeno do carnaval em Salvador, a citação abaixo mostra um exemplo, identificado pelo autor, de como o carnaval possui a capacidade de unificar o espaço em Roquebillière, na França:

No alto país *niçois*, em Roquebillière, por ocasião do carnaval, certos grupos de jovens transvestidos entram nas casas com toda liberdade, como na casa deles. Eles mendigam junto das donas-de-casa os ingredientes necessários para a preparação dos bolinhos. Eles se comportam nessa ocasião como se a vila e o tempo da festa fossem um só e mesmo corpo, ocupando um só e mesmo espaço (Di MÉO 2014, p. 228).

Em Salvador, os grandes contingentes de pessoas se deslocam de todos bairros da cidade para os circuitos tradicionais do carnaval, onde participam da folia carnavalesca como pipocas ou nos blocos de trio, afro e afoxé. Um exemplo representativo dessa conexão espacial da cidade durante o carnaval se verifica durante a saída do bloco afoxé Filhos de Gandhi, que desfila nos circuitos tradicionais do carnaval. Nos dias de saída desse afoxé, os Gandhys se espalham por todos os recantos da cidade, ou seja, em qualquer lugar é possível se deparar com os Filhos de Gandhi (figura 14) que, quando reunidos, formam um gigantesco mar azul e branco em meio à multidão, destacando-se na paisagem carnavalesca. Desse modo, a festa opera uma contextura espacial da cidade evidenciada pela indumentária dos seus foliões transportada pelos seus corpos, conformando uma espacialidade simbólica afro.



Figura 14 – Desfile dos Filhos de Gandhi no carnaval de Salvador - Bahia
Foto: Elói Corrêa, publicada no Jornal Grande Bahia, 2018.

É em parte porque ela se confunde nos espíritos com dispositivos espaciais particulares que a festa suscita uma reação emocional de adesão e de comunhão para seus participantes. Essa sensibilidade aos

lugares constitui, com efeito, uma de suas características profundas (Di MÉO 2014, p. 224).

Di MÉO (2014) expõe que “o espaço da festa não procura unicamente sensações espontâneas e fortes, momentos de vida intensos aos seus protagonistas ou a seus espectadores” (Di MÉO 2014, p. 224). Além disso, o autor esclarece que o espaço da festa “cobre também uma dimensão simbólica que marca mais duravelmente seus lugares, selecionando-os” (Di MÉO 2014, p. 224). Nessa acepção, o autor infere que “essa dimensão os confere uma significação mais extensa que com eles mesmos, ampliada ao conjunto de uma cidade ou de um território municipal” (Di MÉO 2014, p. 224).

3. “Alegria, alegria é o estado que chamamos Bahia” - A materialização dos blocos afro e afoxés na paisagem do carnaval da cidade da Bahia

Força e pudor
 Liberdade ao povo do Pelô
 Mãe que é mãe no parto sente dor
 E lá vou eu
 Declara a nação,
 Pelourinho contra a prostituição
 Faz protesto, manifestação
 E lá vou eu
 Aids se expandiu
 E o terror já domina o Brasil
 Faz denúncia Olodum Pelourinho
 E lá vou eu
 Brasil liderança
 Força e elite da poluição
 Em destaque o terror, Cubatão
 [...]

Brasil nordestóia
 Na Bahia existe Etiópia
 Pro Nordeste o país vira as costas
 E lá vou eu
 Nós somos capazes
 Pelourinho a verdade nos traz
 Monumento da força e da paz
 Desmond Tutu
 Contra o Apartheid na África do Sul
 Vem saudando o Nelson Mandela
 O Olodum
 [...]

Moçambique, Moçambique, Moçambique
 Moçambique, Moçambique, Moçambique
Protesto do Olodum, Intérprete: Banda Olodum
Compositor: Tatau

Os afoxés se manifestam no carnaval da cidade da Bahia desde o final do século XIX. O Filhos de Gandhy, o maior e mais emblemático afoxé da Bahia, surgiu em meados do século XX, mas a sua consolidação no carnaval ocorreu na década de 1970, convergindo com o surgimento dos blocos afro no carnaval. Este período ficou conhecido como reafriacanização do carnaval, em função da retomada e valorização dos elementos da cultura afro-brasileira na festividade baiana. Observamos que há uma concentração espacial das entidades afro e afoxés no Pelourinho, espaço de resistência como aparece no trecho da música “*Pelourinho a verdade nos traz/ monumento da força e da paz*” do compositor Tatau. Assim, produzimos um mapa de localização (figura 15) dos maiores blocos afro e afoxés do carnaval de Salvador - Bahia para viabilizar essa percepção. A direita temos a localização entidades carnavalescas no mapa do município de Salvador, enquanto que a imagem da esquerda foca no Centro

Histórico de Salvador para evidenciar a concentração dos blocos afro e afoxés nessa área da cidade.

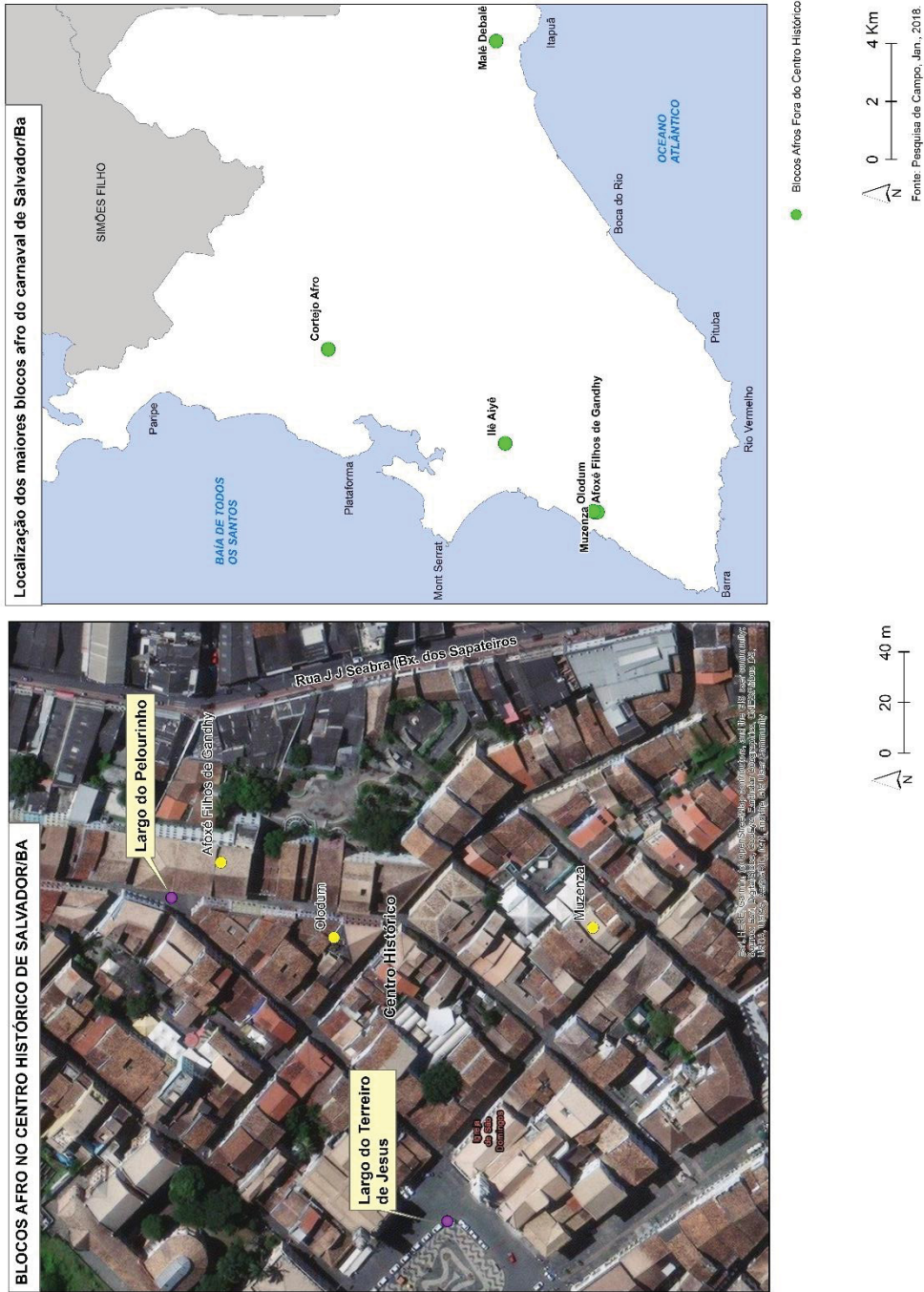


Figura 15 -Localização dos maiores blocos afro e afoxés do carnaval de Salvador – Bahia
Organização: Cláudia Novaes Deina, 2018.
Elaboração: Nilton Santana, 2018.

Os blocos afro foram iluminados pelos Terreiros de Candomblés e influenciados pelo movimento Black Power americano, que valorizava a estética negra, usando o cabelo afro como símbolo de rebeldia em face dos padrões estéticos dominantes na sociedade.

Nesse contexto, parte da juventude negra dos bairros periféricos de Salvador passou a adotar os penteados afro. Naquele período dos anos 1970, o preconceito contra o povo negro era tão exacerbado que alguns blocos de trio exigiam fotografia na ficha de inscrição do folião para desfilar no bloco de carnaval. A imagem era utilizada de forma discriminatória para excluir a população negra e periférica do bloco de trio. Nessa atmosfera racista, surgiu o primeiro bloco afro no carnaval da cidade da Bahia, afirmando a diferença, valorizando a negritude, reconhecendo à ancestralidade africana e ressignificando as práticas e saberes africanos preservados no Terreiro de Candomblé Ilê Axé Jitolu - o Ilê Aiyê, o qual serviu como referência para os blocos afro que foram instituídos posteriormente.

3.1. Bloco afro Ilê Aiyê

*Quem é que sobe a ladeira do Curuzu?
É a coisa mais linda de se ver?
É o Ilê Aiyê
O Mais Belo dos Belos
Sou eu, sou eu
Bata no peito mais forte
E diga: Eu sou Ilê
[...]
Deixe eu curtir o Ilê
O charme da liberdade
Quem não curte não sabe, negão
O que está perdendo
É tanta felicidade
O Ilê Aiyê vem trazendo
Dezoito anos de glória, não
São dezoito dias
Nessa linda trajetória
No carnaval da cidade da Bahia
[...]
É tão hipnotizante, negão
O swing dessa banda
A minha beleza negra
Aqui é você quem manda
Vai exalar seu charme, vai
Para o mundo ver
Vem mostrar que você é
A Deusa Negra do Ilê*

**O mais belo dos belos; Intérprete: Daniela Mercury
Compositores: Adailton Poesia, Valter Farias e Guiguo**

O Ilê Aiyê, “o mais belo dos belos”, (figura 16) foi o primeiro bloco afro do carnaval de Salvador, formado exclusivamente por negros. Fundado em 1º de novembro de 1974, na ladeira do Curuzu, no bairro da Liberdade. Seus fundadores Vovô (Antônio Carlos dos Santos) e Apolônio eram candomblecistas e participavam de um grupo de jovens negros da Liberdade, chamado *A Zorra*. O bloco nasceu inspirado pelas ações afirmativas da negritude do *soul music*, do *Black Power*, dos Panteras Negras e da libertação de países africanos e, simultaneamente, envolvido com as práticas e saberes da tradição jeje-nagô, como membros do Terreiro de Candomblé Ilê Axé Jitolu. Esses jovens negros conseguiram transformar a paisagem do carnaval soteropolitano com o desfile do bloco constituído por eles, tanto no que se refere a estética e a afirmação da identidade negra, quanto em relação a sonoridade musical do samba afro, mistura o samba duro com o toque do ijexá, ritmo proveniente do candomblé.

Foi eu e Apolônio, hoje falecido que em 1974 resolvemos criar esse bloco. Bloco que somente negros participavam, por conta do racismo aqui no carnaval da Bahia. Um dos principais blocos na época todo de percussão, os negros só participavam ou tocando na percussão ou carregando alegorias (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO, 2019).



Figura 16 – Bloco afro Ilê Aiyê, no circuito Osmar – Campo Grande
Foto: Flickr, Bahiatursa, 2018.

A Liberdade é um bairro com uma população constituída majoritariamente de negros e negras, localizado na metrópole que possui a maior população negra do Brasil, como expressa o refrão da música de Saulo Fernandes *“Salvador, Bahia, território africano. Baiano sou eu, é você, somos nós, uma voz, um tambor”*. O objetivo do bloco afro Ilê era mostrar o universo negro e fortalecer a identidade negra calcada na ancestralidade africana. Assim, instituíram a prática do ritual do Padê, que será tratado no quinto capítulo da nossa tese. O Padê era realizado pela Iyalorixá Mãe Hilda Jitolu (mãe biológica de Vovô) para pedir proteção, paz e abertura dos caminhos aos orixás durante o desfile do bloco no carnaval. Na atualidade o ritual é praticado por sua sucessora, Mãe Hildelice Jitolu (filha biológica de Mãe Hilda) e as filhas de santo do terreiro. O ritual do Padê antecipa a saída do Ilê Aiyê, no sábado de carnaval, do Terreiro Ilê Axé Jitolu e acontece desde a fundação do bloco.

O símbolo adotado pelo bloco afro Ilê Aiyê foi o Perfil Azeviche, (figura 17) criado pelo artista J. Cunha, um ícone que consiste numa máscara africana talhada na madeira preta com quatro búzios na testa. Vovô exalta a criatividade artística que estava presa dentro das pessoas e que o sentimento de negritude fez brotar. As máscaras são símbolos ritualísticos que expressam a cultura africana. Azeviche é um mineral negro que está associado ao barro preto do Curuzu e a cor da pele.



Figura 17 - Perfil Azeviche
Fonte: J. Cunha, Ilê Aiyê, 2018.

Temos o Perfil Azeviche criado por Jota Cunha. Foi um compositor que a negritude criou. O que eu falo muito é que antes do Ilê Aiyê os caras aqui faziam samba. Com o surgimento do Ilê os caras começaram a escrever coisas que estavam presas dentro deles e que você não

imaginava, eles não tinham espaço. Esse sentimento de negritude deles possibilitou esse tipo de coisa. Azeviche é perfil negro, a cara preta. Azeviche é uma madeira negra. Então, o Ilê é a talha preta no azeviche. É bastante negro (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

O bloco afro Ilê Aiyê nasceu num momento em que os blocos de trio já estavam consolidados na festa carnavalesca baiana. Esses blocos eram elitizados pelos preços exorbitantes de suas fantasias, que naquele momento eram chamadas de mortalhas²⁴, e que posteriormente passaram a ser denominadas de abadás. O alto custo das mortalhas, por si só excluía dos blocos de trio a população negra da periferia soteropolitana. No entanto, devido ao processo de urbanização e industrialização da região metropolitana de Salvador, empreendido desde a década de 1960, a partir da década seguinte – 1970, os jovens negros e negras da periferia passaram a fruir de uma ascensão socioeconômica possibilitada pelo trabalho no polo petroquímico de Camaçari.

Nesse contexto, muitos jovens negros dispunham de capital para brincar o carnaval de Salvador nos blocos de trio. Assim, preenchiavam uma ficha de inscrição para pular o carnaval no bloco. Mas como no ato de inscrição era obrigatório a comprovação de endereço e a anexação de fotografia, o acesso dos negros e negras era negado devido ao racismo²⁵ existente na administração dos blocos de trio. Portanto, o racismo, que interditava a participação do negro da periferia nos blocos tradicionais do carnaval, foi um fator determinante para o surgimento do bloco afro Ilê Aiyê no auge da Ditadura Militar no Brasil.

O lapso temporal foi de três meses, a partir da fundação do bloco afro Ilê Aiyê até o primeiro desfile da entidade afro no carnaval da cidade da Bahia, em 1975, que ocorreu sem incidentes. A Iyalorixá Mãe Hilda Jitolu saiu na frente do bloco. Segundo relato de seus filhos, Mãe Hilda tinha bastante preocupação com a integridade dos participantes devido à falta de liberdade de expressão

²⁴ Fantasia carnavalesca que surgiu no final da década de 1960 no carnaval baiano “*compunha-se de uma máscara hedionda, em borracha ou plástico (sugerindo um morto-vivo, ou uma caveira) e de uma túnica turva*” (SERRA, 2009, 41). Contudo, somente a túnica (mortalha), a qual foi ficando cada vez mais colorida, permaneceu na festividade do carnaval soteropolitano até o início da década de 1990, quando foi substituída pelo abadá. O abadá e fantasia utilizada para brincar o carnaval dentro dos blocos na atualidade.

²⁵ “A identificação do racismo no carnaval teve como fonte privilegiada dois relatórios produzidos na Câmara Municipal de Salvador. O primeiro, que é uma denúncia vigorosa contra os blocos de trio de classe média, resultou em trabalhos de investigação da comissão de vereadores criada para esse fim; o segundo, produzido pelo relator da comissão, João Carlos Bacelar, faz uma relativização das questões levantadas pelo primeiro” (DIAS, 2000, 15).

naquele período de ditadura militar. Mesmo assim, os integrantes do bloco denunciaram o racismo durante o desfile na avenida.

Os fundadores do bloco afro Ilê Aiyê planejaram e organizaram o primeiro desfile pautado na afirmação da identidade negra. Desse modo, na sua primeira participação, no carnaval da cidade da Bahia, o Ilê exibiu a música “*Que bloco é esse? Eu quero saber*”:

Que bloco é esse? Eu quero saber
É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você)
Que bloco é esse? Eu quero saber
É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você)
Somos crioulo doido, somos bem legal
Temos cabelo duro, somos Black Power
Somos crioulo doido, somos bem legal
*Temos cabelo duro, somos Black Power [...]*²⁶
(Paulinho Camafeu)

A musicalidade do Ilê Aiyê coloca em proeminência a afirmação da negritude que repercute por todo o bloco e pelos foliões pipocas, produzindo fortes emoções e sensações, que vão do choro ao riso, provocando um estado de êxtase perpassado pela exaltação de estética negra.

A canção “*Que bloco é esse? Eu quero saber*” constitui uma forte referência na trajetória do bloco afro. Essa música delineia de forma clara a atitude dos integrantes do Ilê Aiyê que chegaram para afastar o preconceito racial “suportado” ao longo dos séculos no espaço vivenciado da cidade e, consequentemente do carnaval. Assim, o refrão da música exalta o ser negro, valorizando a estética corporal afro-brasileira. A musicalidade do samba afro produz a espacialidade simbólica da festa que plasma a paisagem durante o carnaval, a qual se materializa pela corporeidade que dança, canta, veste a primeira fantasia oriunda de cangas africanas compradas no próprio bairro, usa turbantes, adereços, cabelos trançados, enfim evocam as raízes africanas. Portanto, o surgimento do bloco afro Ilê Aiyê representou uma verdadeira revolução na festividade baiana.

Após o primeiro ano de desfile na avenida, o bloco afro Ilê Aiyê teve um crescimento exponencial nos anos seguintes devido a adesão da população negra soteropolitana que se via representada através do bloco. Nessa trajetória,

²⁶ Música composta por Paulinho Camafeu, gravada e regravada por vários artistas, entre os quais podemos destacar Gilberto Gil e O Rappa (ILÊ AIYÊ, 2018, p. 10).

em 1976 o Ilê levou para a rua, no carnaval, o primeiro tema ligado à África, o povo Watusi, e também o primeiro tecido pintado de forma artesanal. Depois disso, nos dois anos seguintes, ocorreram os seguintes fatos: foi eleita a primeira Deusa de Ébano; foi produzido o símbolo do perfil azeviche; e, escolhidas as quatro cores que representam a entidade.

As ações empreendidas pelo bloco afro Ilê Aiyê vão muito além do carnaval, pois a instituição promove projetos sociais importantes para a inclusão social, desde o início de sua existência. Nos relatos ouvidos nas entrevistas da pesquisa de campo, todos os diretores ressaltam essa preocupação de Mãe Hilda, que era líder religiosa e conselheira do grupo, com os projetos sociais e o acolhimento da comunidade pelo bloco afro. Desse modo, o terreiro Ilê Axé Jitolu, que abrigou a sede²⁷ do bloco por quase 20 anos, também era o local de guarida dos projetos sociais desenvolvidos pelo Ilê, os quais ganharam força e repercussão ao longo do tempo. Assim, o bloco está focado em ações educativas desenvolvidas pelo Projeto de Extensão Pedagógica aplicado as três escolas que funcionam na instituição: a Escola Mãe Hilda; a Escola de Percussão, Canto, Dança e Cidadania Banda Erê; e a Escola Profissionalizante.

A música e a estética são elementos fundamentais para a materialização do bloco afro na avenida. Assim, antes do carnaval, ocorrem dois momentos consagrados a sua valorização, quais sejam: Festival de Música Negra do Ilê Aiyê, que ocorre entre os meses de agosto e dezembro e o concurso da Beleza Negra para a escolha da Deusa de Ébano, que acontece 15 dias antes do carnaval.

O Ilê Aiyê criou a Noite da Beleza Negra, maior concurso de beleza da Mulher negra no Brasil. Nesse evento, ocorre a escolha da Deusa do Ébano (Rainha do Ilê). A primeira Deusa de Ébano do bloco foi Mirinha, em 1976 e, no carnaval de 2020 foi Gleicy Ellen Teixeira. A rainha eleita representa a consciência, o senso crítico e autoestima da mulher negra. Por isso, além da

²⁷ “Em 11 de novembro de 2003 é inaugurada no Curuzu, em Salvador, a Senzala do Barro Preto, sede do bloco afro Ilê Aiyê – um edifício de oito andares com espaço para as festas da beleza negra e as demais atividades de ensino e formação do grupo, que, além de música e dança, incluem cursos profissionalizantes e a Escola Mãe Hilda. O prédio abriga ainda um estúdio”. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ile-aiye/a-origem/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2019.

estética, também é considerada a performance, a valorização da ancestralidade africana pela candidata e a simpatia da aspirante ao título.

Arany Santana (2018) ²⁸ elucida sobre o empoderamento da mulher negra, a partir do concurso da Beleza Negra. Ela dispõe que “*a mulher negra aqui, só se firmou depois do Ilê Aiyê. Era tudo muito difícil para essas mulheres*”. A procura pelo concurso da Deusa do Ébano (figura 18) aumentou bastante nos últimos anos, “*já teve cerca de 200 candidatas inscritas para esse concurso*”. No início “*a maioria das candidatas frequentavam o Terreiro de Candomblé e eram mulheres muito simples*”, pois naquele período poucas mulheres tinham a coragem de afirmar a sua negritude e de fazer a performance, a coreografia afro, diante do público.



Figura 18 – Deusa de Ébano do Ilê Aiyê no circuito Osmar
Fonte: Flickr, Bahiatursa, 2019.

Dete Lima (2018), diretora e estilista do Ilê Aiyê, veste as candidatas do concurso da Deusa de Ébano desde 1976. Elas usam duas roupas durante o concurso: uma produzida por elas, conforme orientações das normas do concurso, e a outra produzida pela estilista. Além disso, a diretora amarra os turbantes das candidatas. Os critérios utilizados para a vestimenta são:

²⁸ Ocupação Ilê Aiyê (2018).Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BdgzVFfa_IFY. Acesso em: 20 de fevereiro de 2019.

confeccionar a roupa conforme o tema escolhido para o desfile do bloco e, além disso, o corpo precisa estar coberto.

A candidata recebe uma apostilha. Sabe que não pode ser roupa com o corpo nu. O corpo tem que estar bastante coberto. Esse momento da amarração é um momento esperado por todas elas porque a maioria das meninas fica muito emocionadas. Dizem que é um sonho estar usando aquelas roupas. Aí a gente vem conseguindo elevar bastante a autoestima. Eu acho que a cada ano de uma Deusa do Ébano, eu me torno Deusa do Ébano também junto com elas. Porque é uma filha que a gente recebe lá no terreiro e, que fica o carnaval todo lá em casa (DETE LIMA, 2018)²⁹.

Durante o espetáculo da Noite da Beleza Negra ocorre a apresentação das candidatas com as fantasias individuais e a indumentária do Ilê Aiyê. Os critérios utilizados pelos jurados do concurso são a capacidade que a candidata possui de seduzir a público presente com a sua simpatia e performance, além da consciência negra. A idade e as medidas do corpo não têm primazia na competição. A vencedora do concurso recebe o manto da Deusa de Ébano do ano anterior e a missão de participar como destaque dos desfiles do bloco afro Ilê Aiyê durante o carnaval e também nas atividades desenvolvidas pelo Ilê Aiyê no ano de vigência do concurso.

A festa subverte a proposta dos concursos de beleza tradicionais, como tudo o que se faz no Ilê Aiyê, tornando-se um evento de celebração da raça negra. Em sua dimensão política e plástica, o concurso é um exercício de autovalorização e de decomposição dos discursos racistas. Em cada candidata, reconhecem-se diversas gerações de mulheres negras e a valorização do corpo negro se dissemina, se transformando na valorização do corpo social (ILÊ AIYÊ, 2018)³⁰.

As letras das músicas cantadas pelo Ilê valorizam a negritude, afirmando a dignidade de um povo social e historicamente marginalizado (MUNANGA, 1990), que se expressa na metáfora “o mais belo dos belos”, que dá título a uma das canções mais emblemáticas do bloco, bem como do Carnaval de Salvador.

A música poesia é muito importante porque ao invés da gente ficar dando discurso, o cara dizer que eu sou feio ou ficar discutindo. Essa música poesia foi organizada dentro do Ilê Aiyê. O objetivo é educar, conscientizar todo mundo, tanto negro, quanto branco. Então, tudo que a gente ouve de negativo que sempre ouviu que negro é feio, que negro

²⁹ Beleza Negra (2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BdgzVFfIFFY>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2019.

³⁰ Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ile-aiye/o-feminino/>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2019.

fede, que o cabelo é ruim, que a mulher negra é feia, não sei o quê. A gente manda de volta tudo de forma positiva (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO, 2019).

Destacamos o papel da mulher negra dentro do bloco afro Ilê Aiyê. Vovô reconhece o poder das mulheres no bloco em sua fala “*aqui quem manda são as mulheres*”. Especialmente a força, o abrigo e os conselhos da Iyalorixá Mãe Hilda Jitolu, os quais foram fundamentais para a criação da entidade afro carnavalesca ancorada nos saberes da ancestralidade africana preservados e ressignificados no seu Terreiro de tradição jeje-nagô.

O poder e a força feminina no bloco foi condição indispensável ao embasamento e consolidação do bloco afro, desde o princípio, com a benção de Mãe Hilda. Assim, o cortejo sai da frente do Terreiro após a realização do ritual do Padê pela Iyalorixá da Casa, com o auxílio das filhas de santo do Terreiro. Além disso, a diretoria do bloco também conta com a participação e a sabedoria feminina. São diretoras do bloco: Dete Lima, Arany Santana e Maria de Lourdes Siqueira. Há também uma forte presença das mulheres no palco durante as apresentações do bloco, tanto na performance expressada na dança afro, quanto na percussão. Por sua vez, o canto negro é ecoado pelas vozes das intérpretes Iana Marucha e Iracema Kiliane que compõem o time de cantores do Ilê Aiyê, do qual também participam Jiauncy, Marcos Costa e Juarez Mesquita.

3.2. Afoxé Filhos de Gandhi

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré
 Todo o pessoal
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi
 Iansã, Iemanjá, chama Xangô
 Oxóssi também
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi
 Mercador, Cavaleiro de Bagdá
 Oh, Filhos de Obá
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi
 Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim
 Chama o pessoal
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi
 Oh, meu pai do céu, na terra é carnaval
 Chama o pessoal
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi
Filhos de Gandhi; Gilberto Gil

Na música “*Filhos de Gandhi*”, composta em 1973, Gil expressa a reverência do afoxé³¹, aos orixás nagôs, mais cultuados nos Terreiros de Candomblé da Bahia. A canção é embalada pelo ritmo ijexá. Além disso, homenageia Senhor do Bonfim que é sincretizado como Oxalá no Candomblé baiano.

A presença dos afoxés, também chamados de “Candomblés de rua” no carnaval da cidade da Bahia remonta ao final do século XIX. Há mais de um século essa manifestação de origem afro-baiana resiste no carnaval. Enfrentou uma série de percalços ao longo de sua história, pois a sua estética e fundamentos religiosos confrontava com a hegemonia da cultura europeia adotada pela elite baiana e pela imprensa. Assim, os afoxés foram duramente perseguidos, sendo até proibidos no início do século XX.

A ideia do Gandhi nasceu durante o ócio ocasionado por uma greve dos portos ingleses que deixou os estivadores sem trabalho nas docas de Salvador, em 1948 (GUERREIRO, 2000). A escolha do nome foi uma homenagem ao líder anticolonialista Mahatma Gandhi que havia sido assassinado meses antes da fundação do afoxé. Sobre a instituição do afoxé Filhos de Gandhi na paisagem carnavalesca baiana, Arivaldo Fagundes Pereira, conhecido com Carequinha, em entrevista ao pesquisador Anísio Felix, esclarece que:

A fundação do Filhos de Gandhi ocorreu na semana do carnaval de 1949, exatamente numa quinta-feira. A estiva já havia colocado dois blocos na rua em carnavais anteriores. O “Robalo” e o “Comendo Coentro”. Havia pouco trabalho no cais e estávamos sentados no batente de um curtume, na Rua do Julião, embaixo de uma mangueira. Durval Marques da Silva, o “Vavá Madeira”, foi o pai da ideia. Foi ele quem sugeriu o nome do bloco – Filhos de Gandhi. Nós admirávamos Gandhi, um homem que soube lutar pela independência do seu país, sem usar a violência. Pensamos em suas roupas e fizemos uma “vaquinha” para comprar lençóis brancos, toalhas, tamancos “malandrinha” e os instrumentos que eram feitos de barricas de chá encourados. [...] O Gandhi foi fundado como bloco. O instrumento era percussão, batucada mesmo. No segundo ano, então, fomos cantando cantigas afro e já no terceiro ano foi transformado em afoxé. [...] Minha Mãe de Santo era Helena Dias do Nascimento, Olóia, Mãe de Domiense e Filha do (Terreiro de Candomblé) Bate Folha. Democráticamente, escolhemos Mãe Menininha do Gantois como

³¹ Afoxé palavra derivada do idioma yorubá. Àfòse – tipo de culto a Ifá, predição do futuro, um encantamento (BENISTE, 2019, p. 48).

nossa madrinha e ela aceitou. Sempre prestamos homenagem a ela, em suas festas e nas festas dos Orixás. Ela é a madrinha oficial do Filhos de Gandhi e continuará sendo, porque não se batiza uma criança duas vezes (FÉLIX, 1987, p. 27).

O afoxé Filhos de Gandhi é o maior e mais imponente afoxé da Bahia. Sua fundação ocorreu em 1949 pelos estivadores do Porto de Salvador, cerca de 40 a 50 homens negros, sindicalistas e candomblecistas que planejaram o cortejo no carnaval da cidade. Nesse contexto, a antropóloga Goli Guerreiro (2000) afirma que “o Gandhi pretendia reverter o estigma que os negros carregavam por causa de sua cultura religiosa e, reafirmando sua origem africana, desfilaram no carnaval daquele ano cantando e dançando ijexá” (GUERREIRO, 2000, p. 73). Essa percepção da pesquisadora se refere ao forte preconceito da elite baiana contra as manifestações africanas no carnaval.

Salientamos que antes do desfile dos Filhos de Gandhi na avenida, acontece o Ritual do Padê de Exu, aberto ao público. O Padê é realizado por Paulo Axé, diretor religioso do afoxé para reverenciar os orixás cultuados no afoxé. O Ritual acontece à tarde, no domingo e terça-feira de carnaval, no Largo do Pelourinho, e é acompanhado por uma multidão de pessoas. Esse ritual será tratado no quinto capítulo da nossa tese.

O símbolo (figura 19) do afoxé Filhos de Gandhi foi elaborado em formato de círculo nas cores adotadas pelo bloco, branco e azul. O Branco representa Oxalá, e o azul representa Ogum, orixás louvados no afoxé. O símbolo traz a imagem de Gandhi no centro, cercado no alto por uma pomba que representa paz, o camelo a direita significa força, a esquerda o elefante, animal sagrado para os indianos e embaixo o slogan paz e amor -desde 1949, e acima o nome Filhos de Gandhi. Deste modo, o símbolo agrega elementos simbólicos da cultura afro-baiana aos elementos da cultura indiana. Assim, revela a característica pluriétnica na sua constituição original.



Figura 19 - Símbolo do afoxé Filhos de Gandhi
Fonte: Bloco afoxé Filhos de Gandhi, 2020.

Na pesquisa de campo constatamos que na atualidade há 18 mil associados no afoxé Filhos de Gandhi e que o cortejo do bloco na avenida é formado por cerca de 4 a 5 mil homens. Desde a sua constituição o afoxé filhos de Gandhi enfrentou vários reveses no seu caminho, especialmente nos primeiros 20 anos de existência.

A indumentária do bloco foi elaborada com base nas vestes indianas do filme “*Gunga Din*”³², a partir de lençóis e toalhas, na cor branca. As toalhas serviram para confeccionar os turbantes sob medida (figura 20), na cabeça de cada folião, os quais formam a paisagem do tapete branco na avenida durante o desfile do afoxé. Observamos que ocorre um empoderamento dos foliões, a partir do traje da indumentária do Gandhi.

³² Filme de aventura e comédia, rodado nos Estados Unidos no ano de 1939. Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-48904/>



Figura 20 – Artesã confecciona turbante de Filhos de Gandhi - Pelourinho
Foto: Cláudia Novaes Deina, 2018.

Há uma mescla de elementos da cultura indiana, no que se refere aos princípios adotados da paz e não-violência de Gandhi, aos elementos da religiosidade afro-baiana dos fundadores, em relação à estética do afoxé. Logo, as cores adotadas pelo afoxé, branco e azul, reverenciam os orixás, Oxalá e Ogum, assim como os colares de contas colados aos corpos dos foliões são símbolos dessa homenagem. A alfazema é usada pelos participantes em homenagem a Oxum, orixá das águas. As danças e os ritmos são originados do culto yorubá. Na interpretação de Risério (1981), os afoxés aproximam o sagrado e o profano.

Ora, apoiados na tradição religiosa da África Negra, em sua vertente ocidental, exibindo danças, ritmos e cantos da liturgia yorubá, e, ao mesmo tempo, inseridos no contexto delirante do carnaval, os afoxés se tornaram entidades que se movem livremente numa brecha ou numa fronteira, aproximando, por caminhos simultaneamente iniciáticos e mundanos, os dois universos dialeticamente complementares da vida humana: o sagrado e o profano. Na verdade, os afoxés *“passaram eventualmente a constituir, não obstante o seu ostensivo caráter profano de clube carnavalesco, um candomblé”*, como bem disse Edison Carneiro. E Gil, num texto musicado por Chico Evangelista: *“afoxé/ candomblé de rua/ ijexá de folguedo”* (RISÉRIO, 1981, p. 55).

Risério (1981) explica que a dimensão ambivalente dos afoxés lhe confere “um aspecto de bálsamo ou de oásis, capoeira da calma e serenidade, em meio a loucura geral do carnaval”. Nesse quesito, o antropólogo baiano esclarece que enquanto muitos pulam freneticamente atrás do trio elétrico, “os

integrantes dos afoxés bailam, suingada e pacificamente, entregando o corpo e a cabeça aos ilus ou atabaques, em toques de Oxum e Oxalá. E tudo como se fosse possível haver ordem no caos” (RISÉRIO, 1981, p. 56). Nesse contexto, o afoxé representa uma calmaria no meio da tempestade que é o carnaval da cidade da Bahia. Assim, há uma ressonância do axé dentro e fora do afoxé Filhos de Gandhi no momento que ele desfila avenida, produzindo um espaço vivenciado com muita emoção.

As vicissitudes enfrentadas pelo afoxé Filhos de Gandhi em sua história de existência foram muitas. Em 1974, a sede do bloco chegou a ser fechada por falta de recursos. O grande marco na retomada do Gandhi foi a liderança de Camafeu de Oxóssi³³ que se tornou presidente do bloco em 1976, e o apoio do cantor e compositor Gilberto Gil. Nessa conjuntura, Risério (1981) publica um trecho de uma entrevista com Gilberto Gil, sobre a situação dos afoxés no carnaval:

“Só quando eu voltei de Londres, dentro daquele processo de retomada, de redescoberta, de sofisticação do gosto, é que eu fui procurar especificamente os afoxés, porque mesmo no carnaval da minha infância, eles me apareciam como bálsamos, oásis de paz naquele caos da rua. Me lembro que assim que voltei, no meu primeiro carnaval aqui, me disseram que os afoxés não existiam mais. E, de fato, fui encontrar uns vinte Filhos de Gandhi, com os tambores no chão, num canto da Praça da Sé. Eles não tinham mais recursos, mais força para ocupar um espaço no carnaval baiano. Fui procurá-los para entrar no afoxé. Foi como uma coisa devocional, uma promessa, uma vontade de pôr o meu prestígio para funcionar em prol daquela coisa bonita que é o afoxé. E saí seis anos nos Filhos de Gandhi, fazendo todo percurso das 12 horas, cantando e tocando, parando nos pontos de devoção, obedecendo a disciplina, que é muito rigorosa. E, no ano passado (1980), já eram mil Filhos de Gandhi, e já havia outros afoxés, alguns deles muito jovens, como o Badaué, que é uma espécie de afoxé jovem, um afoxé pop, progressivo” (RISÉRIO, 1981, p. 53).

A narrativa de Gil revela a sua memória afetiva em relação a presença dos afoxés na sua infância, como um bálsamo no meio do carnaval. Assim, a sua vontade de desfilar nos afoxés desvela o sentido e o significado que essa

³³ Camafeu de Oxóssi é o apelido de Ápio Patrocínio da Conceição. Camafeu de Oxóssi, nasceu em Salvador, 4 de outubro de 1915; e faleceu em 26 de Março de 1994, no mesmo local do nascimento. A narrativa do apelido está relacionada a uma pedra verde que Ápio encontrou nas ruas do Pelourinho, quando criança. Ele entendeu que aquela joia era um sinal de proteção de Oxóssi, o seu orixá guia. Então passou a ser guardião daquele amuleto da sorte. Assim, os seus amigos e familiares passaram a chamá-lo de Camafeu de Oxóssi (SANTOS, 2010).

ação representa em sua vida, enquanto devoção, promessa e engajamento na cultura afro-baiana. Destacamos a sua importância e contribuição para o ressurgimento e o fortalecimento dos afoxés no carnaval baiano. Esse processo ocorreu a partir do resgate do afoxé Filhos de Gandhi, que naquele momento não dispunha de poder e nem de recursos para ocupar e participar do espaço carnavalesco baiano. Assim, o Gandhi passou a ser referência para outros afoxés que surgiram posteriormente, a exemplo do Badauê que promoveu uma reinvenção nos afoxés, a qual foi fundamental para a continuidade dessas entidades afro-carnavalescas na festividade baiana. Portanto, a ação empreendida por Gil no amparo da cultura negra foi fundamental para a consolidação dos blocos afro e afoxés no espaço festivo do carnaval da cidade da Bahia.

Camafeu de Oxóssi era muito engajado na cultura afro-baiana. Era dono de uma barraca no Mercado Modelo, um ponto de encontro dos intelectuais baianos na década 1970. Camafeu era capoeirista e Obá de Xangô³⁴ do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá. Foram seus amigos algumas ilustres personalidades baianas, como Jorge Amado e Carybé, ambos Obás de Xangô da mesma Casa de Axé. Camafeu promoveu a aproximação entre o afoxé Filhos de Gandhi e o governador do Estado da Bahia, conseguindo dessa maneira apoio do gestor público para a realização do carnaval. Portanto, o papel desempenhado por Camafeu de Oxóssi foi fundamental para a reestruturação e ascensão do afoxé Filhos de Gandhi no carnaval da cidade da Bahia.

Camafeu de Oxóssi inspirou personagens na literatura do amigo Jorge Amado, nas seguintes obras: *“Sumiço da Santa, Pastores da Noite, Dona Flor e seus dois maridos e Bahia de Todos os Santos”*, como autêntico representante da cultura afro-baiana. Abaixo destacamos um trecho de uma entrevista de Amado concedida a revista Fatos e Fotos, em 1976, que tinha como título, “Camafeu de Oxóssi: o homem que virou lenda baiana, com muita alegria, berimbau, capoeira e comida gostosa”. O teor da reportagem demonstra o quanto Camafeu esteve engajado com a cultura afro-brasileira e, consequentemente, com o carnaval da cidade da Bahia. O seu trabalho à frente do afoxé Filhos de Gandhi possibilitou não só o seu renascimento, como serviu

³⁴ Ministro de Xangô - título honorífico criado por Mãe Aninha fundadora do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá. Esse título designava os protetores do Terreiro (SANTOS, 2010).

de referência para a continuidade da expressividade da cultura negra na festividade baiana.

Camafeu é a Bahia. Assim, se escrevo sobre a Bahia, ele tem de estar presente. Isso sem falar que somos irmãos de santo, que é como se fôssemos irmãos de sangue. Ele é Camafeu de Oxóssi, e eu também sou de Oxóssi. Em meus livros, ele aparece sempre como Camafeu, porque Ápio Patrocínio da Conceição não existe, é um apelido que puseram nele quando nasceu (AMADO, 1976, p. 26).

Para a antropóloga Anamaria Morales “os estivadores baianos transpuseram para o plano moral a questão da defesa de sua liberdade social, política e religiosa” (MORALES, 1991, p. 78), a partir da estratégia do afoxé Filhos de Gandhi de reproduzir o discurso da resistência pacífica de Mahatma Gandhi. Segundo a pesquisadora, a resistência pacífica demonstra a superioridade ética dos trabalhadores portuários diante da elite baiana. Essa tática amparou o afoxé no enfrentamento do preconceito contra a religiosidade do Candomblé e, ao mesmo tempo, conquistou a adesão da população negra que se sentiu representada pelo bloco. Dessa maneira, o afoxé Filhos de Gandhi materializa-se como resistência simbólica afro no espaço carnalizado da Bahia.

O bloco dos estivadores teria repercussões junto à coletividade negra graças ao conteúdo ético/étnico subjacente à sua performance carnavalesca. O discurso da “resistência pacífica” comporia um dos seus princípios, evidenciando a superioridade moral do oprimido frente ao opressor. A ele viria se acrescentar a dimensão religiosa, que no caso da coletividade negra resistiu na clandestinidade dos terreiros [...]. Assumindo, por identificação religiosa, a forma de Afoxé, o bloco dos estivadores ganhou gradativamente representatividade junto à comunidade negra de Salvador (MORALES, 1991, p. 78).

O afoxé Filhos de Gandhi se manifesta há 71 anos no carnaval, configurando-se como o afoxé mais tradicional da Bahia. Desde o início, a sua constituição foi exclusiva de homens, os quais a princípio estavam vinculados pelo trabalho, sindicato e candomblé. Sobre exclusão da participação feminina no afoxé, Guerreiro destaca: “a intensão de se desvincular da violência levou os estivadores a proibir a participação de mulheres no desfile, bem como a ingestão de bebidas alcoólicas durante o trajeto” (GUERREIRO, 2000, p. 73). Contudo, foram as mulheres, “mais especificamente as prostitutas do cais do Porto, que ajudaram a providenciar a indumentária dos membros do Gandhi” (GUERREIRO, 2000, p. 73).

Por outro lado, as mulheres se inspiraram nos Filhos de Gandhi e criaram as Filhas de Gandhi, em 1979, afoxé exclusivamente feminino constituído, sobretudo, pelas mães, esposas, namoradas, amigas e simpatizantes do Filhos de Gandhi. Nessas quatro décadas de existência, as Filhas de Gandhi levaram para o carnaval bandeiras em defesa do direito das mulheres, do combate ao racismo e contra a intolerância religiosa. No entanto, nos últimos carnavais, a falta de patrocínio do poder público para a entidade vem comprometendo a sua participação no carnaval da cidade da Bahia.

3.3. Bloco afro Olodum

Deuses
Divindade infinita do universo
Predominante
Esquema mitológico
A ênfase do espírito original
[..]
Eu falei Faraó
Êeeee Faraó
Eu clamo Olodum Pelourinho
Êeeee Faraó
Pirâmide da paz e do Egito
Êeeee Faraó
[..]
Pelourinho
Uma pequena comunidade
Que porém Olodum uniu
Em laço de confraternidade
Despertai-vos para
Cultura egípcia no Brasil
Ao invés de cabelos trançados
Veremos turbantes de Tutancâmon
E as cabeças
Se enchem de liberdade
O povo negro pede igualdade
Deixando de lado as separações
[...]
Faraó: Divindade do Egito; Intérpretes: Banda Olodum; Margareth Menezes
Compositor: Luciano Gomes

“*Eu falei Faraó*”, o refrão da música “*Faraó*”, do compositor Luciano Gomes significa um divisor de águas no bloco afro Olodum. A explosão da música em 1987, no ritmo do samba-reggae, promoveu a visibilidade do Olodum dentro e fora do Brasil. Em entrevista a autora, Lazine (2018), cantor do Olodum desde sua fundação, fala sobre o fenômeno “*Faraó*”, a repercussão da música e do ritmo do Olodum, além mar. A curiosidade das pessoas sobre o Egito, a África

e a percepção de que os faraós eram negros, subverte o imaginário sobre o lugar do negro na sociedade baiana. Ademais, a música revela um protesto do povo negro pela liberdade e igualdade.

O Olodum (figura 21) nasceu de uma brincadeira entre amigos do Maciel- Pelourinho que queriam desfilar no carnaval, em 1979. O nome Olodum foi proposto por Geraldão, um dos fundadores do bloco. A palavra vem do idioma falado pelos escravizados da Nigéria e do Benim, o yorubá. Assim, Olodum se origina de “Olodumaré – o Deus criador, o Senhor do universo” (OLODUM, 2018, p. 3), o Deus dos Deuses.



Figura 21 – Olodum celebra 40 anos no circuito Osmar – Campo Grande
Foto, Jefferson Peixoto/Ag. Haack, 2019³⁵.

O Maciel – Pelourinho era um bairro pobre e marginalizado localizado no Centro Histórico de Salvador, visto pela sociedade baiana como local de prostituição. Nesse lugar nasceu o bloco afro Olodum. O bairro está situado na cidade alta, na área de cumeada do falhamento geológico da cidade de Salvador, a qual foi previamente selecionada pelo colonizador europeu como estratégia geopolítica de cidade fortaleza para abrigar a capital da colônia. A geomorfologia

³⁵ Fonte: <https://tvservidor.com.br/olodum-entre-os-primeiros-em-visibilidade-no-carnaval-2019>. Acesso em: 20 de maio de 2020.

do lugar favorecia a ocorrência de fortificação natural, o que possibilitaria a defesa do território “luso-brasileiro” contra indígenas e estrangeiros.

O Pelourinho significava vergonha, dor e suplício durante a escravização do povo negro. Hoje é lugar de resistência, alegria, festa e ressignificação da cultura afro-baiana. Andando pelas ruas, becos e ladeiras do Pelourinho, você revive a história do passado, se emociona, sente o cheiro do dendê, a sonoridade dos tambores e do berimbau, presencia a ginga da capoeira e imagina como foram as vivências e experiências das pessoas que habitaram aqueles casarões em estilo barroco. Cada canto daquele lugar traz a memória do passado e, ao mesmo tempo, abre um leque de possibilidades para o futuro.

No largo do Pelourinho, onde o suplício matava, não de dor, mas de vergonha, onde o sangue derramado deu cor às pedras da rua, onde a carne nua sangrava a vista de toda gente. “Esta é a praça citada pelo romancista Jorge Amado, como de muita grandeza, de muita beleza, de muito sofrimento, de muito amor”. (ROCHA, 1994, p. 21-22 *apud* ARAÚJO, 2007, p. 33).

A produção geográfica do espaço do Pelourinho foi calcada no trabalho escravo, sendo que na época a economia brasileira girava em torno da monocultura da cana de açúcar. Naquele, contexto como era necessário urbanizar a capital, o plano urbanístico planejado e implementado pela metrópole portuguesa estabelecia que cada senhor de engenho tinha a obrigação de construir um casarão na capital. Assim, a produção da cidade foi devidamente planejada como espaço administrativo, espaço religioso e espaço senhorial.

A partir da década de 1930, o espaço urbano do Pelourinho começou a sofrer um processo de desvalorização socioespacial devido a migração empreendida pela elite baiana daquela área para a orla de Salvador. Dessa forma, as pessoas com menor poder econômico, passaram a ocupar os casarões do Pelourinho, em sua maioria afro-brasileiros. Nesse contexto, o preconceito em relação aos moradores foi instituído de forma perversa e arbitrária, a tal ponto que, se um candidato a emprego colocasse o endereço do Maciel-Pelourinho na ficha, logo seria descartado para a vaga. Portanto, o nascimento do Olodum no bairro, veio romper com o preconceito instituído há décadas pela sociedade baiana em relação a comunidade do Pelourinho. Nesse aspecto, a conformação simbólica afro da realidade pela arte, vai muito além da folia carnavalesca. Ela salva vidas.

O geógrafo Janio Castro (2014) faz uma reflexão sobre a produção sociocultural do Pelourinho na obra de Jorge Amado, na qual as práticas e saberes da cultura afrodiaspórica ocupam uma centralidade através da música, das festas e da dança.

Jorge Amado enxerga o Pelourinho como um espaço/ lugar de síntese desse jeito de ser do baiano, sob a ótica sociocultural. Muitas das suas tramas têm como cenário o centro histórico de Salvador, onde negros e negras, não-negros e não-negras sobem e descem as suas ladeiras “carregando a Bahia” e os elementos da baianidade em suas práticas cotidianas, na musicalidade, nas festas, nas formas de dançar e na sensualidade da ginga do corpo. Nas obras de Jorge Amado, aparece uma Salvador que ocupa um papel de polo e centralidade cultural no território brasileiro, não porque possua equipamentos metropolitanos, mas porque apresenta um enorme potencial cultural assentado na cultura popular de matriz afro-brasileira. Essa é a cidade da Bahia com todas as suas singularidades, segundo Amado (CASTRO, 2014, p. 123-124) .

Lazinho, cantor do Olodum, em sua entrevista concedida para esta pesquisa em novembro de 2018, relata que os ensaios do bloco eram realizados inicialmente na quadra do Teatro Miguel Santana. Na atualidade, os ensaios acontecem na Praça Teresa Batista, quizenalmente aos domingos e nas Terças da Benção.

Estivemos nos ensaios do Olodum nas Terças da Benção, em 2018, 2019 e 2020. O Centro Histórico estava lotado de pessoas oriundas de outros estados brasileiros e de outros países, as quais se somavam aos baianos apaixonados pelos tambores do Olodum. A Terça da Benção é o evento mais efervescente e badalado da cidade durante o verão e tem a sua origem relacionada a prática de caridade da Igreja Católica realizada pela Irmandade São Francisco de Assis, que consiste em distribuir alimentos para a população carente e realizar uma missa as 18 horas, no Pelourinho. Assim, a Terça da Benção passou a ser ponto de convergência da juventude negra soteropolitana possibilitando o diálogo e a expressão da cultura negra. Nesse contexto, “o Olodum vem contribuindo e desempenhando um papel fundamental através de suas ações voltadas à valorização deste espaço, alcançando por meio de ações culturais, a atenção da sociedade e da política” (OLODUM, 2018, p. 14).



Figura 22– Símbolo do Olodum
Fonte: Bloco Olodum, 2018

O símbolo (figura 22) do bloco afro Olodum representa as cores calcadas no Pan-Africanismo, Rastafarianismo e do Movimento Reggae. Portanto, são cores simbólicas da diáspora africana no mundo e materializam a luta contra o racismo e a favor dos povos de ancestralidade africana, o verde - as florestas equatoriais da África, o vermelho - o sangue do povo negro, o amarelo - o ouro do continente africano e o preto - o orgulho de ser negro (OLODUM, 2018).

“No primeiro ano, 2600 pessoas compraram fantasias, foi um boom”, afirma Lazinho na entrevista realizada com o cantor do bloco afro Olodum, em 2018. Esse fato ficou bem marcante, pois nem mesmo a diretoria do bloco imaginava que a procura para o primeiro desfile do Olodum, em 1980, seria tão significativa. No entanto, houve dissidências no Olodum: “em 1981, um racha dividiu o grupo e uma parte de seus membros fundou o bloco afro Muzenza” (GUERREIRO, 2000, p. 43). Com este fato, o Olodum sofreu o um forte esvaziamento e não conseguiu desfilar no carnaval de 1983, o que contribuiu para que houvesse uma reestruturação no bloco, “capitaneada pela entrada de alguns dissidentes do Ilê Aiyê, como o seu atual presidente, João Jorge, e o mestre Neguinho do Samba” (GUERREIRO, 2000, p. 43).

Neguinho do Samba é um importante percussionista que ganhou o *status* de criador do samba-reggae no Olodum, transformando definitivamente a sonoridade do bloco e influenciado outros blocos afro e artistas da música baiana. No entanto, Goli Guerreiro (2000) destaca que não há consenso sobre a origem do samba-reggae, apesar do papel fundamental que o mestre percussionista teve na produção do novo ritmo musical. “É bem provável que ele

não tenha surgido a partir de um só foco, já que sempre houve troca de informações entre os blocos afro” (GUERREIRO, 2000, p.58).

O Festival de Música e Arte do Olodum – FEMADUM, é realizado pelo Olodum no mês de fevereiro, no Largo do Pelourinho. Antes do festival, o bloco disponibiliza uma apostila para os compositores com o tema que será levado para a avenida no carnaval. Assim como no Ilê Aiyê, o tema que ganhará destaque nas ruas é fruto de uma pesquisa sobre a história de uma nação ou sobre a história afro-brasileira. Através do festival é eleita a música poesia que será cantada no carnaval. Segundo o bloco Olodum, o FEMADUM “é, sem dúvida, o mais importante evento público da música afro-brasileira e também o maior das Américas” (OLODUM, 2018, p. 14-15). Desse modo, o Olodum expõe que a média de público no festival é de 10 mil pessoas por evento.

O bloco afro Olodum “se tornou um dos maiores representantes da cultura baiana e afro-brasileira por todo o mundo” (OLODUM, 2018, p. 3). Nesse aspecto, ressaltamos que o bloco afro se tornou um fenômeno a partir do final da década 1980, disseminando a imagem da cultura negra no mundo através da música. Desse modo, atraiu estrelas da música internacional como Paul Simon e Michael Jacson para a Bahia. Ambos gravaram clipes com o Olodum: Simon em 1990 “*The Obvious Child*” e Jacson em 1996 “*They don't care about us*”.

Sobre a ressonância, nacional e internacional do Olodum para a cultura afrodiaspórica, João Jorge, presidente do Olodum faz a seguinte avaliação em um trecho de uma entrevista concedida a TVE, em 2017:

O Olodum é a principal referência da comunidade negra e da Bahia no mundo, nos cinco continentes. Trinta e sete países visitados. Estivemos em todos os continentes. [...] a música é do começo dos tempos. [...] Produz o transe. Todos que escutam o samba-reggae do Olodum depois de quarenta minutos o coração e alma bate no compasso do Candomblé, da religião original do ser humano. O Olodum desfila em direção a um mundo melhor (João Jorge, 2017)³⁶.

O Olodum se inspirou no bloco afro Ilê Aiyê, no que se refere ao desenvolvimento de projetos sociais e culturais, na afirmação da negritude e também no combate ao preconceito racial, divergindo do Ilê com relação a permissão da pluralidade étnica constituinte da entidade carnavalesca. O Olodum se define a partir da diversidade constituída nos elementos “afro,

³⁶ Soul do Brasil. João Jorge. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Po1tfoVvZng>. Acesso em: 20 de novembro de 2019.

ameríndio, europeu, indígena, cangaceiro, quilombola, cotista, diverso, religioso, plural, e símbolo das liberdades, vai subir o Pelourinho com o canto da Bahia e do Brasil” (OLODUM, 2018, p. 1).

Diversos e importantes projetos sociais, voltados para a comunidade local, são desenvolvidos pelo bloco afro Olodum desde o início. Nesse sentido, Lazinho considera que o projeto mais importante desenvolvido pelo Olodum é a Escola Mirim que abriga crianças em situação de vulnerabilidade social, as quais eram chamadas de forma pejorativa de “*capitães de areia*”, em alusão aos meninos de rua da obra homônima, de Jorge Amado. Diante disso, Lazinho ressalta a função social desempenhada pelo Olodum:

Eu acho que o dia que o Olodum parar de se preocupar com questão social o bloco pode acabar. Porque o interesse das pessoas também acaba. Enquanto a gente ainda nos preocupar com a importância das pessoas, com o direito das pessoas, eu acho que essa é a grande força do Olodum (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

Destacamos também o projeto do Bando de Teatro do Olodum: “*criado em Salvador, o bando agrupou-se em 1990, em colaboração com o Grupo Cultural Olodum, tendo à frente os diretores Marcio Meirelles e Chica Carell*” (OLODUM, 2018, p. 16). Constituído exclusivamente por atores negros, os quais expressam a arte de forma crítica para combater o racismo e o preconceito que a população negra foi submetida ao longo da história. Nessa perspectiva, Nildes Vieira esclarece que o objetivo da criação do Bando de Teatro do Olodum foi “*retratar o cotidiano da cidade, através da história dos negros que a habitam e protestar contra as formas de exclusão que o povo pobre, em sua maioria negro, sofre*” (VIEIRA, 2009, p. 50). Desse projeto, surgiram atores e atrizes que possuem destaque no meio artístico brasileiro, como Lázaro Ramos, Érico Brás, Jorge Washington, Auristela Sá, Valdinéia Soriano, Tânia Toko e outras celebridades.

O Bando de Teatro Olodum é reconhecido como a companhia teatral negra mais expressiva do teatro brasileiro e uma das mais atuantes do país. Um grupo que reafirma uma sólida proposta de reflexão crítica sobre questões da afrodescendência e que foi capaz de se impor politicamente propondo o debate diante de questões como a discriminação racial, o choque cultural e religioso entre a igreja evangélica e o candomblé, a ideologia do embranquecimento, o tráfico de drogas, a corrupção policial e a violência, dentre outros temas relevantes (OLODUM, 2018, p. 15-16).

As ações do Olodum sempre estiveram pautadas por políticas afirmativas de inserção do negro na sociedade brasileira. O caminho encontrado pela entidade se deu através da propagação da cultura afro que ganha visibilidade, sobretudo no carnaval. Dessa forma, o bloco encontrou respaldo, buscando a ancestralidade africana através da “pesquisa histórico-antropológica” (GUERREIRO, 2000, p. 44). Estratégia que recebeu elogios e críticas devido ao cientificismo. No entanto, esses procedimentos contribuíram para que o Olodum se transformasse em pouco tempo em um dos blocos afro mais importantes da Bahia, “e o Pelourinho” tornou-se “o espaço mais festejado da cidade” (GUERREIRO, 2000, p. 44).

4. “De todos os santos, encantos e axé” - Resistência e valorização da negritude

*[...] Lá vem a negrada que faz
O astral da avenida
Mas que coisa bonita
Quando ela passa me faz chorar
Tu és o mais belo dos belos
Traz paz e riqueza
Tens o brilho tão forte
Por isso te chamo de Pérola Negra
Ê, Pérola Negra
Pérola Negra Ilê Ayê
Minha Pérola Negra
Com sutileza
Cantando e encantando a nação
Batendo bem forte em cada coração
Fazendo subir a minha adrenalina
Como dizia Buziga
Edimin
Emife Nagô Dilê
Ê, Pérola Negra
Pérola Negra, Ilê Ayê
Minha Pérola Negra*

**Ilê Pérola Negra; Intérprete: Daniela Mercury
Compositores: Miltão; Rene Veneno; Guiguo**

Na diáspora africana os negros resistiram nos candomblés, quilombos e revoltas, tanto na Bahia quanto em outras regiões do Brasil. Essa materialização da resistência possibilitou a preservação, reinvenção e ressignificação dos elementos da cultura africana que chegaram ao presente, os quais são explícitos nas festas populares da Bahia. Apesar de todos os percalços, perseguições e obstáculos enfrentados pelos afrodescendentes ao longo dos séculos em nosso país, nesses espaços de resistência já havia a manifestação da essência do conceito de negritude.

Durante a diáspora africana no Brasil, houve vários movimentos e insurreições contra o sistema escravagista, por isso podemos afirmar que há uma legitimação histórica da negritude. Nessa perspectiva, o antropólogo Kabengele Munanga (1990) afirma que o “grito de liberdade de Nzumbi dos Palmares é, sem dúvida, uma manifestação de revolta e de ruptura que se traduziu na construção de uma República inspirada dos valores políticos negro-africanos” (MUNANGA, 1990, p. 112). A negritude revela uma “reação racial negra contra uma agressão racial branca, uma legítima defesa” (MUNANGA, 1990, p. 112). Assim, “a ‘negritude’ se transforma num movimento antirracista,

num movimento ideológico-político para a libertação dos negros do sistema colonial e do racismo praticado contra eles na sua 'diáspora' " (MUNANGA, 1990, p. 112). No entanto, o conceito de negritude surgiu somente a partir da década de 1930, entre os intelectuais negros, na França.

O negro se dá conta de que a sua salvação não está na busca da assimilação do branco, mas sim na retomada de si, isto é, na sua afirmação cultural, moral, física e intelectual, na crença de que ele é sujeito de uma história e de uma civilização que lhe foram negadas e que precisava recuperar. A essa retomada, a essa afirmação dos valores da civilização do mundo negro deu-se o nome de "negritude" (MUNANGA, 1990, p. 111).

O conceito de negritude foi amplamente discutido pelo fato de ter surgido na academia. Mas quase um século depois da sua criação, observamos na pesquisa de campo que o conceito foi incorporado pela vivência dos blocos afro e afoxés para evidenciar o ser negro no mundo. Assim, a palavra negritude aparece com muita frequência na fala das pessoas. Além disso, o termo é empregado na música poesia e protesto, repercutida pelos blocos afro e afoxés durante o carnaval. O antropólogo Munanga (1990) ressalta que a busca dos negros pela identidade funciona como uma terapia em grupo. Nesse sentido, fortalece a alma dos negros e negras no enfrentamento do complexo de inferioridade introjetado em nossa sociedade pela elite dominante.

A busca da identidade negra não é, no meu entender, uma divisão da luta dos oprimidos. O negro tem problemas específicos que só ele sozinho pode resolver, embora possa contar com a solidariedade dos elementos conscientes da sociedade. Entre seus problemas específicos tem entre outros, a sua alienação, seu complexo de inferioridade, falta de conscientização histórica e política, etc. **Graças à busca de sua identidade, que funcionaria como uma espécie de terapia do grupo**, o negro poderá despojar-se do seu complexo de inferioridade e colocar-se em pé de igualdade com outros oprimidos, o que é uma condição preliminar para uma luta coletiva (MUNANGA, 1990, p. 116, *grifos nossos*).

Desde os seus começos, as entidades afro e afoxés buscam a afirmação e a valorização da ancestralidade africana por meio de ações afirmativas que produzem o reconhecimento da autoestima e da consolidação da consciência negra. Esse processo de transformação individual e em grupo acontece através da música, da dança, da performance, da indumentária, dos rituais e do resgate da história do negro no Brasil e também na África. A materialização da cultura afro-brasileira no espaço do carnaval baiano perpassa,

nesse sentido, pelas práticas e saberes salvaguardados nos Terreiros de Candomblé.

No período de surgimento dos blocos afro e afoxés do carnaval da cidade da Bahia, o mito da democracia racial estava fortemente arraigado na sociedade brasileira, o que dificultava ainda mais o combate ao preconceito racial, pois ele é velado na sua origem. No entanto, os afrodescendentes baianos romperam essa barreira, a partir do primeiro carnaval do Bloco Ilê Aiyê, passando a denunciar as práticas de racismo contra o negro nos desfiles dos blocos afro e afoxés e evidenciaram a sua negritude através da expressão da cultura afro-brasileira no desfile do carnaval.

A ruptura com o racismo arrancou aplausos e críticas de todos os lados. De um lado, os negros ficaram em êxtase com a valorização da ancestralidade africana manifestada pela materialização do bloco no carnaval de Salvador; e, de outro lado houve muitas críticas, principalmente da imprensa comandada pelos grupos hegemônicos. Uma vez que a elite e a mídia consideravam que o Brasil era o país da democracia racial. Nesse contexto, o Ilê Aiyê chocou a grande mídia, ao denunciar o preconceito racial existente na sociedade baiana – levantando cartazes que denunciavam o racismo durante o seu primeiro desfile – ao mesmo tempo em que afirmava a sua negritude. No dia seguinte ao desfile, o principal jornal da Bahia publicou uma matéria³⁷, criticando o cortejo do Ilê Aiyê no carnaval.

Ao mesmo tempo em que estabelecia a crítica ao racismo no carnaval, o Ilê desenvolvia, desde a fundação do bloco, um importante trabalho social na comunidade Curuzu, no Bairro da Liberdade, antecipando as políticas afirmativas, as quais eram desenvolvidas pelo Terreiro de Mãe Hilda Jitolu e foram acolhidas pelo bloco. Abaixo transcrevemos um trecho de uma entrevista concedida pela diretora do Ilê, Maria de Lurdes Siqueira, disposta no portal da Fundação Itaú Cultural.

O Ilê precede ações afirmativas e de reparação formais. Porque quando saem as políticas públicas que formalizam as ações afirmativas de valorização para buscar o lugar do negro e colocar o negro na universidade, nos colégios superiores, nos centros de formação, o Ilê já fazia tudo isso. Eu lembro do tema que nós estamos construindo. Alguém pergunta: como é que começou a Escola Mãe Hilda. O

³⁷ *Bloco racista, nota destoante.* Jornal A Tarde de 12 de fevereiro de 1975.

presidente diz- é porque o povo do Curuzu vinha pedir para mãe, um jeito de colocar os filhos na escola, e ela acabou criando a própria escola Mãe Hilda. Então, as ações afirmativas são políticas públicas, são ações protagonizadas pelo Ilê Aiyê, muito antes delas serem formalmente definidas. O Ilê começa com ações afirmativas, com políticas públicas, com ações de reparação, formando pessoas. O grande diferencial nessa formação que o Ilê dá as pessoas, é que ele forma por dentro. Porque uma pessoa negra só se forma realmente para crescer como pessoa e se tornar capaz de trabalhar pelo crescimento e pela transformação da sociedade quando ela se reconhece digna, quando ela se reconhece com valor, quando ela se reconhece com autoestima, pela cor, pelo cabelo, pelo jeito de ser, pelos costumes da família, pelos costumes tradicionais de sua própria casa que são completamente diferentes dos costumes ocidentais. Ainda hoje você encontra na continuidade do trabalho do Terreiro Ilê Axé Jitolu o que se passa lá no profundo, do profundo são valores religiosos africanos tradicionais. Só esses valores, só essa cultura, só esses saberes formam a pessoa profundamente. Porque uma pessoa negra brasileira, se ela não tem a consciência de ser negra, ela não é formada profundamente (Maria de Lourdes Siqueira, 2018)³⁸.

4.1. As narrativas: o sentido e o significado da festa para quem participa dos blocos afro e afoxés

A espacialidade simbólica afro vai muito além da festa carnavalesca, pois, a partir da pesquisa de campo, podemos constatar que ela promove a visibilidade das pessoas que estavam a margem da sociedade até a década de 1970, na capital da Bahia. O Pelourinho, por exemplo, era visto como local de vagabundos, traficantes e prostitutas. No entanto, o nascimento e consolidação do bloco afro Olodum naquele espaço, além de chamar a atenção da sociedade para aquela área, promoveu a inserção da cidadania para a população. A conformação do espaço pela arte Cassirer ([1944] 1997) possibilitou emprego e renda para a população residente, promovendo uma transformação social local. Nesse sentido, Cosgrove ([1989] 2004) elucida que toda ação humana é ao mesmo tempo simbólica e material.

No começo dos blocos, o propósito imediato de seus fundadores era o de brincar o carnaval da cidade da Bahia. No entanto, a dimensão do fenômeno se propagou com tanta intensidade que em pouco tempo os blocos afro já contavam com milhares de foliões, carregando a bandeira da resistência do negro contra a marginalização. A visibilidade do racismo na sociedade brasileira

³⁸ A política além do Carnaval – Ocupação Ilê Aiyê (2018). Disponível em: <https://youtu.be/xsGp5G2RBrg>. Acesso em: 20 de maio de 2019.

tornou manifesto a necessidade do trabalho social que passou a ser promovido, primeiro pelo Ilê Aiyê e depois pelo Olodum.

4.1.1 A visão da festa para Miraci

*Ago*³⁹, palavra utilizada por um transeunte que passava na rua durante o segundo momento da entrevista. Ele complementou “aí tem fundamento, viu! Tem axé”.

Entrevista cedida em dois momentos. Nos apresentamos e explicamos a nossa pesquisa, bem como solicitamos autorização para gravar e publicar, texto e imagem. A autorização foi concedida junto com a entrevista.

A primeira parte da entrevista foi na sede do bloco Ilê Aiyê durante a concentração do bloco afro para o ritual do Padê no sábado de carnaval, em 2018. Esclarecemos para Miraci (figura 23) qual era a finalidade e a relevância da entrevista para a nossa pesquisa. Ela se mostrou muito empolgada para participar. Dessa forma, fizemos a primeira pergunta que deu início a narrativa da foliã do bloco afro Ilê Aiyê.



Figura 23 – Miraci, Senzala do Barro Preto
Foto: Cláudia Novaes Deina, 2018.

³⁹ Palavra em yorubá empregada para pedir licença (BENISTE, 2019).

O segundo momento aconteceu na banca de acarajé⁴⁰ da entrevistada. A entrevista foi realizada, a partir das 18 horas, em 31 de janeiro de 2020, e durou cerca de duas horas. No meio da entrevista uma pessoa passou na rua e pediu *ago* para Miraci, com muita reverência. A expressão constituiu um ato de admiração e respeito com a nossa entrevistada.

A conversa ocorreu em clima de descontração e muitas gargalhadas. O objetivo do diálogo foi o esclarecimento de alguns pontos na fala anterior da entrevistada. A entrevista não foi agendada. Apesar da surpresa, Miraci estava usando o traje de baiana de acarajé, e por baixo da blusa estava vestindo o abadá do bloco afro Ilê Aiyê. Significou uma grata surpresa para nós, pois pudemos constatar que a entrevistada tem orgulho de manifestar a sua participação no bloco afro Ilê Aiyê.

Miraci Marilda Paixão nasceu no dia 20 de abril de 1958, em Salvador. Ela é professora aposentada e dona de uma banca de acarajé no Centro Histórico de Salvador, há 27 anos. Moradora do Cabula, essa filha de Iansã e Obaluaê, desfila no bloco afro Ilê Aiyê, desde o segundo ano de sua fundação, em 1976.

Olha, eu saio no Ilê já há 44 anos. A primeira vez que eu vi o Ilê foi no primeiro ano. Eu disse! Meu Deus! Quem inventou o bloco que sou eu? Meu interno, disse assim: meu Deus é minha vida! Eu gostaria muito de sair num bloco assim. Como a minha mãe era uma baiana tradicional conhecia Vovô. Aí falou para ele. - Ó Vovô eu tenho minhas filhas, mas eu tenho medo de botar minhas filhas para sair no carnaval. Minha mãe tinha tanto medo da gente sair no carnaval! E, tinha uma irmã mais velha que gostava de bloco de trio e, não queria sair. Aí a minha irmã mais velha disse: - eu vou sair porque você quer para poder te acompanhar. Só que quando ela saiu ela se apaixonou de uma maneira que até hoje todo mundo sai. De minha mãe, a meus filhos saem no Ilê. E, eu sou assim, fanática em tudo. Eu não sou Ilê só carnaval. Eu sou Ilê o ano inteiro. Se você chegar em meu canto, você vê que é alguém do Ilê porque é um turbante, é um avental, é uma saia. E eu amo, é a minha paixão, é o meu bloco (MIRACI, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 31 DE JANEIRO DE 2020).

Para a baiana de acarajé, que brinca o carnaval no Ilê Aiyê há 44 anos, o sentido e o significado que o Ilê possui, vai muito além do carnaval. O bloco afro é sua vida. Miraci conforma a sua realidade pelos elementos

⁴⁰ Bolinho de feijão fradinho ralado, frito no azeite de dendê inseridos na Bahia por escravizados de origem nagô (CARNEIRO, [1948] 2008).

simbólicos que afirmam a sua presença no Ilê Aiyê. Portanto, a sua ligação com o bloco se manifesta no seu cotidiano, materializando-se no espaço vivenciado da foliã.

Miraci relata sobre a emoção que o Ilê proporcionou na sua alma durante a primeira vez que ela viu o bloco desfilar na avenida. Ela ficou atônita quando olhou para o bloco Ilê Aiyê, achando inacreditável o que estava presenciando, pois a materialização simbólica do bloco afro no espaço do carnaval a representava em seu âmago, constituindo a sua afirmação de negritude através da busca da identidade (MUNANGA, 1990). “Essa imensidão interior que dá verdadeiro significado as certas expressões referentes ao mundo que vemos” (BACHELARD, 2005 [1957], p. 190). Assim, a poética do espaço reverbera a existência da foliã, na medida em que a sua relação entre imensidão íntima - emoção, e o espaço exterior - desfile do Ilê Aiyê no carnaval, promove a conformação simbólica da festa (CASSIRER, 1997[1944]).

O que eu sinto mais emocionante quando eu estou no Ilê é quando anuncia assim, ó. Vão apresentar agora o bloco Ilê Aiyê, lá no Campo Grande. Que eu fico no camarote olhando. E, quando entra parece que eu vejo o Ilê pela primeira vez. É mágico, é uma coisa que eu fico assim emocionada parecendo que eu não sei, aquela alegria, aquela ansiedade que eu acho a coisa mais linda os negros todos arrumados. Eu acho lindo. Entendeu? E a música do Ilê. Os cantos do Ilê para mim, é coisa minha que eu sou do Axé. Eu sou do candomblé (MIRACI, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 31 DE JANEIRO DE 2020).

A emoção de ver o Ilê Aiyê desfilar no Campo Grande/Avenida é muito forte, por isso nesse momento a nossa entrevistada prefere observar o cortejo do camarote para rememorar a primeira vez que viu o bloco. Miraci sente a magia do bloco todas as vezes que observa, como se fosse a primeira vez. Todas as negras e negros empoderados dentro do bloco, como se fossem reis e rainhas. Ressalta a ressonância que o canto produz em seu espírito, pois ela é candomblecista. Nesse aspecto, a narrativa da foliã perpassa pela compreensão da geografia emocional, onde o significado da paisagem está calcado no potencial emocional e simbólico que plasma a realidade.

Na definição humanista, o objeto é o lugar e paisagem, abertos as emoções e ao irracional, reconhecidos como predominantes nas relações que se entrelaçam. O objetivo já não é a explicação da realidade, mas sua compreensão baseada na potencialidade psicológica que tem. Renuncia-se ao raciocínio de forma lógica, ao argumentar de forma racional, para entender que significado tem o

mundo na esfera existencial do homem e na escala de seus valores (ANDREOTTI, 2013, p 103).

Miraci fala da sua relação com o Candomblé. Ela conta que é Àbíkú⁴¹, e que sua genitora também era Àbíkú. Por esse motivo não precisou ser iniciada no Terreiro de Candomblé para participar de todas as cerimônias e rituais desenvolvidos no âmbito do terreiro. A comunicação entre ela e o seu orixá acontece geralmente em sonho, mesmo sem ter passado pelo ritual de catular⁴². Dessa forma, a própria foliã consegue fazer uma limpeza espiritual no seu ponto comercial, sem precisar do auxílio de uma Iyalorixá, pois o seu orixá a orienta nesse ritual. Além disso, ela ressalta que não precisa consultar os búzios para ter orientação espiritual.

Eu sou filha de uma mulher que era àbíkú. Minha mãe era do Terreiro Bate Folha, na Mata Escura. O que é àbíkú? Àbíkú é quando a gente que é da religião do candomblé, a gente entra, a gente participa das festas, participa de todos os ofertórios. O que precisar a gente faz, mas a gente não precisa ser raspado e catulado. É o que? Você já ouviu dizer que raspa o cabelo, faz uns cortes no braço. Eu não preciso disso. Então eu sonho, o que eu vou fazer, eu aqui faço uma limpeza no meu ponto que você diz que eu sou uma Mãe de Santo, uma Iyalorixá. Mas, é o meu orixá que me ensina, é interno. De repente eu posso estar assim, eu sento, dou uma cochilada e vejo um bocado de coisa que está para acontecer, então eu não preciso ser raspada. Eu ensino a você um banho. Eu ensino a você alguma coisa assim, como se fosse uma cura. Eu não preciso ir para os búzios (MIRACI, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 31 DE JANEIRO DE 2020).

Em sua narrativa, Miraci expõe como ela é percebida pelos outros, nos lugares que frequenta no seu cotidiano. Afirma que as pessoas captam que ela é do Candomblé e já chegam pedindo benção, inclusive o povo de santo. Um lugar que isso acontece com frequência é na feira de São Joaquim⁴³. À vista disso, ela perguntou para a sua Mãe de Santo e, também para outras Mães de Santo de outros Terreiros que ela já frequentou sobre esse fato que ocorre no

⁴¹ Palavra em yorubá que “denomina um tipo de espírito que encarna em pessoas especiais” (BENISTE, 2019, p. 32)

⁴² Palavra de origem banto que significa “raspar a cabeça para fazer o santo, iniciar-se” no candomblé. “De *katula*, privar, tirar, remover, do quimbundo e do quicongo” (LOPES, 2012, p. 85).

⁴³ A feira de São Joaquim é a maior feira de Salvador. Localiza-se na cidade baixa, local onde ocorre a comercialização de mercadorias produzidas no Recôncavo Baiano, e em outras regiões da Bahia, as quais chegam pelas vias de transportes marítimo e terrestre. Nessa feira, a comercialização dos ingredientes da culinária baiana é emblemática, além de outros produtos utilizados nas oferendas para os orixás que são realizadas nos Terreiros de Candomblé.

seu dia a dia. E, a resposta obtida pela entrevistada foi a mesma em todos os lugares. As Iyalorixás afirmam que, mesmo sem ela ter passado pelo ritual de iniciação no candomblé, onde uma das etapas consiste em raspar a cabeça, o que não é necessário para Miraci devido ao fato de ser Ábíkú, por consequência possui uma ligação nata com o seu orixá. Nessa circunstância, ela não precisa passar pelo ritual de iniciação para ser reconhecida pela comunidade como candomblecista.

Devido a força espiritual que possui, a nossa entrevistada precisa participar com constância de uma Casa de Axé⁴⁴, cumprir com suas obrigações religiosas e frequentar as festas. Miraci relata que no dia que foi numa festa na Casa Branca – Terreiro Ilê Axé *Iyá Nassô Oká*, da nação ketu-nagô, o seu orixá incorporou. Ela entrou em transe, subindo somente o primeiro degrau da escadaria que leva ao Terreiro, assim os outros degraus ficaram a cargo do orixá. A Iyalorixá do Terreiro ao perceber que Miraci naquele momento estava unida ao orixá, perguntou qual era o seu desejo. Ele se expressou que somente queria brincar, dessa forma conforme Miraci ele dançou um pouco na festa e foi embora logo.

Em todos os lugares que eu vou, tem pessoas que nem me conhece e chega – bença. Aí, eu digo minha mãe que lhe abençoe. Eu perguntei a Mãe de Santo que eu frequento, lá em São Cristóvão. Aí eu disse assim – vem cá mãe porque é que as pessoas me olham assim? Já veem que eu sou do candomblé. Ela disse – repara minha filha, você não tem que esconder. Só a pessoa que é leiga. Eu entro na feira de São Joaquim. Você precisa ver. Os Pais de Santo e Filhos de Santo – bença mãe, menina! Olha tem uns galos, tem umas coisas. Eu digo – meu Deus do céu, está escrito na minha testa? E, eu já fui em vários candomblés. É tudo por uma coisa só. Você não precisa ser feita. Raspada. O ditado popular – ah, raspou a cabeça. Eu não preciso fazer isso. Eu preciso de que? Estar numa casa, como eu estou, frequento as festas, faço o que eu tenho que fazer – minhas limpezas, minhas coisas. Lógico que eu tenho que ter uma orientação maior daquela pessoa mais velha no candomblé, e eu sigo. Mas, não preciso. Ah! Vou para casa de uma Mãe de Santo que eu tenho que ser feita, não preciso. E, eu já fiz 61 anos não preciso mesmo! Meu orixá, quando ele quer, ele vem. Aconteceu quando eu fui mesmo na Casa Branca. Sempre que tinha festa na Casa Branca eu tinha uma coisa para fazer, aí não podia ir. Nesse dia que eu fui, menina! Eu só subi um degrau! Os outros degraus quem me levou foi o orixá. E, a Mãe de Santo disse. O que é que você quer meu pai? E ele, nada! Eu já estou com tudo pronto. Eu quero brincar. Dançou um pouquinho e foi embora. Aí eu disse – Oh, minha Mãe eu tenho que fazer alguma coisa? Ela disse – você não precisa fazer nada. Como você está. Está ótima. Cuide de

⁴⁴ Há várias terminologias para designar os Templos de Culto ao Candomblé, como: Casa de Santo, Casa de Axé, Terreiro, Roça de Candomblé, Ilê e Barracão de Candomblé (BATISTA, 2014).

sua Iansã. Sempre você agrade. Dê um àkàrà⁴⁵ para ela. Quando você achar que deve, pode ser um àkàràzinho no seu ponto. De noite você entrega num matinho que você está bem (MIRACI, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 31 DE JANEIRO DE 2020).

Miraci conta que os orixás dela são Iansã e Obaluaê, e que frequenta o Terreiro de Mãe Dadá, localizado em São Cristóvão na Região Metropolitana de Salvador. Salienta que a Iyalorixá Mãe Dadá é filha do Terreiro da Casa Branca, e explica o parentesco de santo constituído como se fossem irmãos, por isso o seu sentimento é, também, de pertencimento ao Terreiro citado. Nessa perspectiva, ressaltamos que os laços de solidariedade encontrados nas famílias de santo formadas nos Terreiros de Candomblé existentes na Bahia, desde o início do século XIX, foram fundamentais para a transmissão, ressignificação e reinvenção da cultura afro-brasileira em nosso território na diáspora africana.

Meu orixá é Iansã com Obaluaê como se fossem irmãos. Eu frequento o Candomblé lá de São Cristóvão. A casa que eu frequento, que eu tomo banhos quando eu me sinto com alguma coisa é lá no São Cristóvão, é Mãe Dadá que era da Casa Branca. São filhos da Casa Branca. Por isso que quando a gente vai numa festa na Casa Branca é como irmão! Eu vou ver os meus parentes. Então, de qualquer maneira eu sou da Casa Branca. A minha Mãe de Santo é de lá. Aí quando tem uma festa, todos nós, como tem muitas Mães de Santo que são todas filhas de lá, vai todo mundo. É uma festa linda. Geralmente a festa acontece em agosto e dezembro (MIRACI, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 31 DE JANEIRO DE 2020).

A nossa entrevistada, expõe que a ligação do bloco Afro Ilê Aiyê com o Terreiro de Candomblé é percebida através da dança afro. Nessa circunstância ela evidencia que o folião do Ilê Aiyê, ainda que não esteja vinculado a religião do candomblé, se resolver se inserir na religião, não terá dificuldades com a performance dos orixás e, vice-versa, pois a dança possui a mesma origem. Miraci explica como se materializa a dança de cada orixá, nas festas do Terreiro. No entanto, a pessoa que decidir ingressar na religião será formada para poder compreender melhor a crença dos ancestrais africanos. Além disso, evidenciamos que na religião afro-brasileira o respeito aos mais velhos é fundamental, bem como pelo cumprimento das regras e dos rituais sagrados estabelecidos pelo Candomblé.

O Ilê Aiyê tem muito a ver com o candomblé, não tem para onde correr. Você vê que tem pessoas que não fazem dança afro, mas se ela é do candomblé ela vai entrar no Ilê ela vai dançar lindíssimo. Porque quem

⁴⁵ Bolinho frito de pasta de feijão fradinho (BENISTE, 2019, p. 84).

tem o pé no candomblé chegou no Ilê não tem para onde errar. É a mesma coisa que quem tem o pé no Ilê, se entrar no candomblé também não tem dor de cabeça. A pessoa! Agora os orixás podem começar a serem doutrinados. Para ele obedecer, saber entrar numa roda, saber a dança dele, porque cada orixá tem a sua dança. Você vê que lansa geralmente é como se ela estivesse suspendendo a saia, já Oxóssi com jeito de caçador, já o velho é caidinho com jeito de velhinho mesmo. Então cada um tem a sua dança (MIRACI, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 31 DE JANEIRO DE 2020).

Miraci afirma que se sente representada no bloco afro Ilê Aiyê. Nesse aspecto, declara que o bloco representa a cultura negra através da afirmação da negritude. Esse processo perpassa pela valorização do corpo negro com os seus atributos físicos. Assim, Miraci expõe que gosta de ser negra, de possuir o cabelo afro e de usar os seus turbantes, os quais evidenciam a presença africana no seu cotidiano, em qualquer lugar que ela esteja, pois a corporeidade (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999), materializa essa presença, produzindo assim, uma espacialidade simbólica afro para além do carnaval.

A nossa baiana de acarajé possui autoestima elevada. Ela revela que quando está fazendo o turbante, símbolo de resistência e de afirmação da identidade negra, sente muita emoção e prazer pela possibilidade de poder representar a seu ser no mundo. A identidade, o afeto e o sentimento são representados pela produção e uso do turbante no habitual de Miraci. Logo, o turbante é um adereço que representa a resistência cultural do negro em nosso país. Portanto, o ato de usar um turbante vai muito além da estética, é uma maneira de afirmar a presença africana em nosso território.

O Ilê Aiyê para mim em primeiro lugar é um bloco que me representa. Quando eu digo me representa é o quê? Ele representa a cultura negra. Eu gosto de ser negra, de ter cabelo crespo, eu gosto de me arrumar, eu gosto quando a pessoa olha para mim, e vê o meu turbante – que lindo. Eu gosto! Independentemente de alguém achar bonito, quem acha primeiro sou eu. Então, eu me arrumo porque eu gosto. Quando eu boto o espelho que eu estou fazendo o meu turbante é aquela sensação. Eu estou me representando como eu sou, entendeu? Como eu estou aqui, eu entro num banco, numa igreja, em qualquer lugar. Eu não tenho vergonha, eu não estou só representando a minha cultura. É lógico que, eu estou aqui na Praça da Sé trabalhando com uma banca de acarajé, não é só isso, eu estou representando o que eu sou, o que eu gosto, o que sinto (MIRACI, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 31 DE JANEIRO DE 2020).

Miraci ressalta a valorização do negro que ocorre no bloco Ilê Aiyê. Constitui um enaltecimento histórico de negros e negras que nunca houve na

historiografia oficial brasileira. O empoderamento do ser negro acontece pela afirmação da negritude, por atitudes do dia a dia. A entrevistada salienta o valor da estética do cabelo crespo e dos lábios, inclusive nas crianças que frequentam a Escola Mãe Hilda, pois as mães que já possuem formação levam os filhos para adquirir a consciência negra, também. Nesse aspecto, Miraci relata que o espaço da escola citada é favorável para que haja uma valorização da negritude, pois as crianças são ensinadas a ter orgulho e dignidade da sua ancestralidade africana. Por conseguinte, a consciência negra vem sendo passada de geração para geração através dos ensinamentos promovidos pelo bloco afro Ilê Aiyê.

E, a coisa mais bonita que eu acho, assim do Ilê Aiyê que ele valoriza muito o negro. Aquela valorização que nunca tivemos. A pessoa negra no Ilê ela jamais vai chegar e dizer – eu estou com o batom vermelho, eu sou negra porque eu vou usar vermelho. Porque não? Porque os lábios de uma negra com o batom vermelho bem colocado é a coisa mais linda. Porque não cabelo crespo? Eu fiz um shake no meu cabelo, eu estou me amando é o meu estilo. Eu faço o meu cabelo desde 13 anos, é negro, é afro é o meu estilo. É uma coisa que eu amo muito no Ilê, é que eu vejo muito isso, que é assim. As meninas que estão lá que tem consciência, já vêm trazendo os filhos. Você não vê uma criança do Ilê Aiyê ter vergonha do cabelo dela ser crespo. Jamais! Ela é empoderada. Você sente as meninas lá, se você for no erê⁴⁶ do Ilê, tem a Escola Mãe Hilda. Tem uns erezinhas, se você vê as crianças lá, eles não querem que você coloque nada de misse no cabelo. Tudo deles é no afro, é naqueles dentes de elefantes, aquelas coisas negras. E eles dizem assim o meu cabelo é lindo, ó meu cabelo é crespo, ó como tem prazer de mostrar. Então isso é o que? O ambiente que ela convive é o ambiente que aceita ela. Se fosse um ambiente que dissesse seu cabelo é crespo, tu está feio, ele jamais ia querer estar no meio. E, eles se acham lindos (MIRACI, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 31 DE JANEIRO DE 2020).

Miraci fala que aprendeu fazer turbante com Dete Lima, estilista e diretora do Ilê Aiyê. Um dia ela comentou com Dete que desejava visitar a Escola Mãe Hilda, queria ver a escola funcionando. Ao chegar no local, Miraci percebeu o entusiasmo, a alegria e empoderamento das crianças negras. Nesse aspecto, ela relata que os seus filhos, netas e netos foram ensinados a ter dignidade e autoestima, assim como observou na Escola Mãe Hilda. Afirma ainda, que a neta participa de concurso de beleza na escola onde estuda. Além disso, a entrevistada é convidada para ajudar arrumar as crianças na festa do folclore, especialmente para fazer os turbantes.

⁴⁶ Palavra originada do yorubá *erê* que significa brincar (BENISTE, 2019). Na Bahia, a palavra *erê* é utilizada como sinônimo de criança.

Eu fui na Escola Mãe Hilda, um dia que eu falei com Dete, sou muito amiga de Dete, eu aprendi fazer turbante com ela. Eu queria ver a escolinha. Cheguei lá eu tão empoderada, com tanta garra, os meninos pequenos e a menina dançando – eu danço balé, mas o que eu gosto minha tia, é de dança afro. Pois é. É gostoso você ver uma pessoa gostar do que é. De que, você chegar, ah eu sou negro, mas eu não gosto porque eu tenho vergonha da minha negritude. E meus filhos foram todos criados assim, sou negro, sou lindo, sou maravilhoso. E meus filhos são negros lindos. Tenho uma neta negra linda. E um netinho que quando eu saio com ele todo mundo quer tirar foto. Na festa do colégio a minha neta foi candidata a rainha do milho. Eu arrumei ela como a rainha afro, todo mundo bateu palma. A diretora me convidou para eu arrumar as crianças no dia do folclore. Eu faço os turbantes, arrumo como Saci Pererê. Eu que faço a festa. E, na escola particular que ela estuda a maioria dos alunos são brancos (MIRACI, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 31 DE JANEIRO DE 2020).

Por fim, Miraci salienta a emoção de participar do bloco afro Ilê Aiyê, “*meu Deus porque eu estou chorando, se eu estou dentro do bloco. Eu sou Ilê Aiyê*”. É tanta emoção no bloco que tudo parece mágico. Miraci reproduz que a entrada do bloco na praça do Campo Grande é o momento do desfile no carnaval de maior emoção para ela. Por isso, já chorou várias vezes nessa ocasião. Quando observa a beleza de milhares de negros e negras cantando, dançando e se abraçando dentro do bloco, o que constitui uma paisagem emocional. Nesse momento, ela desce do camarote para dançar, cantar e abraçar as colegas. Ressalta que ouvir a música e os tambores do Ilê é tão emocionante que ela não encontra palavras para explicar o que sente. Diz que é fanática pelo bloco afro, e finaliza a entrevista desejando muitas bençãos, saúde e vida longa para Vovô, presidente do Ilê Aiyê, para que ele continue administrando o bloco que oferece tanta alegria e empoderamento para ela.

Quando anuncia está chegando o mais belo dos belos – o bloco Ilê Aiyê. Aí eu fico no camarote olhando, aí eu vejo ele todo entrando, os negros todos lindos, as negras lindas, aquele cântico, aquela coisa, eu já cansei de chorar. E dizer – meu Deus porque eu estou chorando, se eu estou dentro do bloco. Eu sou Ilê Aiyê! Aí eu desço, as minhas colegas me abraçando, a gente dançando, eu acho mágico. Eu acho a coisa mais linda o Ilê Aiyê todo junto. E você vê que tem colegas de anos que grita Miraci, e me abraça. Assim é muita emoção, é muito gostoso. Meus filhos as vezes vão para outro bloco e me deixam no Ilê. Depois, me encontram atrás da bateria. É muito bom você sair ouvindo o cântico e a bateria. Delícia! É emoção, só quem sabe que estiver dentro para sentir. Porque a gente dizendo a você, a gente não tem nem como dizer. Porque é muito gostoso. Para quem gosta do Ilê, que sai e gosta, como eu porque eu sou fanática. Eu adoro o Ilê Aiyê. Tudo! Tudo! Tudo é lindo demais. E que Deus dê muita saúde e vida a Vovô do Ilê Aiyê para ele sempre fazer isso (MIRACI, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 31 DE JANEIRO DE 2020).

A narrativa de Miraci desvela o sentido e o significado que o bloco afro Ilê Aiyê possui na sua vida. A foliã acompanha o bloco há mais de 40 anos, nessa temporalidade festiva o Ilê Aiyê está presente de forma permanente no seu cotidiano através da conformação simbólica da sua realidade (CASSIRER, [1944] 1997). Assim, a espacialidade simbólica afro que é produzida pelo desfile do bloco no carnaval da cidade da Bahia, perpassa o lapso temporal da festa e pode ser percebida através da corporeidade de seus participantes em qualquer momento do ano (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999).

4.1.2. Um olhar atento de Vovô do Ilê para o carnaval

Entrevista com Vovô - Antônio Carlos dos Santos Vovô (figura 24), Presidente do Bloco Afro Ilê Aiyê, realizada em 15 de janeiro de 2019, na Senzala do Barro Preto (sede do bloco), no Curuzu. A entrevista com Vovô, uma das maiores referências negra da Bahia foi previamente agendada com a secretária do Bloco Ilê Aiyê. No dia da entrevista chegamos ao local, e fomos recepcionados pelos funcionários do Ilê Aiyê, que nos encaminharam para o espaço onde ocorre a recepção dos convidados. Aguardamos por cerca de 10 minutos a chegada de Vovô. Em sua narrativa o fundador do bloco afro fala sobre o contexto da fundação do bloco, de ações afirmativas desenvolvidas pela entidade afro, educação, arte, religião, militância no movimento negro, racismo, sociedade e carnaval.



Figura 24 - Vovô na Senzala do Barro Preto, Curuzu – sede do afro Ilê Aiyê
Foto: Cláudia Novaes Deina, 2019.

Inicialmente nos apresentamos e explicamos para o fundador do bloco afro o propósito da entrevista, compreender a conformação simbólica da espacialidade afro no carnaval da cidade da Bahia. Em seguida, solicitamos a autorização para a gravação e a publicação da narrativa, texto e imagem. A autorização foi concedida junto com a entrevista. O clima durante a entrevista foi de descontração, alegria e entusiasmo. O líder do bloco nos recebeu com bastante hospitalidade.

O presidente e fundador do bloco afro Ilê Aiyê, Antônio Carlos dos Santos Vovô, nasceu em Salvador no ano de 1952. O apelido Vovô foi adquirido aos 9 anos de idade e incorporado por ele ao nome em 1988. Em sua narrativa fica clara a importância desse bloco para a afirmação e o fortalecimento da identidade negra na Bahia. Ademais, Vovô fala como aconteceu a criação do Ilê em 1974, primeiro bloco afro do carnaval da cidade da Bahia e do Brasil, originário do Terreiro Ilê Axé Jitolu, no Curuzu, Casa de Axé liderada pela Iyalorixá Mãe Hilda Jitolu, mãe biológica de Vovô.

Antônio Carlos (Vovô) conta que quando ele e Apolônio, já falecido, resolveram criar o bloco afro na Liberdade, inicialmente pensaram em criar um bloco de índios, pois os negros participavam bastante deste tipo de bloco. No entanto, o grupo percebia o racismo promovido por blocos de trio tradicionais do carnaval de Salvador, onde os negros só participavam tocando na percussão ou carregando alegorias, de forma submissa. Desse modo, optaram por criar o bloco afro como possibilidade de inserção do negro no carnaval da cidade da Bahia, onde ele fosse protagonista de sua própria história. Os jovens fundadores do Ilê eram candomblecistas, foram inspirados pelo movimento negro americano e pela estética *black power*, de afirmação da negritude.

Vovô relata que o nome escolhido por ele para o bloco, em plena ditadura militar, foi Poder Negro. Mas sua mãe, que frequentava a federação carnavalesca na época, lhe orientou a escolher outro nome. Assim, foram sugeridos cinco nomes em yorubá com o significado em português, ao lado. Nesse contexto, Vovô afirma que saiu pelo bairro do Curuzu/Liberdade fazendo uma votação para a escolha do nome do bloco e o vencedor foi Ilê Aiyê *“para a felicidade nossa foi o nome escolhido”*.

*Vovô é apelido desde 9 anos de idade (em 1988 eu incorporei ao nome). Sou atual presidente de Ilê. Sou um dos fundadores. Foi eu e Apolônio, hoje falecido, que em 1974 resolvemos criar esse bloco. **Bloco que somente negros participavam, por conta do racismo existente aqui no carnaval da Bahia. Um dos principais blocos na época todo de percussão, os negros só participavam ou tocando na percussão ou carregando alegorias.** Então nós tínhamos vontade de fazer um bloco aqui, pensamos em fazer um bloco de índios porque na época de 70 a negrada toda participava mais de bloco de índio, tinha bloco muito grande, tinha muitos outros blocos aqui na Liberdade. Mas a gente já tinha uma influência muito forte dessa questão de **negritude**, dentro da própria família. **Eu nasci num Terreiro de Candomblé, minha mãe era uma mulher muito antenada nas coisas, e também tinha muita influência do movimento negro americano. Na época, todos nós aqui, a nossa juventude usava cabelo black power, a nossa estética era americana.** Saias plissadas, calça boca de sino, aqueles sapatos cavalo de aço. As músicas que a gente curtia aqui eram as músicas negras americana, mas também as músicas do Brasil. Aí fomos nós. Resolvemos criar esse bloco, em plena ditadura. Eu queria muito que o nome do bloco fosse Poder Negro, mais aí fui orientado por minha mãe que vivia na federação carnavalesca na época. Ela aconselhou que não, e eu fui procurar um nome africano. Um amigo nosso sugeriu cinco nomes. Eu saí procurando pela rua as pessoas para votarem no nome mais adequado. Tinha o nome em yorubá e o significado em português. E as pessoas escolheram Ilê Aiyê, que eu não queria Ilê Aiyê, mas para a felicidade nossa foi o nome escolhido (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019, grifos nossos).*

Acerca das cores do bloco, Vovô expõe que as mesmas foram definidas no segundo ano, após a sua fundação. No primeiro ano a fantasia utilizada foi uma canga africana confeccionada a partir de um tecido comprado no próprio bairro da Liberdade. O carnavalesco dispõe que inicialmente o bloco não seria misto, mas em virtude da presença e da ampla participação feminina, desde o início, o bloco se constituiu como misto, servindo como referência para o empoderamento da mulher negra na Bahia, em função das práticas voltadas para a sua valorização.

Sobre o processo de fundação do bloco afro Ilê Aiyê, Vovô esclarece que o bloco foi criado somente para os negros participarem porque naquele período as pessoas não assumiam a sua negritude e, além disso, tinham vergonha de assumir que eram do candomblé devido ao preconceito da sociedade. Vovô (2019) ressalta a variedade de expressões que as pessoas utilizam para dizer que não são negros “*eu sou moreno, sou queimadinho do sol, sou chocolate, sou marrom glacê*”. Por isso, a principal condição para entrar no bloco era ser negro e reconhecer a sua identidade. Nesse aspecto, a criação do primeiro bloco afro do Brasil representa uma reação ao racismo existente no

carnaval da cidade da Bahia, embora a conduta racista não estivesse escrita em lugar nenhum, sendo dissimulada. Mas, os negros eram barrados nos blocos onde a elite soteropolitana desfilava na época.

*Eu conversei com minha mãe e ela achava boa a ideia, acho que ela também queria sair no bloco, não seria bloco misto, mas as meninas queriam sair também. Nós começamos a nos movimentar com a questão de documentação, o estatuto. Essas coisas todas. Mas, desde o início nós temos essa visão. O estatuto foi formado para só negro participar. E até com o próprio negro o estatuto tinha uma certa proteção. No início nós definimos logo as cores do bloco a partir do segundo ano. No primeiro ano foi uma fantasia comum. Uma canga africana que compramos o tecido aqui na Liberdade. E, ficou definido que só sairia negros, negro preto. Porque saía negro mais claro, mas que se assumisse com a negritude. Porque na época, há 20 anos as pessoas não assumiam que eram negras, tinham vergonha de dizer que eram de candomblé porque eram muito discriminadas. **As brincadeiras, os apelidos, então tinha muita gente que dizia você é negro? Não, eu sou moreno, sou queimadinho do sol, sou chocolate, sou marrom glacê. Tinha vários adjetivos. Então se o cara não falasse que era negão, não saía no bloco [...]. Mas, foi uma tentativa não de discriminar o negro, mas de fazer com as pessoas comesçassem a assumir a sua negritude** (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).*

Essa situação de práticas racistas no carnaval da cidade da Bahia, a partir da instituição dos blocos de trio, perdurou ao longo de décadas. Somente em 1999, após uma ampla divulgação pela imprensa nacional, o racismo foi alvo de denúncia que culminou na instauração de uma Comissão Parlamentar de Inquérito - CPI pela câmara de vereadores de Salvador, para averiguar o racismo no carnaval. No entanto, o racismo constatado no primeiro relatório produzido pela CPI foi convertido, pelos conservadores em simples indícios de discriminação. Conforme, Dias (2002):

Em 09 de fevereiro de 1999, um programa da Rede Globo de Televisão (Fantástico), veiculou uma denúncia em rede nacional, em que várias pessoas apontavam a prática de racismo em muitos blocos de Salvador. A partir dessa denúncia foi criada uma comissão de inquérito na Câmara Municipal (15-03-1999), que produziu inicialmente um relatório que deixou clara a disseminação da prática do racismo dentro dos blocos de classe média. Ao final, os grupos conservadores da Câmara de Vereadores, aliados aos grupos que fazem o empresariamento do carnaval, conseguiram impor um outro relatório em que as denúncias produzidas no primeiro são transformadas em indícios de discriminação (DIAS, 2002, p. 159).

Vovô conta que no primeiro no primeiro desfile do bloco afro Ilê Aiyê em 1975, o mesmo contou com a presença de 100 foliões, pois muitos convidados desistiram de participar do cortejo do bloco devido a censura que

havia na liberdade de expressão do povo brasileiro, implantada pelo regime político autoritário. Vovô afirma que naquele período, a polícia prendia as pessoas por qualquer motivo “e dizia que era coisa de comunista”. Assim, muitos brasileiros sumiram durante a ditadura. Esses atos de arbitrariedade e terror praticados pelo regime militar promoveram o medo na sociedade brasileira. Mesmo nessa situação, o Ilê estreou no carnaval da cidade da Bahia com muita ousadia e coragem, contando com a presença de jovens negros e negras residentes nos bairros da Liberdade, Federação e Engenho Velho.

No primeiro ano nós conseguimos reunir 100 pessoas. Muita gente que foi convidado desistiu. Não foi, com medo de ser preso. Na ditadura você simplesmente sumia. A polícia pegava você, e dizia que era coisa de comunista. Então, saiu gente daqui, saiu gente da Federação, saiu gente do Engenho Velho, muita gente de fora. Mas, nós só conseguimos reunir 100 pessoas. Muitos hoje, são lideranças negras, na época não vieram porque os pais não deixaram, com medo de serem presos e porque muita gente sumia naquele período (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

O ritual do Padê acontece no Ilê Aiyê, desde o primeiro desfile do bloco. O Padê é um ritual do Candomblé que está presente na abertura das cerimônias, públicas ou privadas, profanas ou religiosas (BASTIDE, [1958] 1961). Este momento da festa será tratado no quinto capítulo da nossa tese. A respeito do ritual, Vovô coloca que desde o início do bloco Mãe Hilda realizava o ritual “*com o objetivo de abrir alas para o carnaval*” e pedir paz durante a festa. Além disso, ressalta que a Iyalorixá nunca gostou de misturar o sagrado e o profano. O Padê conta com a participação de milhares de foliões e pipocas que acompanham com emoção cada movimento do ritual. Assim, transformou-se num espetáculo especial que atraí artistas, políticos, famosos e jornalistas, do Brasil e do exterior para o Terreiro Ilê Axé Jitolu, no sábado de carnaval.

O ritual foi feito desde o primeiro ano por minha mãe. Uma coisa simples, com o objetivo de abrir alas para o carnaval. Porque o Ilê nunca misturou as coisas da religião com a parte profana do carnaval. Porque ninguém nunca viu o Ilê na rua queimando pólvora, soltando pomba na avenida. Até as músicas do Ilê Aiyê, mãe censurava. Quando tinha música de candomblé, muita coisa de fundamento. Ela perguntava, o ensaio era aqui na Ladeira, quem está cantando essas músicas? Nós retiramos. Então começou pedindo paz. Pombo branco, milho branco, pipoca, água de cheiro. Daí virou um espetáculo à parte. Todo mundo sabe que vai acontecer, e todo mundo vem para ver essa saída. Então, eu acho muito emocionante. Isso acontece uma vez por ano, e é aqui no Curuzu. Esse ritual sempre foi aberto ao público aí na

saída. Acontece há 45 anos (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Sobre a preocupação com os valores da cultura negra, Vovô afirma que sempre esteve comprometido com a cultura afro-brasileira. Ele nasceu no Terreiro de Candomblé e sua mãe era Iyalorixá, muito envolvida com as questões raciais. Assim desde a infância já teve contato com a vivência das práticas da ancestralidade africana, bem como a percepção sobre o racismo na sociedade brasileira. Salienta ainda, que a Liberdade/Curuzu se caracteriza por ser um bairro de vanguarda, no que se refere as manifestações culturais na cidade, as quais eles participavam durante a juventude. Nesse contexto, a mãe deles liberava o Barracão – Terreiro de Candomblé para eles fazerem festas.

Desde sempre, desde quando me entendo. Minha família é do Terreiro de Candomblé. Minha mãe era uma mulher muito atendida com as questões raciais. Aqui a Liberdade é um bairro de vanguarda, aqui sempre teve muita manifestação cultural. Aqui tinha reza no mês de Maria (maio), reza de Santo Antônio em junho, muito caruru. Tinha baile pastoril, quadrilha junina, sempre teve muita festa, muito efervescente: a Liberdade e o Curuzu. A gente sempre foi muito envolvido com isso. Minha mãe liberava o barracão do candomblé para a gente não ficar na rua, para fazer as nossas festas (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Em relação a educação, Vovô explica que estudou na Escola Parque proposta pelo educador baiano Anísio Teixeira. A Escola Parque funcionava no período integral, proporcionando aos estudantes uma formação para se tornarem pessoas conscientes da importância na produção e transformação do mundo. Vovô fala que no ambiente da escola eles organizaram um grupo de excursão que fazia passeios para o litoral da Bahia. As excursões do grupo eram sempre acompanhadas pelo samba de roda do Recôncavo Baiano. O presidente do Ilê rememora também, a importância que as festas de largo⁴⁷ de Salvador tiveram para a sua vivência cultural.

Eu estudava na Escola Parque que tinha 5 mil alunos. Em um turno você estava na educação formal, e em outro turno você estava em outra atividade esportiva ou de trabalhos manuais. Você tinha aprendizado de alfaiate, de sapateiro, trabalhava com couro e com

⁴⁷ Festas de largo, são festejos populares que acontecem na Bahia. Nessas festas são materializadas a cultura afro-brasileira através das práticas culturais. São exemplos emblemáticos: Santa Bárbara, Conceição, Lavagem do Bonfim, São Lázaro e Iemanjá. Segundo Edison Carneiro ([1948] 2008, p. 172), entre as chamadas festas de largo na Bahia, diga-se na cidade do Salvador, vive-se um verdadeiro prolongamento de aspectos sociais e religiosos do Candomblé, por meio de muitas devoções aos santos católicos relacionados aos orixás.

cerâmica. Você tinha biblioteca, teatro, música, esporte. A Escola Parque teve o melhor piso de ginásio coberto aqui da Bahia. Hoje a gente fica vendo jogos olímpicos, ginástica olímpica. Tudo isso, nós tínhamos na Escola Parque. A partir da Escola Parque nós criamos um grupo de excursão, de passeio para o litoral da Bahia, saía de 5 a 10 ônibus. A gente não tinha nem 18 anos, e já fazia isso, e sempre com o samba do Recôncavo acompanhando a gente. Então, essa parte da cultura nas festas de largo também sempre acompanhou a gente (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Em sua narrativa Vovô ressalta que as ações que propiciam o fortalecimento da identidade negra são válidas. Afirmar que o bloco afro Ilê Aiyê foi o primeiro a abordar essa questão de valorização da ancestralidade africana. Além disso, é o único bloco que continua com a proposição de ser constituído somente por negros e negras. Menciona a influência que o modelo de bloco afro adotado pelo Ilê possui na instituição dos blocos afro que surgiram posteriormente, como se fosse uma espécie de “código” não escrito, inclusive em relação aos percalços enfrentados pelo bloco.

A música ganha um destaque especial como ação afirmativa da negritude na voz de Vovô, pois através dela o discurso repercute para milhares de pessoas. Nesse sentido, a política e a cultura estão imbrincadas na construção de uma poética que respalda a negritude. Assim, o bloco afro seguiu firme realizando o seu propósito. Conseguiram descortinar mais de 20 países africanos, colocar em evidência alguns estados brasileiros como nações africanas e revelar para a Bahia e o mundo que os estados do sul do Brasil também possuem população negra. Ressaltamos que, o insulto sofrido pelo grupo aconteceu antes da compreensão da dimensão que o fenômeno Ilê Aiyê promoveu para a autoestima e a valorização do negro no Brasil.

A militância no movimento negro durante a ditadura militar marca a trajetória de vida do nosso entrevistado. Sobre essa vivência, Vovô lembra das reuniões na Escola Técnica Federal, atual Instituto Federal da Bahia, no Goethe e na ACBEU. Lugares onde ocorriam as reuniões dos militantes, os quais não estavam sujeitos a entrada da polícia militar, para que não houvesse prisões arbitrárias. Nessa circunstância, ele relata que as reuniões contavam com aproximadamente entre 30 e 40 pessoas, sendo que havia um número expressivo de brancos, inclusive estrangeiros pesquisadores da cultura negra.

Todo tipo de ação que você assume na sua negritude é válida. Aqui o Ilê como foi o primeiro vem com essa pegada de valorização do povo

negro, da cultura negra. Infelizmente ele é o único bloco que mantém essa proposta de só negros. Os outros blocos não conseguiram, abriram, continuam com a proposta de bloco afro. Eu costumo dizer que existe a cartilha do Ilê Aiyê. Essa cartilha nunca foi escrita, mas tudo mundo sabe que tem essa cartilha porque todo mundo segue o modelo do Ilê Aiyê. Muitos que vieram depois trabalham até em cima das nossas falhas porque nós quando criamos o bloco, não tinha nenhum modelo de bloco afro. Então os outros já vieram com isso aqui deu certo, isso aqui não deu. Mas, tem várias ações. Agora o que eu acho mais importante, não sei se é mais importante, **mas é muito forte é a questão da música.** Porque aqui começou o Movimento Negro Unificado, em 1978 e o Ilê é de 1974. Quando surgiu o MNU, tinha muitas reuniões. A gente percebeu aqui no Ilê, porque a gente fazia reunião do MNU. Na época da ditadura a gente não podia fazer reunião em qualquer lugar que a polícia podia prender. Então a gente ia para a Escola Técnica Federal, atual (IFBA), Goethe e ACBEU porque nesses lugares a polícia não entrava. As vezes tinha de 30 a 40 pessoas. Tinha muitos brancos participando. Tinha muito pesquisador. Gringo lá pesquisando, a gente sendo objeto de estudo, os caras lá gravando, pegando depoimento, empolgados. E, com o surgimento do Ilê Aiyê, você podia fazer a política junto com a cultura. Política cultural, junto. **Então, com a música o seu discurso atingia mais de 500 mil pessoas.** Nós começamos a partir de 1976 a fazer temas: só temas negros. Então, trabalhamos muito, com mais de 20 países africanos e escolhemos alguns estados como nação africana, como a Bahia, Pernambuco e Maranhão. **Em 2012, nós trabalhamos negros do sul.** Lá também tem. A gente queria mostrar que no Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, não tem somente descendentes de alemães, italianos e poloneses. Porque lá tem uma cultura negra muito forte. Eu estive lá. Fui nas escolas de samba. Nós mandamos uma equipe para pesquisar nesses três estados (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019, grifos nossos).

O festival da música reflete a importância que a musicalidade possui para o bloco afro Ilê Aiyê, ocupando uma centralidade na materialização do fenômeno. Nesse aspecto, Vovô esclarece que os compositores recebem uma apostila sobre o tema que será produzido para o carnaval. Na sequência o artista plástico expressa a história que será contada através do tecido que será utilizado para produzir a indumentária do bloco. Por fim, toda a pesquisa realizada para a produção do tema, bem como o tecido que dá visibilidade a história e as músicas selecionadas durante o festival irão compor o caderno de educação do Ilê Aiyê. Conforme Vovô, esse material educativo produzido pelo Ilê Aiyê foi adotado por escolas do Rio de Janeiro.

Com a música, além de preparar uma apostilha e passar para os compositores. Eles preparam as músicas temas. Tem um festival. E, o artista depois pega essa história e retrata ela toda no tecido. E, quando passa o carnaval esse material é transformado em caderno de educação. Nós começamos utilizar em nossas escolas aqui, e hoje circula o Brasil. Agora, muitas escolas do Rio de Janeiro, onde estudam os filhos de Regina Casé e Lázaro Ramos utilizam esses

cadernos (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019, grifos nossos).

A arte conforma a realidade através da música que reverbera na espacialidade simbólica afro do carnaval baiano. Nesse aspecto, Vovô elucida que a música poesia tem um papel fundamental de afirmação da cultura afro-brasileira, na medida em que rebate tudo que é negativo em relação ao negro através da valorização da ancestralidade africana e da negritude. A música possui ressonância nos foliões que cantam e dançam no ritmo dos tambores durante o cortejo do bloco. Desse modo, o universo poético da música valoriza o universo negro, a beleza negra, o ser negro na ação, ou seja, o ato de pertencer ao bloco afro, de cantar, de dançar e de vestir a indumentária afro reflete no orgulho de ser afro-brasileiro.

A música poesia é muito importante porque ao invés da gente ficar dando discurso, o cara dizer que eu sou feio ou ficar discutindo. Essa música poesia foi organizada dentro do Ilê Aiyê. O objetivo é educar, conscientizar todo mundo, tanto negro, quanto branco. Então, tudo que a gente ouve de negativo que sempre ouviu que negro é feio, que negro fede, que o cabelo é ruim, que a mulher negra é feia, não sei o quê. A gente manda de volta tudo de forma positiva. O negro é lindo, o negro tem aroma cheiroso, maravilhoso, exaltando muito a mulher negra. O cabelo da negra trançado na rua é fascinante. Que regra é essa. Sempre valorizando. Então a gente começou a mudar as coisas. Hoje nós temos a noite da beleza negra que é uma ação afirmativa muito importante de empoderamento da mulher negra. Hoje já tem, mas há alguns anos nos concursos de beleza (Miss Bahia) não entrava mulher negra, e hoje participa. E a noite da beleza negra vem com esse objetivo (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

O concurso para a escolha da Rainha do Ilê Aiyê acontece desde a instituição do bloco afro. Em relação a esse evento, Vovô esclarece que a mudança no nome para Noite da Beleza Negra foi sugestão de um diretor do Ilê. No concurso ocorre a escolha da Deusa de Ébano que representará bloco durante os desfiles de carnaval, no ritual do Padê e nas demais apresentações do bloco afro durante o ano. A Noite da Beleza Negra ocorre quinze dias antes do sábado de carnaval. O seu objetivo é a valorização da mulher negra. Por isso, além da estética, a candidata ao título tem que mostrar conhecimento sobre a ancestralidade africana.

Vovô dispõe sobre o local de realização da Noite da Beleza Negra, lembrando que no início o concurso acontecia no chão por falta de infraestrutura, aliás, de uma sede. Em seguida, eles resolveram procurar um clube para a

realização da festa e tiveram dificuldade por se tratar de bloco oriundo de um bairro negro, mas conseguiram a Associação Comercial, no centro da cidade. Na trajetória do concurso houve a celebração em vários clubes da cidade. Assim, a Noite da Beleza Negra passou pelo Clube da Polícia Militar, Fantoches e, por fim, pela Associação Atlética da Bahia. O último, trata-se de um clube frequentado pela elite baiana. Vovô coloca que houve uma divergência na diretoria do clube sobre a realização da festa, mas que quando os diretores chegaram ao evento e viram estrelas do quilate de Caetano Veloso, Djavan e Milton Nascimento ficaram maravilhados. Desse modo, os diretores do clube propuseram a continuidade da realização da Noite da Beleza Negra naquele espaço. Na atualidade o concurso da Deusa de Ébano se consagrou como uma referência no calendário festivo que antecede o carnaval da cidade da Bahia.

Desde o início do Ilê Aiyê sempre teve o concurso da rainha do Ilê. A partir de 1980, um diretor nosso sugeriu que nós mudássemos o nome de concurso para Noite da Beleza Negra. A gente fazia o concurso aqui no chão, não tinha estrutura nenhuma. Resolvemos mudar e fomos procurar espaço para fazer. A gente não tinha sede. Aí fomos procurar um clube. Qual era o clube que queria dar espaço para um bloco da Liberdade? Chamado de bairro de negro. Nós conseguimos espaço num clube Comercial, na Avenida Sete. A partir daí a festa foi em vários lugares: Clube da Polícia Militar, Fantoches. Fizemos umas três vezes na Associação Atlética da Bahia, na Barra, um dos clubes da elite daqui. Foi a maior discussão porque uma parte da diretoria não queria, outra parte queria. Mas, quando eles chegaram na festa e viram um monte de negão, e de brancos, também aquele desfile de moda. O bar deles vendeu como nunca tinha vendido. Daqui a pouco aparece Caetano Veloso, Djavan, Milton Nascimento, os caras ficaram malucos, não queriam mais que a gente saísse de lá. Depois levamos Emilio Santiago como convidado para lá. E, hoje a festa é uma referência, é um dos eventos pré-carnavalesco mais badalado da cidade (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

No aniversário de 45 anos do Ilê Aiyê na Senzala do Barro Preto, nós estávamos presentes e encontramos dezenas de artistas que se apresentaram ao longo da festa. Sobre o espetáculo dos músicos na festa Vovô elucida que os artistas convidados gostam de participar das festas do bloco afro. Especialmente a cantora Daniela Mercury, intérprete da música Ilê – Pérola negra. A cantora acompanha o bloco desde a época que foi convidada para participar da gravação do lançamento de um CD do Ilê Aiyê, tornando-se parceira do bloco afro. Vovô ressalta a participação frequente de Daniela na Noite da Beleza Negra, e também a participação de Caetano e Gil.

O cantor baiano Gilberto Gil gravou a primeira música de sucesso do Ilê Aiyê, “*Que bloco é esse? Eu quero saber*”. O fundador do bloco conta que pode ter contribuído para essa música ficar famosa o seguinte fato: no primeiro ano que eles desfilaram na avenida com um fusquinha emprestado e, misteriosamente o fusquinha sumiu. Desse modo, eles cantaram somente essa canção, Vovô afirma: “*nós tivemos que cantar no gogó, no megafone. E cantamos somente essa música*”. A canção foi gravada no álbum Refavela em 1977. No mesmo álbum Gil também gravou “*Patuscada de Gandhi*”, música para os Filhos de Gandhi. Após essa gravação, no ano seguinte Gil foi morar nos Estados Unidos.

Os artistas gostam de participar das festas do Ilê. A gente tem dificuldade de trazer esses artistas porque os nossos ensaios sempre são no final de semana. Às vezes eles estão ocupados, mas mesmo assim vêm muito nos eventos aqui. Agora, desses aí, o mais próximo mesmo, é Daniela Mercury porque quando ela começou ela saiu de uma banda Companhia Clic que cantava em barzinhos. E, os caras resolveram lançar a carreira solo, foi na época que nós estávamos gravando na WR, hoje a gente tem Studio aqui. Aí no lançamento eles pediram para ela participar. Eu disse, rapaz essa menina é branca e vai ser na Liberdade, e estamos na expectativa do lançamento do CD do Ilê Aiyê. Se ela não mandar bem, você sabe como é, né? Ela veio e depois começou a frequentar o Ilê. A gente começou ensaiar no Santo Antônio e, ela ia muito para os ensaios. Ela tem 20 e tantos anos que acompanha o Ilê Aiyê. Nós chamamos ela para a beleza negra. Aqui quando o pessoal não gosta do convidado, eles vão para o bar beber e conversar, e depois volta quando o convidado sai porque eles vêm para ver o Ilê Aiyê. Convidado se não mandar bem, ninguém fica. Hoje, Daniela Mercury é parceira, mesmo. Ela vai estar novamente na beleza negra que vai ser 16 de fevereiro. Daniela e Caetano já estão confirmados e, Gil vai confirmar nessa semana. Como o tema esse ano é: Que bloco é esse? Eu quero saber. Que é a primeira música do Ilê Aiyê que ficou famosa. Até por conta da dificuldade que teve no primeiro ano. Nós saímos com um fusquinha de um vereador. O fusquinha sumiu na avenida. Nós tivemos que cantar no gogó, no megafone. E cantamos somente essa música. Chegou em 1977, Gilberto Gil gravou a música, naquele LP Refavela que na época da ditadura também. Ele cantou música dos filhos de Gandhi, música do candomblé e foi na época que a ditadura pegou Gil, e ele foi exilado também. Aí, nessa homenagem ele deve participar também (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Para Vovô, o sentido e o significado que carnaval possui é de constituir-se como a festa mais importante da Bahia, pois é uma celebração de grande repercussão e visibilidade. Dessa forma, a cultura afro ganha projeção durante a festa, sendo repercutida pelos participantes dos blocos afro e afoxés. Assim, torna viável a prática de ações afirmativas no sentido de combater o preconceito e discriminação étnico-racial arraigado na sociedade brasileira.

Nesse aspecto, Vovô coloca que houve avanços, mas as medidas adotadas ainda não foram satisfatórias diante da realidade brasileira. Além disso, Vovô enaltece o significado da emoção que algumas músicas têm para ele, as quais rememoram a sua vivência no carnaval, e também a emoção de assistir a banda Erê⁴⁸ se apresentar.

*O carnaval é tudo. É a nossa festa porque foi através do carnaval que nós começamos esse trabalho de combate à discriminação aqui na Bahia. Então, acreditamos que foi através do carnaval que vai chamar atenção para a gente fazer essa aglomeração e denunciar o racismo. Foi aí que começou a diminuir ou melhorou a situação. Não que eu já me sinta contemplado, houve muitas vitórias, muitos avanços, mas muita coisa ainda precisa ser feita. **Eu, a nível de emoção muita coisa ainda mexe comigo, as vezes uma música, a banda Erê estava aqui, as crianças se apresentando, isso mexe muito comigo. Tem determinadas músicas, em determinados momentos que são muita história no carnaval.** Você vê hoje o número de jovens que foram formados aqui e que estão pela Europa trabalhando, dando continuidade. Esses meninos chegaram aqui com 6 e 7 anos. Nessa semana eu estava no batizado do neto de Regina Casé, aí encontrei um ex-aluno que chegou aqui com 6 anos, aí o filho dele chegou aqui no Curuzu com 7 anos. Hoje é um grande músico, toca com Léo Santana. Isso é muito gratificante, através desse nosso trabalho aqui a gente tirou muito jovem de situação de risco. Porque nós estamos num bairro muito grande Curuzu/Liberdade tem problemas como outro qualquer (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).*

Vovô afirma que o bloco afro é visto com orgulho pela comunidade local: *“é motivo de muito orgulho, de referência. Todo mundo hoje conhece a ladeira do Curuzu por conta do Ilê”*. Desse modo, a relação com a comunidade é excelente. Assim, Vovô relata que *“no carnaval aqui na saída do Ilê você bota mais de 20 mil pessoas, sem corda e não acontece nenhuma briga”*. As pessoas gostam da musicalidade do Ilê Aiyê. Ademais, o presidente do Ilê explica que *“no dia de festa aqui, à tarde o pessoal já está marcando lugar para vender rosca, cerveja, barraca para comer feijão. Movimenta a economia do bairro”*. Nesse aspecto, as festas na sede do bloco movimentam o bairro e possibilitam uma fonte de renda extra para os moradores que vendem comida e bebida na rua.

⁴⁸ A banda Erê é a principal ação educativa voltada para as crianças e jovens do Ilê Aiyê, no Curuzu-Liberdade, cidade de Salvador. Este processo educativo começou em 1992 com aulas de percussão para meninos como forma de envolvê-los em uma atividade lúdica e, ao mesmo tempo, propiciar-lhes o acesso ao mundo da cultura negra produzido pelo Ilê Aiyê (ILÊ AIYÊ, 2018, p. 61).

Atualmente a Ladeira do Curuzu é conhecida dentro e fora do Brasil devido a visibilidade promovida pelo Ilê Aiyê.

Sobre a dança e as coreografias, Vovô diz que *“o bloco não tem ala”*, assim no carnaval *“cada um dança de uma maneira, à vontade. Todo mundo dança no ijexá, tem gente até que dança desengonçado, mas tá curtindo”*. Mas, *“nos eventos, no show da banda tem as dançarinas que ensaiam as coreografias de sempre no afro, ijexá”*. No desfile de carnaval *“tem a rainha que sai em cima do bloco dançando. Mas no bloco a dança é solta. A pessoa dança e não tem coreografia organizada”*. Salientamos que o Ilê Aiyê promove oficinas de dança afro. Além disso, um dos critérios observado pelos jurados na escolha da Deusa de Ébano é a candidata saber dança afro e que embora o bloco não seja organizado em alas, portanto não há uma preocupação com a coreografia, nós observamos a performance da dança afro pela maioria dos foliões durante o apoteótico desfile do Ilê Aiyê no carnaval da cidade da Bahia.

Vovô esclarece que no começo os ensaios do bloco ocorriam no terreno ao lado da Ladeira do Curuzu. Tanto o terreno, quanto a ladeira não eram asfaltados, portanto o piso era de barro. Um dia eles solicitaram o asfalto para o terreno e os operários colocaram uma camada de asfalto somente na quadra onde acontecia as festas. Devido a declividade do terreno, quando chovia a lama acumulava no local do ensaio, assim as pessoas passaram a chamar Senzala do Barro Preto. Nesse contexto, os integrantes do Ilê Aiyê resolveram manter o nome, mesmo após a inauguração da sede em 2003. Vovô enaltece o nome *“nós chamamos a nova Senzala. Senzala que foi lugar de martírio, de sofrimento, agora é lugar de festa, de celebração, de educação”*. Por conseguinte, houve uma ressignificação do nome para designar a resistência, a coragem e a festividade de um povo, que mesmo escravizado conseguiu sobreviver e transmitir a sua herança cultural.

Aqui chama Senzala do Barro Preto o nome da sede. Porque Senzala? Senzala foi lugar de sofrimento, de martírio. A gente ensaiava aqui na ladeira, num terreno aqui e era de barro. Aí um dia os caras passando tapando buraco aqui, aí nós pedimos. Daí eles jogaram uma camada de asfalto na quadra, só que quando chovia descia barro do terreno mais alto, daí ficava aquela lama. No sábado aqui era desfile de moda, todo mundo fazia roupa nova para vir pro ensaio, aí os caras começaram cantar Senzala do Barro Preto e, Senzala do Barro Preto ficou. Daí quando inaugurou aqui. Nós chamamos a nova Senzala. Senzala que foi lugar de martírio, de sofrimento, agora é lugar de festa, de celebração, de educação, manteve o nome. Perfil Azeviche é a

nossa marca (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

A sede do Ilê Aiyê – Senzala do Barro Preto foi inaugurada em 2003, após 29 anos de fundação do bloco afro. Durante o período em que o bloco afro funcionou sem uma sede própria, Vovô lembra que os ensaios do bloco começaram numa lavandeira, na Liberdade. Depois, foram para a Ladeira do Curuzu. Em seguida, o bloco passou 16 anos ensaiando no Forte de Santo Antônio – no Cento Histórico de Salvador e, finalmente voltaram para a Ladeira do Curuzu. Sobre o funcionamento da sede, Vovô relata que começou na casa de sua mãe – Terreiro Ilê Axé Jitolu, depois migrou para um prédio em frente a atual sede, e por último no sopé da Ladeira do Curuzu. Em relação ao projeto e implementação da sede atual, Vovô explica que eles fizeram uma parceria com uma fundação que elaborou o projeto arquitetônico do prédio. E, quando o projeto ficou pronto ele andava com o projeto embaixo do braço em busca de parceria pública e privada para a construção da sede. Assim, aos poucos no lapso temporal de alguns anos eles conseguiram a adesão necessária para a viabilização do projeto.

A sede foi inaugurada em 2003. Os ensaios começaram numa lavanderia no Largo e, depois desceu para a ladeira. Nós ficamos 16 anos ensaiando no Forte de Santo Antônio. Depois voltamos para aqui de novo na rua. Nós fizemos uma parceria com a fundação, eles contrataram um arquiteto para fazer um projeto para a sede. Eu andava com esse projeto debaixo do braço. Todo lugar que eu ia. A sede já foi na casa de minha mãe, depois foi nesse prédio aqui na frente, já foi lá embaixo na ladeira (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

O trabalho social desenvolvido pelo bloco afro Ilê Aiyê é muito importante para a comunidade. Nesse sentido, Vovô expõe que a função social desenvolvida pelo bloco afro foi invenção de sua mãe – a Iyalorixá Mãe Hilda. Ela lhe aconselhava *“porque não bota esses meninos para vir fazer uma escolinha aqui no quintal”*. Foi assim que surgiu a Escola Mãe Hilda. Depois de um tempo, Mãe Hilda disse: *“esses meninos à tarde estão sem fazer nada. Bota esses meninos para vir tocar tambor”*. Assim, começou a banda Erê que se transformou num projeto de extensão pedagógica do bloco afro. Mais uma vez, Mãe Hilda chama Vovô e diz: *“porque você não arranja umas máquinas de costura para as mães desses meninos aprenderem a costurar”*, dessa forma

surgiu a escola profissionalizante do Ilê Aiyê. Vovô conta que foi no órgão do governo do Estado no Centro Administrativo da Bahia para solicitar as máquinas para o projeto social.

A relação do Ilê Aiyê com os outros blocos afro da Bahia é de união, além de o bloco afro Ilê Aiyê constituir-se como referência para os outros. Vovô brinca “*somos os mais velhos, dos velhos*” e isso também representava um apoio. Nesse sentido, o presidente do bloco dispõe que eles, os fundadores do bloco Ilê eram jovens solteiros trabalhadores do Polo Petroquímico de Camaçari que pagava bem aos funcionários. Assim, eles conseguiam investir parte dos seus salários para comprar instrumentos e equipamentos de som para o bloco afro. Nesse contexto, os outros blocos quando precisavam de equipamentos ou instrumentos de som emprestados para realizarem os seus shows recorriam ao bloco afro Ilê Aiyê. Nesse aspecto, a solidariedade constitui uma marca da população afro-baiana, a qual se manifesta desde a diáspora africana e pode ter contribuído para a resistência negra na Bahia, possibilitando a preservação, ressignificação e transmissão da cultura negra. Dentro dos Terreiros de Candomblé as pessoas formam uma família de santo, constituída por pai, mãe, filhos, filhas e irmãos de santo, ou seja, os laços de parentesco sanguíneos que foram destituídos na diáspora foram reconstruídos pelas famílias de santo unidos pelo amor ao próximo, enfim pela solidariedade. Esse atributo da herança africana é emblemático nos bairros soteropolitanos onde a população é majoritariamente negra, como a Liberdade/Curuzu.

Todos eles respeitam o Ilê. Todos sabem que a origem foi daqui. Então, estamos sempre juntos. “Somos o mais velho, dos velhos” brincadeira, até porque desde o início do Ilê sempre tivemos a preocupação ter patrimônio. O Ilê sempre teve som próprio, sempre teve instrumentos. Na época a gente era todo mundo jovem e a gente trabalhava no Polo. Estudei até o 2º ano na Escola de Engenharia Eletromecânica e depois parei, e trabalhei no Polo. Apolônio também era do Polo quando se formou na Escola Técnica Federal. Então, todo mundo era solteiro jovem, ganhava bem e investia muito no bloco. A maioria dos blocos afro passavam por aqui para tomar instrumentos emprestados, som quando queimava os equipamentos, as vezes pifava. Sempre tivemos uma relação muito harmoniosa com os outros blocos afro (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019, grifos nossos).

Vovô considera os projetos sociais muito importantes para a inclusão de negros e negras na sociedade. Sobre essa questão lamenta a carência de recursos públicos para a implementação dos projetos. Fala do pioneirismo do

Projeto de Extensão Pedagógica Educacional, bem como da oferta de cursos profissionalizantes pelo bloco afro. Salienta que foi atendido num órgão do Estado por uma funcionária que teve formação profissional no Ilê Aiyê. Esse compromisso social que o bloco possui com a sociedade deixa claro que as ações afirmativas do Ilê Aiyê vão muito além do carnaval, pois ele forma pessoas que sabem reconhecer o seu valor e a sua importância no mundo.

Hoje está meio carente de projetos. O PEPE Projeto de Extensão Pedagógica Educacional que foi pioneiro pela Escola Mãe Hilda. Essa turma toda que está aí foi formada aqui no PEPE, e também os profissionalizantes. Ontem eu cheguei na CCPI, um órgão do governo, e a menina que estava me atendendo disse você sabe que eu sou de lá, ela tomou curso aqui de estética e ela criou uma marca. Com os cursos profissionalizantes você ajuda muita gente a sair do desemprego, profissionalizando essas pessoas. Tem muitos cursos aqui, como eletricitista predial. Qualquer curso de inclusão hoje é importante, é interessante (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Vovô discorre sobre a expansão das ações socioculturais do Ilê Aiyê através do projeto do bloco afro nos bairros de Mussurunga e Valéria, localizados na periferia de Salvador. Esse projeto acontece à noite, duas vezes por semana, nos centros sociais urbanos dos referidos bairros. O presidente do Ilê Aiyê também ressalta a parceria que fizeram com um município de Maricá, no Rio de Janeiro para dar treinamento a uma equipe que irá implementar o projeto socioeducacional e cultural nos conjuntos habitacionais “minha casa, minha vida”, a exemplo de um treinamento que o bloco promoveu no Mato Grosso do Sul. Em ambos, o objetivo é reproduzir o modelo socioeducacional e cultural desenvolvido pelo bloco afro Ilê Aiyê, na formação das pessoas.

A noite nós temos um projeto chamado bloco afro nos bairros. Aqui, no bairro de Valéria e Mussurunga. E vamos começar uns cursos profissionalizantes de gastronomia. O projeto nos bairros ocorre duas vezes na semana. Nós levamos percussão, dança e estética. Tudo que nós fazemos aqui a gente leva para essas comunidades. Lá nós atendemos nos centros sociais urbanos. Nós estamos fechando uma parceria com a prefeitura de Maricá no Rio de Janeiro, a secretária de cultura esteve aqui com a sua equipe. Eles querem implantar esse modelo nosso lá em dois conjuntos habitacionais do minha casa, minha vida. A cidade é litorânea. Vamos levar uma equipe daqui para ficar um período lá, mas já vamos preparar a equipe de Maricá para dar continuidade ao projeto cultural. Já fizemos isso em Mato Grosso do Sul (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Vovô afirma que o candomblé é a religião praticada pela maioria dos participantes do bloco afro Ilê Aiyê. Além disso, ressalta a importância que o

matriarcado possui para o bloco desde a sua fundação com a bênção de Mãe Hilda Jitolu, mãe biológica de Vovô e Iyalorixá do Terreiro Ilê Axé Jitolu, local onde bloco afro foi constituído. Nesse sentido, o presidente do Ilê cita o respeito que o bloco tem em relação a mulher e a religião de matriz africana. Bem como, às ações afirmativas da entidade voltadas para o empoderamento da mulher negra.

*O candomblé é a religião da maioria do povo negro que sai no Ilê. Essa relação é muito forte porque aqui no Ilê funciona o **matriarcado**. Eu apareço muito, mas aqui sempre foi minha mãe, as mulheres. Porque tem mais mulheres do que homens no Ilê. Então, toda programação nossa é voltada para as mulheres: semana da mãe preta, noite da beleza negra. São sempre voltadas para as mulheres. **O Ilê é o bloco também, que mais sai gente de santo**. Tem essa relação muito forte do respeito a mulher, do respeito a religião. O Ilê não expõe as coisas religiosas nem de música, nem indumentária, nem adereços. Nós somos fiscalizados pelas outras entidades, pelos terreiros. O pessoal mais velho tem esse olhar muito sério em cima do Ilê e também pelo respeito que o Ilê também tem, nessa religião (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019, grifos nossos).*

O presidente do Ilê Aiyê conta que nem todos os fundadores do bloco eram do candomblé. Mas como a sede do bloco afro funcionava no barracão, quando tudo começou, a influência do Candomblé era muito grande. Assim, muitos integrantes do movimento negro que não eram do axé, começaram a tomar passe, dar bênção, e por fim se confirmaram na religião do Candomblé. Dessa forma, os fundadores do bloco afro que é referência na afirmação da negritude em nosso país, em sua maioria são candomblecistas.

*Nem todos os fundadores do Ilê eram do candomblé. Ficou mais específico porque como a sede era lá em casa e as reuniões eram no barracão tinha essa influência muito forte do bloco ter nascido dentro do terreiro de candomblé. Por isso, todos respeitam o candomblé. **Quando nós começamos nos anos 70 aqui muita gente do movimento negro não era do candomblé. E, hoje todo mundo é de candomblé, toma passe, da bênção um ao outro, todo mundo se confirmou** (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019, grifos nossos).*

Vovô relembra que no começo os participantes dos blocos afro foram chamados de tocadores de tambor de forma crítica devido ao racismo e preconceito da sociedade em relação aos integrantes dos blocos afro. No entanto, os blocos afro através da conformação simbólica da realidade pela arte, conseguiram rebater todas as críticas que lhe foram aferidas no início. Isso foi

possível pela visibilidade da questão racial na Bahia reverberada nos desfiles do carnaval e além deles, pelos afoxés.

*Nós já fomos chamados até de tocador de tambor. Teve uma época que um importante professor daqui chamou a nossa diretora aqui e disse que fazia parte de um tipo de movimento negro de terceira categoria que eram os blocos afro. **Mas, depois eles viram que os blocos afro foram para a rua, quem alavancou e deu visibilidade a luta** (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019, grifos nossos).*

Nosso entrevistado, lembra de uma reunião que houve na reitoria da Universidade Federal da Bahia para discutir o acervo de obras do Candomblé do Museu Afro-Brasileiro, localizado no Terreiro de Jesus, no Pelourinho – dentro da antiga Faculdade de Medicina. Vovô conta que quando chegou a reunião causou certo espanto nos presentes, pois havia poucos convidados que compareceram ao evento para debater a situação. Conforme Vovô, o motivo da reunião foi o conflito sobre a continuidade da exposição das obras da religião afro-brasileira, mas no final do debate o conflito foi solucionado e, por unanimidade, a assembleia acordou pela continuidade da exposição religiosa de matriz africana. Vovô diz ainda que nessa reunião ele conseguiu se aproximar dos professores da universidade e relembra com emoção e saudade que saiu dela com o apelido de Obá. Diante disso, ressalta a importância do movimento negro que precede o Ilê Aiyê na luta antirracista, em nossa sociedade.

Eu me lembro que uma vez teve uma reunião na reitoria e o pessoal da faculdade de medicina estava querendo retirar as peças de candomblé do museu. E, estava uma briga por conta disso, lá. Aí, teve uma reunião com os médicos e chamaram o pessoal do movimento negro para irem. Poucas pessoas foram. Aí, foi engraçado, que esse professor faleceu meu amigo. Maior defensor do Ilê Aiyê, na época ele tinha um pé atrás com a gente. Quando eu cheguei na reunião, eu não falei nada. Eu só fiz chegar, saldar o pessoal e me sentar. Os caras ficaram me olhando assim. Eu sei que mudaram de opinião, liberaram tudo. Aí os caras começaram me chamar de Obá, Obá, Obá. Saudoso, Bira. Mas, no início foi assim. Antes de aparecer, de ter visibilidade, de ser chamado para tudo. Porque o Ilê não é pioneiro. Sempre teve o movimento negro (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Na década de 1980 Vovô participou de um debate na PUC de São Paulo. Ele fala do orgulho que os participantes do evento tinham do trabalho do Ilê Aiyê e também coloca em evidência o papel que a Frente Negra Brasileira teve na luta contra o racismo, assim como relata a importância de Abdias do

Nascimento⁴⁹. Sobre o Ilê Aiyê, Vovô salienta o processo de reafricanização empreendido pelo bloco afro e a tentativa de aproximação com os países africanos, por isso já viajou duas vezes para Angola. Além disso, Vovô manifesta que fez exame de DNA para conhecer a sua origem africana. O resultado do exame mostrou que ele é descendente do povo Mandinga de Senegal, Guiné Bissau e Serra Leoa. Mesmo possuindo os seus laços ancestrais na África, Vovô relata que tem dificuldade para manter uma relação com os africanos devido ao fato dele não ser africano. A percepção que o entrevistado teve nas suas viagens foi que os africanos, em sua maioria, não se interessam pela cultura ancestral. Desse modo, se tornou inviável a construção de uma parceria, apesar do bloco ter dado visibilidade para Nigéria, Senegal e Angola.

Nos anos 80 eu participei de um debate na PUC de São Paulo. E, o pessoal estava todo orgulhoso, em 1983, mais ou menos, das coisas que a gente já vinha fazendo. Aí, chega um senhor da Frente Negra Brasileira, os caras tiveram partido político, teatro. Abdias do Nascimento é desse tempo, então esses caras fizeram muito mais coisas do que nós. É claro que a gente tem consciência que nessa nova era o Ilê fez essa nova reafricanização, essa relação, essa aproximação com a África foi o Ilê que fez. Nós somos considerados amigos da África. A dificuldade é que eu não sou africano. Eu sou brasileiro, sou baiano, sou descendente da família negra de lá. Até fiz o exame de DNA, tenho aqui. Eu sou descendente do povo Mandinga de Senegal, Guiné Bissau e Serra Leoa. Mas, nós temos muita dificuldade até hoje de ter relação com os africanos. Os africanos não gostam de vir para a Bahia. Os caras querem saber de ir para boate, ir para noite. Então, poucos se interessam pela cultura. Nesses anos todo, nessa visibilidade que a gente deu para Nigéria, Senegal, Angola, nós nunca conseguimos uma parceria? Eu já tive duas vezes em Angola, em 1983 e 1984. Fui fazer pesquisa lá. Os caras levam Xuxa, levam Luciano Huck (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Vovô elucida que o Ilê Aiyê consegue dialogar com os afro-americanos e não consegue estabelecer uma interlocução com os africanos. No mesmo sentido, esclarece que não se observa um diálogo do negro americano com a África. O que pode estar por trás dessa questão? Talvez a modernidade *versus* a tradição? Quiçá, a experiência de vivência na diáspora africana pode

⁴⁹ Abdias do Nascimento foi professor universitário, escritor, poeta, artista plástico, ator, político e ativista antirracista. “Em 1983, o então deputado federal Abdias Nascimento apresentou ao Congresso Nacional o Projeto de Lei nº 1.332, dando largada à discussão da proposta de medidas de ação compensatória para concretizar oportunidades igualitárias para a população afro-brasileira historicamente discriminada. Àquela época, a ideia foi recebida com muita cautela. Hoje, propostas desse gênero são debatidas sob o título geral de “políticas públicas voltadas às necessidades específicas da população afrodescendente” ou “políticas de ação afirmativa” (NASCIMENTO, 2014, p. 22).

ter contribuído para fragmentar o diálogo entre a África e os Estados Unidos? Nesse sentido, Pinho (2005, p. 46) dispõe que “é preciso insistir no reconhecimento da diversidade de experiências no interior da diáspora africana”. Assim, “se seus pontos comuns asseguram uma certa unidade”, de outra parte, “as diferentes histórias vivenciadas por afrodescendentes em lugares distintos indicam a necessidade de um maior e mais equilibrado diálogo em lugar de uma padronização linear”. Ressaltamos que caberia aqui outra pesquisa para esclarecer essa questão.

O nosso entrevistado retoma as viagens para a África. Rememora que foi para Angola com dois amigos, J. Cunha e Valder Luís, integrantes do Ilê Aiyê, em 1983 e 1984 para realizar uma pesquisa quando o país estava enfrentando uma disputa interna pelo poder, que provocou uma guerra civil, a qual foi alimentada pela guerra fria, e durou 27 anos, devastando o país. Vovô relata que quando eles chegaram a Angola, não tinha nenhum evento que eles pudessem participar, por isso ficavam no bar do hotel bebendo socialmente e conversando com um eslavo. Um dia, finalmente foram convidados para um Komba, ritual religioso similar ao ritual fúnebre do Axexê⁵⁰ realizado no Candomblé. Vovô explica que no Komba angolano tem comida, bebida e música e que pode durar de três a sete dias. Eles ficaram bem empolgados com o convite, no entanto quando chegaram no local do ritual foram obstados de entrar pelo fato de serem estrangeiros. Nesse aspecto, Vovô faz uma análise crítica da ideologia política implantada em Angola durante a década de 1980 e também do sistema socioeconômico e ambiental. Em sua fala chama atenção para as desigualdades sociais, a precariedade do saneamento básico e a dificuldade no abastecimento de água potável para a população. Essa é a sua percepção sociocultural e espacial de Angola nos anos 1980.

O negro americano, eles não têm muito relação com a África, eles são afro-americanos. Mas, com os negros americanos a gente tem mais contato, mais discussão. Mas, com a África é pouco. Até para discutir cultura, fazer parceria é difícil. Eu fui em Angola durante a guerra, lá tinha toque de recolher. Aí, um dia estava eu, Cunha e o finado Valder Luís, nós fomos fazer uma pesquisa. Não tinha nada. A gente ficava no hotel bebendo com um eslavo, conversando. Aí, um cara me chamou que tinha uma festa. Vai ter um Komba, é como se fosse aqui no Candomblé quando morre um Pai de Santo ou Mãe de Santo, que

⁵⁰ O Axexê é uma cerimônia ritual fúnebre celebrada para uma pessoa importante da comunidade religiosa, chefe (Pai ou Mãe de Santo), Filho de Santo ou Ogã (MANZOCHI, 1995).

tem o Axexê. Tem o Komba pequeno que dura três dias, e tem o Komba de sete dias. É como na religião do candomblé. Tem música, muita comida e bebida. Aqui a bebida é fora. Aí o cara disse você vai para lá, pode até arranjar uma namorada. Cheguei lá e os caras me barraram disseram que eu era estrangeiro. Os caras estavam muito colonizados com essa questão de camarada. Você vê que não soava direito aquele negócio de camarada porque aqui é todo mundo igual, mas não era: alguns moravam em casa de mármore enquanto tinha família de oito pessoas que morava numa casa com dois quartos. A água lá é sistema de bomba, em plenos anos oitenta tinha criança lá que nunca tinha visto uma descarga. O problema da água lá é o maior caos (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Uma outra experiência que Vovô teve foi com o pessoal do Benim. Eles visitaram Salvador em 1986. O presidente do Ilê Aiyê foi anfitrião do grupo. Primeiro ele expõe sobre a dificuldade de encontrar roupas de banho para o grupo. Em seguida, fala sobre a dificuldade que o grupo teve de adaptação as regras da sociedade urbana, uma vez que os visitantes não estavam habituados, pois no Benim eles residiam na área rural e viajavam para fazer as apresentações artísticas. Posteriormente, o bloco Ilê Aiyê foi se apresentar no Benim, no mesmo período que Gilberto Gil também estava lá fazendo espetáculos. Vovô conta que foram recepcionados por uma negra linda e poderosa, sobrinha do Presidente e namorada do Primeiro Ministro. Apesar, dessa interlocução com o Benim, o nosso entrevistado lamenta a dificuldade que o bloco afro tem para dialogar com as nações africanas, mas mesmo assim expressa que a entidade continua buscando o diálogo com a África.

Nós trouxemos aqui em 1986, um pessoal do Benin que ficaram num hotel da Barra. Tivemos que arranjar roupa de praia para eles, as meninas não queriam biquíni igual das brasileiras. Eu tive lá no Benin depois. Em 1986 chegou um grupo aqui que os meninos não sabiam usar o banheiro porque não estavam acostumados. Dentro, da própria África tinha um pessoal que moravam no mato e viajavam para fazer apresentações. Quando nós chegamos lá, nós vimos que tinha uma mulher que era sobrinha do Presidente e namorada do Primeiro Ministro. A mulher dava ordem até na polícia, uma tal de Daiane, uma negona de meu tamanho, toda bonitona. Gilberto Gil estava lá, tinha uma turma que foi fazer show lá. Então, essa relação com a África ainda é muito difícil, a gente fica triste. A gente continua passando as informações, não desistimos (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

O carnavalesco expõe que o Ilê Aiyê ainda encontra resistência no seu diálogo com a cidade. Pois, Salvador é uma cidade racista, mesmo constituindo a maior cidade negra em terras que não são africanas. Nesse contexto, dispõe sobre a disparidade que ocorre entre os recursos públicos que

são destinados para artistas que nada contribuem para a riqueza cultural do carnaval de Salvador, em detrimento dos recursos que são ofertados para os blocos afro e afoxés fazerem o carnaval. No entanto, em termos de expressividade e visibilidade, a cultura negra no carnaval consegue atrair turistas do Brasil e do exterior para a festa. Mas não obtém a paridade de apoio dos gestores públicos, em face de atrações que estão fazendo sucesso no território nacional, mas que, todavia, não possuem nenhuma ligação com a cultura baiana.

A gente ainda tem muita dificuldade também na relação com a cidade. A cidade ainda é muito racista. Essa semana eu estava num evento conversando com Paula Lavigne, eu falando do diálogo que temos com o pessoal do governo aqui. Eles acham que nós só fazemos reclamar. Mas, quem elege o governador e prefeito somos nós. A cidade de maioria negra é que vota. Muitas passeatas saem daqui. Chegaram aqui na sede. O governador, gente prá burro, e um bocado de político. Querem a banda do Ilê. Mas, na hora do carnaval, patrocínio, dá para Anita, para Wesley Safadão e outros. Esse pessoal não mora aqui e não tem nada a ver com o carnaval (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Corroborando com a narrativa de Vovô, a Defensoria Pública da Bahia, lança manifesto a favor dos blocos afro e afoxés, em defesa da cultura negra no carnaval de Salvador, em 05 de fevereiro de 2020. O manifesto expõe o racismo institucional no carnaval da cidade da Bahia. Ademais, ressalta a importância das entidades de matriz africana para festividade baiana e a urgência de expandir os recursos destinados as entidades afro para promover o carnaval. Sobre o racismo institucional, Silvio Almeida (2020) esclarece que “o racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como o resultado do funcionamento das instituições”, as quais “passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios com base na raça” (ALMEIDA, 2020, p.37). Ou seja, os conflitos e lutas existentes na sociedade perpassam as instituições como formas de controle do poder social. Segue abaixo um trecho do manifesto que evidencia a ocorrência do racismo institucional no carnaval de Salvador:

O Carnaval da Bahia, de Salvador, movimenta milhões de reais. Mas muito pouco desse volume chega aos blocos afro e afoxés, fazendo com que os negros marquem presença no carnaval por suas próprias contas e riscos. A prioridade tem sido grandes atrações nacionais que muitas vezes nada têm a ver com o Carnaval baiano, com a musicalidade da cultura negra. Estamos iniciando uma nova década e urge defender, respeitar e valorizar esta cultura carnavalesca quase secular. Que os blocos afro e afoxés tenham direito a mais investimentos. Que possam se tornar mais

visíveis **aos milhares de turistas que são atraídos por seus tambores, suas cores e danças.** Que a tradição dos blocos afro e afoxés sejam, de fato, a grande marca do Carnaval de Salvador. A maioria deles, além de promover a cultura negra através da dança e da música, também desenvolve trabalhos sociais nas suas comunidades. Ao longo da história do Carnaval de Salvador, contudo, **tem se evidenciado a falta de comprometimento do poder público com os blocos afro e afoxés, sendo um reflexo do racismo institucional, que dá preferência a outros segmentos da folia** (DEFENSORIA PÚBLICA DO ESTADO DA BAHIA, EM 05 DE MAIO DE 2020, *grifos nossos*).

Diante do exposto, Vovô lamenta a carência de recursos do setor privado, e os poucos recursos do setor público para os blocos afro do carnaval da cidade da Bahia. No entanto, há um paradoxo no que se refere ao fomento dos recursos para o carnaval nos blocos afro, tanto no setor privado, quanto no setor público. Em relação ao primeiro porque a imagem que se tem do carnaval da cidade da Bahia é da beleza da cultura afro que permeia a festa, tornando-a uma festividade singular no mundo, portanto atrai milhares de turistas que vão movimentar as atividades econômicas na Bahia. No segundo caso, porque conforme o nosso entrevistado os políticos sempre procuram se aproximar do Ilê Aiyê, sobretudo no período de eleição, o que torna esse tipo de atitude incompatível com a falta de apoio para a realização da festividade carnavalesca. Apesar de tudo, Vovô demonstra a simpatia do grupo pelos projetos políticos que se preocupam com o bem-estar social.

O fundador do bloco afro salienta que na Bahia a maioria dos eleitores são negros. Assim, fala de um discurso que proferiu em 2006, na Noite da Beleza Negra onde manifestou a sua vontade de eleger os representantes negros, em ambas as esferas de poder, municipal e estadual. No entanto, Vovô elucida que foi mal interpretado, pois há um boato espalhado pelo Brasil que ele quer ser prefeito de Salvador. Mas ele explica que a proposição dele é para que tenha candidato negro que seja comprometido com o povo negro e sua cultura. Neste aspecto, ressalta que já passou da hora de Salvador, cidade negra, ter um prefeito negro. Ressaltamos que a cidade precisa de gestores públicos e privados que estejam comprometidos com a população, a qual é constituída majoritariamente de negros e pardos, segundo dados do IBGE. Esse compromisso perpassa pelo apoio a cultura negra e pela erradicação do racismo institucional, o que possibilitará um amparo aos projetos sociais desenvolvidos pelas entidades afro nas comunidades onde estão inseridos, bem como uma

maior visibilidade na materialização da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia.

Falta apoio do setor privado e do estadual e municipal é muito pouco. O pessoal sempre nos procura em época de eleição. O Ilê sempre está presente. Eu não sou do PT, mas nós somos simpáticos com as ideias da esquerda. Aqui na Bahia, nós somos a maioria, temos direito ao voto. Em 2006, num evento lá no Comércio, na noite da beleza negra. Eu, na hora da premiação num discurso, aí eu falei, eu quero ela. Aí, nego perguntou. Quem é? Pensando que era alguma mulher. Eu quero essa cidade, eu quero o poder dessa cidade, eu quero fazer um prefeito ou uma prefeita negra, aí passou, não conseguimos. Só que agora o pessoal está falando. Rapaz tá na hora de retomar essa conversa. Aí tá um movimento e as pessoas estão achando que eu, que quero, e espalhou pelo Brasil, também. Está chegando um pessoal aí, surgiu agora a Nova Frente Negra. Os caras estão chegando de São Paulo e querem conversar comigo. Eles querem que eu saia candidato a prefeito. Eu não quero sair candidato a prefeito. Eu quero que alguém saia candidato. Agora, já passou da hora de Salvador, uma cidade negra, ter um prefeito ou um governador negro. O vice prefeito é negro, mas ainda é pouco. Se a gente quiser, nós temos a força do voto podemos votar em quem quiser. Tudo que acontece aí, ninguém pode reclamar do prefeito porque quem votou fomos nós (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Sobre a africanização do carnaval, Vovô coloca em evidência que ocorre em toda cidade e consubstancia uma grande vitória para o bloco afro, por isso o carnavalesco faz questão de estar sempre dialogando com a juventude sobre a importância de assumir a negritude. Vovô fala também da convivência respeitosa e amigável que tem com os brancos. Afirma que a luta é coletiva e racial. O presidente do Ilê Aiyê chama a atenção para ações perversas e cruéis de racismo que ocorre no cotidiano do brasileiro. Elenca exemplos de pessoas negras que ascenderam socialmente. Todavia, devido as barreiras presentes em nosso território para os afrodescendentes, os mesmos são discriminados pela sociedade quando ocupam o espaço secularmente destinado a elite branca do nosso país.

Nessa circunstância, Vovô diz que quando o negro brasileiro que ascende socialmente e deixa a periferia da cidade para morar em bairro nobre, pode imaginar que está tudo bem, mas não está, pois, “se você esqueceu, alguém vai te lembrar. A forma que lembra é muito dura. É o ascensorista do elevador, é o porteiro do prédio que manda você solicitar o elevador de serviço”. Este fato elenca o rol de exemplos de atos racistas citados pelo nosso entrevistado, os quais evidenciam um cotidiano perverso que revela as relações de poder e os lugares que os corpos negros ocupam, em nossa sociedade.

Diante do exposto, o fundador do Ilê Aiyê ressalta o grande salto que a implantação do sistema de cotas representa para o ingresso de estudantes negros na universidade. Nesse sentido, dispõe que os cotistas precisam continuar discutindo a questão racial para construção de uma sociedade antirracista em nosso território.

Vovô lamenta sobre a discriminação racial percebida ao longo do tempo e rememora momentos tristes e lamentáveis dessas ocorrências. Os fatos narrados pelo nosso entrevistado evidenciam a percepção de atitudes racistas durante as viagens aéreas realizadas desde a década de 1980. Vovô relata que muitas vezes ele ouviu falas, transcritas abaixo, que revelam um pensamento preconceituoso, bem como percebeu, em alguns momentos, o racismo diante da ocupação do seu corpo negro na aeronave.

A africanização não é só no carnaval é na cidade toda. É o maior ganho nosso. Eu costumo falar para o pessoal mais jovem, rapaz assumo a sua negritude. Porque eu não sou racista. Eu trabalho com empresas de brancos e não tem problema nenhum. Eu assumo que sou negro, só isso. Porque aqui na Bahia tem a elite negra, empresário negro, mas não aparece, fica se escondendo. Você não pode pensar que a nossa luta é individual, a luta é coletiva. Eu sou o Vovô do Ilê, e eu tenho consciência que eu chego em qualquer lugar, o tratamento é bom. A nossa luta não é social, é racial. Não adianta você achar que você ascendeu socialmente, que você tem um salário razoável, que você saiu da periferia, e foi morar num condomínio bacana, e que você virou branco, e que está tudo certo. Se você esqueceu, alguém vai te lembrar. A forma que lembra é muito dura. É o ascensorista do elevador, é o porteiro do prédio que manda você solicitar o elevador de serviço, que só existe aqui no Brasil. É o policial, que você passa com o seu carro e manda você encostar achando que você é ladrão. Então, você não tem que achar que está tudo bem, que está legal. Tá compreendendo? Coisa que eu falo com esses jovens que são beneficiados pelas cotas, e que depois que passam esquecem e não discutem mais a questão das cotas. Eu já vi caso, em que as pessoas chegaram no condomínio e os filhos desceram para a piscina, e quando entraram na água os meninos branquinhos todos se mandaram. Aí, o cara não sabe o que fazer, e aí aparece para pedir apoio. Agora você está pensando que você ascendeu socialmente, que você virou branco e que você vai ser tratado igual. Se você for um cara conhecido e você pensa que eu nunca fui discriminado, que eu não sou discriminado, eu cansei de pegar no meu cabelo e tirar do lugar. Uma cara de pau, e o cabelo dele cheira, né? Pensa que o meu cabelo é de maluco, associa com quem dorme sujo. Em avião, eu viajo desde os anos 1980. Quantas vezes eu vi o pessoal escolher lugar para sentar. Outro dia eu estava indo com a banda para o aniversário de Gilberto Gil em São Paulo. Aí tinha uns meninos que nunca tinha viajado e estavam orientando. Aí quando eu fui sentar, só tinha lugar vazio ao lado de uma senhora. Assim que eu sentei, as amigas dela começaram a perguntar fulana está tudo bem? Eu fiquei calado, peguei uma revista. Ela respondeu: está tudo bem. Ela começou a conversar comigo perguntando se a praia estava perto. Aí conversamos sobre tudo, questão de terra, aí entrou na questão

racial (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Compatibiliza com a narrativa de Vovô, acerca da percepção do racismo durante os seus percursos aéreos, o diálogo do nosso ilustre geógrafo Milton Santos com o professor da UFBA, Pedro Vasconcelos sobre como ele era percebido durante as viagens aéreas internacionais. Na conversa Milton contou que as comissárias de bordo de companhias aéreas brasileiras sempre falavam com ele em inglês ou francês, pois no imaginário delas um negro viajando num voo internacional, só poderia ser embaixador de alguma nação africana. Conforme Milton Santos aqui no Brasil o negro é visto com um “*olhar enviesado*” (VASCONCELOS, 2001, p. 397). Esse fato incomodava muito o geógrafo negro brasileiro. Nesse contexto, ele propõe uma reação ao que denomina “*apartheid à brasileira*” (VASCONCELOS, 2001, p. 397), decorrente das disparidades socioeconômicas estruturais. Segundo Milton Santos a finalidade dessa reação seria tornar o negro “*plenamente brasileiro no Brasil*” (VASCONCELOS, 2001, p. 397).

O próprio Milton me contou que lhe incomodava muito o fato dos comissários de bordo das companhias aéreas brasileiras sempre responderem as suas perguntas em inglês ou francês, no processo inconsciente de que um negro bem vestido e educado, em voo internacional, não poderia ser brasileiro, e sim embaixador de algum país africano. Por outro lado, a vivência na Tanzânia e em outros países da África o fez descobrir que era brasileiro: “eles não me reconheciam” (VASCONCELOS, 2001, p. 397).

Tempos atrás o presidente do Ilê Aiyê conta que foi convidado pelo governo dos Estados Unidos para uma visita ao país. Ele aceitou o convite. Quando chegou ao país foi recepcionado por um guia turístico americano, que havia morado no Brasil. Vovô fala que durante a visita constatou que havia lugares onde era proibida a entrada de pessoas negras. Na volta, “*quando eu entrei no avião, estava cheio de brasileiros, [...] fez aquele silêncio retado. Só tinha eu de negro*” em Miami. Segundo o nosso entrevistado, durante o voo lhe chamaram de Bob Marley com sarcasmo e até jogaram uma almofada nele. O racismo no Brasil foi instituído com o objetivo de dominação de uma etnia sobre a outra, no secular processo de colonização, pautado no trabalho escravizado e na exploração e extermínio dos indígenas.

Isto posto, o racismo em nosso território foi ancorado na inferiorização do negro e do indígena como mecanismo de dominação e exploração. Percebemos com perplexidade a perversidade dos atos praticados pelas pessoas a bordo do voo, os quais revelam que o preconceito e o racismo individualista fazem parte do nosso cotidiano. Além da concepção de racismo citado, há também o racismo institucional, relatado acima e o racismo estrutural que permeiam relações de poder na sociedade brasileira. Diante disso, a manifestação da cultura afro promovida pelo Ilê Aiyê no carnaval da cidade da Bahia rebate todas as formas de racismo, preconceito e discriminação contra a população negra no Brasil, pois o alcance da justiça social em nosso país perpassa pelo combate e a eliminação do racismo na sociedade.

Eu fui para os Estados Unidos a convite do governo americano. Aí você escolhia os lugares que você queria ir. E, eles também indicavam os lugares. O meu guia foi um americano que morou 30 anos aqui no Brasil. Chegando nos lugares, eu disse: bora tomar uma. Ele disse: nesse lugar eu nunca vi negro aí. A gente não entrava. E, na volta por Miami, ele morava lá. Eu fiquei com a família dele, como o voo era à noite, nós fomos jantar. Quando eu entro no avião, estava cheio de brasileiros, sacoleiros que estavam em Miami fazendo compras. Paulistas, cariocas e mineiros. Quando eu entrei no avião fez aquele silêncio retado. Só tinha eu de negro. Sentei perto de uma mulher. Aí começaram a perguntar se estava tudo bem? Daqui a pouco começaram a chamar Bob Marley, aí eu comecei a procurar “Bob Marley”, eu não sou Bob Marley! Aí rumaram uma almofada em mim, eu peguei a almofada. Eu estava sozinho e me levantei e fui andando e todo mundo abaixando a cabeça. Depois, eu voltei e me sentei e eles ficaram falando. Eu sei que eu dormi e quando acordei a mulher não estava mais perto de mim, já tinha um senhor. Eu contei isso num programa (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Vovô relata mais alguns momentos onde aconteceu preconceito racial. O primeiro foi no Rio de Janeiro durante um evento de negros e indígenas, no qual houve preconceito de três clientes do restaurante onde Vovô foi almoçar com os participantes do evento. Em outro momento, o presidente do Ilê Aiyê fala da inauguração de um hotel de luxo em Salvador, na qual a elite baiana estava presente, mas ele não conseguiu contar nem dez pessoas negras. Lembra que ele e o presidente do Olodum foram convidados para a festa. Nesse sentido, expõe que chamou a atenção da anfitriã da festa sobre a questão étnico-racial, bem como dos empresários negros da Bahia para o fato. O objetivo do nosso entrevistado foi propiciar uma reflexão crítica acerca do racismo, por ambas as partes envolvidas na situação.

Eu fui para um encontro de negros e índios no Rio de Janeiro. Nós fomos almoçar num restaurante a quilo. Aí eu fiquei. Tinha negros, brancos, índios. O pessoal foi para a fila. E eu fui ver uma mesa grande, aí peguei as bolsas das meninas que estavam com a gente e fui para botar na mesa. Aí quando eu fui chegando na mesa, tinha três senhoras conversando, quando olharam para cima, a primeira reação delas foi abafar as bolsas ligeiro. Aí eu cheguei perto delas e disse: senhoras não se preocupem não que hoje eu não vou roubar, eu só vim almoçar, podem ficar tranquilas aí. Elas pagaram a conta e saíram. Inaugurou aqui o hotel Fasano, teve três dias de festa. O hotel lotado. No último dia teve show de Caetano Veloso. A elite baiana estava toda lá. Os negros que estavam lá era eu e João Jorge do Olodum. Não tinha nem 10 pessoas negras lá. Aí eu estava mostrando aos empresários aqui. Rapaz, vocês precisam se tocar. Um evento desses aqui na Bahia, vocês aí com dinheiro, ninguém chama vocês. O pessoal faz a lista. Eu falei até com a anfitriã da festa. Você tem que ver, aí. Na Bahia uma inauguração de um hotel como esse aqui, não tem negros como convidados (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

A nossa tese a espacialidade simbólica afro materializada no carnaval da cidade da Bahia, perdura para além do carnaval. A reafrikanização evidenciada no carnaval pode ser observadas o ano inteiro, em Salvador, na Bahia. A espacialidade simbólica afro ficou explícita na voz de Vovô, assim salienta que nos anos 1970 quando o bloco surgiu, os negros evitavam usar roupas coloridas, os cabelos dos homens eram raspados e das mulheres trançados até aproximadamente os 15 anos de idade e depois alisados ou cacheados seguindo padrão da estética branca. Ninguém usava turbante porque era símbolo do candomblé ou de empregada doméstica. No entanto, com a criação do bloco eles definiram as cores como símbolo de luta e resistência da cultura negra. “O vermelho representa o sangue derramado pelo povo negro, amarelo representa o poder (o ouro), o preto representa o povo negro e o branco a paz, Oxalá”. Além disso, adotaram os símbolos que reforçam a herança africana como o uso de turbantes e os cabelos trançados ou *Black Power*. Salientamos que o bloco afro Ilê Aiyê promoveu uma verdadeira revolução estética do corpo negro, a partir do carnaval, a qual foi abraçada pelo cotidiano dos foliões, mesmo após a realização do carnaval.

A africanização que começou com o carnaval dura o ano inteiro e até no dia a dia das pessoas, nos eventos, na forma de se vestir, tudo isso. Quando a gente começou com o Ilê, nos anos 70 aqui. Todo mundo usava o cabelo raspado, a gente não usava roupa colorida. Assim que o Ilê surgiu nós estabelecemos as cores do Ilê. O vermelho representa o sangue derramado pelo povo negro, amarelo representa o poder (o ouro), o preto representa o povo negro e o branco a paz, Oxalá. Então

foi definido. As meninas usavam cabelo trançado aqui até 15 anos, aí começava a espichar o cabelo. Como aqui tem as placas, alisa-se e cacheia-se cabelo trançado aqui, como o da mulher branca. E, o Ilê possibilitou isso. Usar o cabelo trançado, começar a usar torço, que eles chamavam de macumbeira, de empregada. Mas, mudou (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Sobre a estética musical afro, a sonoridade em si, e a influência da própria música conectados com um discurso de resistência e empoderamento do povo negro, Vovô elucida que a música é soberana para a emancipação dos afrodescendentes e fortalecimento da identidade negra na Bahia. Ressalta que *“a música negra afro não veio para pedir passagem, está aí”*. A música afro influenciou o *axé music*. No entanto, Vovô critica o fato do axé querer monopolizar tudo, assim perdeu a força. A música afro ganha espaço no Brasil e no exterior, a partir dos anos 1980, com os blocos afro Ilê Aiyê e Olodum. Vovô expõe que *“todos os lugares que eu chegava só tinha núcleos das escolas de samba do Rio de Janeiro”*. O nosso entrevistado conta que hoje os tambores da Bahia estão disseminados pelo mundo transportados pelos ex-alunos e integrantes dos blocos afro, entre eles cita também o Malê Debalê e o Muzenza. Nesse sentido, reitera que a música afro possibilitou aos jovens negros oriundos da periferia *“empoderamento financeiro, atitude, formação e principalmente o orgulho de ser negro”*. Diante do poder que a música negra afro possui, o carnavalesco destaca que a mesma não toca nas rádios da Bahia.

Nestes termos, Vovô salienta que *“o racismo é muito bem organizado. Eles têm consciência do poder dessa música”*, por isso na atualidade investem em músicas que não possuem uma dimensão reflexiva sobre a consciência e a cultura negra. Cita como exemplos o sertanejo, o axé e o pagode baiano, com ressalvas das músicas de qualidade que podem surgir nesses ritmos musicais. Para compensar a falta de espaço nas rádios o nosso entrevistado discursa sobre o programa que o bloco afro possui na TVE, o qual só toca música afro e ressalta a importância que a TV ainda possui na atualidade. Reitera a relevância que a cantora Daniela Mercury possui para a ressonância da sonoridade afro no mundo, uma vez que o seu repertório é repleto de canções dos blocos afro. Ademais, Vovô lamenta o fato de nenhum bloco afro ter sido convidado para o show da virada do ano de 2019, em Salvador. Apesar do evento contar com a participação de músicos negros.

A música afro é a nossa forma de empoderamento muito forte, através da música, através do ritmo. A música afro influenciou o axé e tudo isso que aconteceu depois aqui na Bahia, o que fez com que o axé se enfraquecesse foi querer se apoderar, tomar conta de tudo. Porque as coisas vão acontecendo naturalmente e vão se fixando. **A música negra afro não veio para pedir passagem, está aí. Iniciando todos eles. Eu sempre falo na experiência. Quando eu comecei sair do Brasil, todos os lugares que eu chegava só tinha núcleos das escolas de samba do Rio de Janeiro. Nos anos 80, nós começamos a mudar aos poucos isso. Olodum, Ilê Aiyê. Hoje a música percussiva, a música dos blocos afro está espalhada pelo mundo, pela América Latina. Hoje nós recebemos aqui muitas delegações que vêm aqui trazidos por ex-alunos formados aqui. O Malê, o Olodum, tem gente na França, em Paris, Marselha... E essa música deu empoderamento financeiro, atitude, formação e principalmente o orgulho de ser negro. A música é muito importante. É, por isso que a música negra aqui não toca nas rádios. O racismo aqui ele é muito bem organizado. Eles têm consciência do poder dessa música. Então, eles acham melhor estarem colocando alalalaôôô...um bocado de abobrinha. Não é à toa que eles investem muito no sertanejo hoje. Não é desmerecer, dizer que a música não presta. Tem muita coisa de qualidade, e tem muita coisa que passa batido. Mas, não querem saber. Primeiro foi o axé, depois o pagode baiano (boquinha da garrafa), os caras preferem tocar isso. Mas, música que vai empoderar negro, negro, negro. Se conscientize meu irmão negro. Eles não vão tocar isso nunca. Eles sabem que essa música além de ser bonita são comerciantes, vendem também. Então, quando uma cantora como Daniela Mercury que tem em seu repertório cheio de música de bloco afro. Em qualquer lugar que ela vai ela ajuda muito a propagar a música afro. Em qualquer lugar do mundo tem música do Ilê Aiyê, do Olodum e do Muzenza no repertório dela, principalmente do Ilê Aiyê. Mas, aqui na Bahia os caras eles têm consciência da força, do empoderamento que essa música dá. Então, o negócio é muito bem orquestrado. Eu digo que o racismo aqui é tipo a fachada de um prédio, muda a pintura. Aí tem que aprender a se defender. O Ilê tem um programa de rádio na TVE. Começou com todos os blocos. Todo mundo saiu, e a gente manteve. Só toca música negra, não toca só Ilê Aiyê. Se tiver uma grana é claro que nós vamos investir em televisão, precisa. **Aqui em Salvador, tem a virada e não tem nenhum bloco afro.** Hoje o Correio da Bahia lançou o jornal os 40 anos do Ilê, saiu um CD, aí tem Ivete, Daniela, Leo Santana, **tem negros também. Mas, bloco afro, não tem!** Vieram gravar meu depoimento, parabenizando. Eu falei também no final da insatisfação. É claro que eles cortaram. Não vão botar isso. Aqui na Bahia é o único lugar que o cara paga para a música não tocar. Ao invés de pagar para tocar, se juntar um dinheiro para tocar a música, não pague porque não tem garantia que vai tocar a sua música (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019, grifos nossos).**

Vovô finaliza a entrevista, lembrando a importância que Moa do Katendê teve para a materialização da cultura afro no carnaval de Salvador. Em 1978, Moa criou o afoxé Badauê⁵¹ que chegou a desfilar com oito mil pessoas

⁵¹ Afoxé criado por mestre Moa do Katendê, em 1978, para desfilar no carnaval de Salvador. Surgiu no Engenho Velho de Brotas, passou a figurar como uma das agremiações carnavalescas mais representativas da negritude soteropolitana. No entanto, deixou de existir em meados dos anos 1990 (SILVA, 2017).

nas ruas de Salvador durante o carnaval. A música “Badauê” que traz o seguinte refrão: *“misteriosamente o Badauê surgiu”*, composta por Moa do Katendê e gravada por Caetano Veloso, e a música “Eu sou Carnaval” que declama o seguinte trecho *“toda cidade vai navegar no mar azul Badauê”*, de Moraes Moreira, revelam a grandeza que constituiu o afoxé no carnaval baiano. Vovô ressalta que o Badauê representou uma verdadeira revolução na festividade baiana, através da concretização das inovações produzidas por Moa, que era compositor e artista plástico. As grandes transformações promovidas por Moa do Katendê estão relacionadas a instituição, organização, musicalidade e indumentária dos afoxés, as quais proporcionaram o surgimento de novos afoxés, bem como o fortalecimento dos afoxés que já existiam no carnaval da cidade da Bahia, como o afoxé Filhos de Gandhi.

Moa do Katendê representou um divisor de águas no carnaval da cidade da Bahia, para a cultura negra. Nesse sentido, Vovô esclarece que antes de Moa quem saía nos afoxés eram as pessoas do Terreiro, as quais desfilavam no carnaval com a indumentária do Candomblé. Os afoxés não possuíam composições próprias e nem desfilavam com trio elétrico. Nesse contexto, a metamorfose impulsionada por Moa favoreceu a criação de afoxés nos bairros da cidade, além dos afoxés que já existiam nos Terreiros. A partir disso, foram organizados com a presença do trio elétrico. Esse fato possibilitou a utilização de instrumentos musicais pesados nos desfiles de carnaval, como os atabaques. Trocaram a indumentária do Terreiro por fantasias e, também passaram a ter as suas próprias músicas no ritmo do ijexá que foi mantido. Vovô relembra que Moa do Katendê compôs uma música de sucesso para o bloco afro Ilê Aiyê e recita um trecho da canção *“fale o que for, mas não esqueça que o Ilê é uma beleza”*. No entanto, apesar afoxé Badauê ter se constituído num meteoro, em todos os aspectos, a sua passagem pelo carnaval foi rápida, durando pouco mais de uma década de existência. Mas as repercussões provocadas pelo Badauê persistem com bastante efervescência na festividade baiana.

Moa foi compositor do Ilê ele era artista plástico também, ele fez a música “fale o que for, mas não esqueça que o Ilê é uma beleza” essa música fez muito sucesso. E, no ano seguinte ele criou o afoxé Badauê. Chegou a colocar 8 mil pessoas na rua. Afoxé chamado candomblé de

rua. No Badaué chegou a sair mais gente do que o Ilê. Aí também ele impulsionou a surgimento de vários afoxés, que só saíam no terreiro, de bairro também. Com esse formato de trio, com instrumentos mais potentes como atabaques, composições próprias, com fantasias. Os afoxés antes saíam somente com roupas do terreiro. Então realmente foi uma revolução. Então, comenta-se que misteriosamente o Badaué surgiu (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

A narrativa de Vovô do Ilê revela que o sentido e o significado da festa do carnaval para ele podem ser compreendidos a partir das ações afirmativas no que se referem ao fortalecimento da negritude para os participantes dos blocos afro, uma luta encampada por ele desde tempos anteriores a fundação do bloco de carnaval. Percebe-se, através de suas falas, uma memória afetiva relacionada ao convívio e ao aprendizado com sua mãe, biológica e espiritual, Mãe Hilda do Terreiro Ilê Axé Jitolu, também a sua própria casa. Nesse sentido, as memórias ancestrais assumem um papel essencial em sua percepção sobre o Carnaval da cidade da Bahia, considerando que a sua atuação junto ao Ilê Aiyê, como fundador, presidente e filho biológico de Mãe Hilda lhe confere uma responsabilidade pessoal que se estende a toda a comunidade envolvida com o bloco. Vovô é um apelido de infância, mas é como se ele se sentisse genuinamente o avô de toda a Comunidade do Curuzu. O desfile de carnaval, propriamente, transparece nas falas de Vovô como a apoteose de um processo permanente da construção e manutenção da imagem do grupo, associada ao empoderamento, espiritual e material, das pessoas que constituem o Ilê. Esse processo acontece a partir das diversas iniciativas educativas e da repercussão da música poesia na festa. Por isso, a letra das canções que enaltecem a identidade negra e assumem grande relevância no depoimento de Vovô. As canções do Ilê repercutem o drama, mas principalmente a alegria e o orgulho de ser negro quando se tem consciência sobre uma identidade que perpassa pela história ancestral desde a África. Por isso, a transmissão das práticas e saberes para os mais jovens o emocionam muito. Um exemplo emblemático, que foi visível durante a entrevista através da emoção demonstrada por Vovô, é o trabalho de educação através da percussão na banda Êre.

4.1.3. Lazinho e o sentido da festa

A entrevista com Lazinho, cantor e compositor do Olodum (figura 25) foi realizada na casa do Olodum localizada no Pelourinho, no dia 07 de novembro

de 2018, no horário das 14 às 15 horas. Essa entrevista foi marcada uma semana antes, na festa de aniversário do bloco Ilê Aiyê, no Curuzu. No dia da entrevista expliquei os objetivos da nossa pesquisa, bem como solicitei autorização para gravar e publicar, texto e imagem. A autorização foi concedida junto com a entrevista.



Figura 25 – Lazinho, cantor e compositor do Olodum
Fonte: <https://joaojorgeolodum.blogspot.com>, 2018.

Lázaro Araújo Muniz dos Santos nasceu no dia 29 de abril de 1957 no centro histórico de Salvador. Ele tem 11 filhos e ainda reside no Centro Histórico. O cantor do Olodum é um dos fundadores do bloco Olodum, em 22 de abril de 1979.

Lazinho conta que antes de ser cantor do bloco afro lavava carros para sustentar os filhos. Como a necessidade de ganhar dinheiro sempre aumentava, passou a ser motorista com a ajuda de um de seus clientes para tirar a carteira de habilitação.

Naquela época a gente não tinha a consciência do que era botar muitos filhos no mundo. A gente jovem achava que ter filhos era virilidade [...]. Então eu comecei a trabalhar de motorista e um dos clientes que eu tinha me ajudou a tirar carteira de motorista quando eu fiquei de maior

e eu fui ser empregado doméstico. Motorista de madame, como é o termo hoje aqui na Bahia, eu não sei nos outros estados (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

Em 1979, Lazinho relata que o amigo Geraldão o convidou, junto a outras pessoas, para fundar o bloco afro Olodum. Geraldão era de um outro bloco de carnaval que havia acabado por motivo de disputas internas no grupo. Naquele contexto, foram realizadas várias reuniões na rua Santa Isabel, nº 11, Centro Histórico de Salvador – Bahia para a criação de um bloco afro que envolvesse os moradores locais, pois os mesmos sentiam a necessidade de ter seu próprio bloco para serem representados e para poder desfilar no carnaval de Salvador. A sugestão do nome Olodum, termo em yorubá que significa “Deus dos Deuses”, foi de Geraldão.

Quando foi em 1979 um amigo nosso chamado Geraldão, ele já tinha um outro bloco de carnaval, mas uma desavença que tiveram [...] terminou extinguindo o bloco chamado Banda Voo e chamou a gente pra montar um bloco e nós fizemos várias reuniões na rua Santa Isabel número 11 e o nome do bloco já tinha uma sugestão de Geraldão. Como é o nome do bloco? Bloco Olodum (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

O cantor esclarece que a criação do bloco Olodum promoveu uma mudança nele como ser humano: a partir da criação do bloco afro, os seus integrantes começaram a se preocupar com os problemas raciais. Eles também passaram a ser questionados sobre o porquê de se constituírem como bloco afro, visto que já havia um bloco afro mais antigo na cidade que era o Ilê Aiyê, fundado em 1974.

Com a minha participação no Olodum, a minha responsabilidade como homem, como ser humano começou a mudar porque nós começamos a debater problemas raciais e político racial, né? Porque no Brasil, na Bahia nós começamos a falar o porquê, pois já tinha outra entidade que é o mais velho que é o Ilê Aiyê, e nós também começamos a nos identificar com essa postura de liderança negra (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

Antes da criação do Olodum, o Centro Histórico de Salvador era visto como local de marginalidade e prostituição. Espaço totalmente degradado e abandonado a própria sorte, como acontece com vários centros urbanos que perdem a valorização espacial devido a um processo de especulação imobiliária que ocorre em várias cidades do Brasil e do Mundo, o qual, entre outros motivos, é seletivo em relação a alocação de capital.

Podemos perceber que a espacialidade simbólica afro durante o carnaval da cidade da Bahia assume uma dimensão muito maior do que a imaginada, pois no Centro Histórico de Salvador foi a conformação simbólica afro do espaço pela cultura e arte que iluminou o local, dando visibilidade aos seus moradores através da música, promovendo uma ampla transformação social local. Vale salientar que houve um processo de restauração do patrimônio arquitetônico do Pelourinho, promovido pelo poder público, com o propósito de atrair turismo para o local. Embora o Olodum tenha sido fortalecido, tornando-se um símbolo para a cidade de Salvador, muitos moradores locais foram desapropriados no processo de reurbanização e requalificação do Pelourinho. Aqui caberia outra pesquisa.

Então o Olodum através das suas músicas, mesmo sem a conotação política que tem hoje, mas nós já começamos a nos preocupar com os problemas do Centro Histórico que as pessoas só viam o centro histórico como âmbito de prostituição, de marginalidade e não viam o cidadão que aqui residia. Então nós começamos a nos preocupar (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

O músico lembra que em 1983 o Olodum não saiu no carnaval, e que logo após a diretoria se reuniu e convidou outras pessoas para participarem da organização do bloco afro. Foi a partir desse episódio que o Olodum passou a ter uma postura política racial e abraçou a causa das minorias excluídas da sociedade.

Em 1983 o Olodum não saiu no carnaval, e logo após o carnaval de 83 nós nos reunimos e convidamos uma outra galera pra fazer parte do Olodum. E, aí sim, o Olodum passou a ter uma postura política racial e passou a lutar por todas aquelas pessoas que são chamadas de minorias, mulher, homossexual, as crianças que por estarem brincando nas ruas as pessoas achavam que eram maloqueiros (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

Lazinho conta que quando o Olodum foi fundado ele era diretor administrativo do bloco e que os diretores administrativos eram coordenados pelos diretores executivos. Sendo que a sua função dentro do bloco era arrumar a quadra para o ensaio do Olodum. Naquele período, quando pegava o microfone para testar o som, ele desenvolvia essa função cantando. Deixava o microfone somente quando os cantores do Olodum chegavam para o ensaio do bloco.

Então tinha sete diretores, pois a federação carnavalesca na época só aceitava sete no estatuto. Então tinham os diretores executivos e tinha os diretores administrativos. Eu era diretor administrativo e pronto, né? Então os diretores administrativos coordenados pelos executivos arrumavam a quadra [...] até então eu não cantava. Mas, tinha que passar o som, e o cara instalador do som [...] ele só fazia - oi, oi, oi, oi, alô, alô, um, dois, três, um, dois, três - e eu comecei pegar o microfone e comecei a cantar, cantar, ficava cantando. Quando os cantores realmente chegavam aí eu passava o microfone. Na época era Bobô, Nego e Haroldo Medeiros [...] aí passava o microfone, os caras ficavam cantando lá. Quando já era para terminar, aí eu pegava e ficava cantando até a terminar ensaio (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

No carnaval de 1980, o bloco Olodum saiu nas ruas de Salvador pela primeira vez com a programação planejada para percorrer o circuito da Avenida. Saía da Praça da Sé, percorrendo a rua Carlos Gomes até a Praça do Campo Grande, e retornando para a Praça da Sé pela avenida Sete de Setembro. Naquele dia, Lazinho conta que os cantores do Olodum não conseguiram cantar durante todo o percurso. Quando chegaram à Praça do Campo Grande já estavam cansados, por isso naquele momento Geraldão, vice-presidente do bloco, convidou-o para cantar. Lazinho cantou as três músicas que sabia naquele dia de carnaval, conseguindo puxar o bloco afro Olodum da Praça do Campo Grande até a Praça da Sé, cumprindo dessa maneira o planejamento do bloco. No dia seguinte ele foi contratado para cantar no Olodum, onde permanece até hoje.

Quando foi no carnaval, né? No carnaval, até por falta de experiência as pessoas não conseguiram, não aguentaram cantar. Fazer o trajeto da Praça da Sé até o Campo Grande e do Campo Grande para Praça da Sé [...]. Aí eu fui chamado pelo então vice-presidente Geraldão. Eu estava por sinal descansando porque eu estava muito cansado. Eu só sabia cantar três músicas, aí eu vim do Campo Grande até a Praça da Sé para o Olodum recolher cantando. Logo depois do carnaval o Geraldão disse - a partir de hoje Lazinho também é cantor do Olodum. Daí eu comecei cantar em 1980 no Olodum e estou até hoje (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

O sentido e o significado que o carnaval possui para o entrevistado está também relacionado a conquista da dignidade para ele e sua família. Ele diz ainda, que esse sentido se estende a todas as famílias que adquiriram a dignidade por meio do carnaval. Assim, o cantor afirma que foi através do carnaval que ele conseguiu recursos para sair do quarto em que morava com a família para morar numa casa. Além disso, ele conseguiu oferecer uma educação melhor para os seus filhos. Lazinho ressalta que foi no carnaval que

ele se transformou em um artista conhecido na Bahia e no mundo, tornando-se um ativista das questões sociais defendidas pelo Olodum.

Foi através do carnaval que eu comecei a dar um pouco mais de dignidade aos meus filhos. Antes eu tive que lavar carros, vender pastéis, picolés, eu só nunca fiz usar da forma pejorativa para ganhar dinheiro para levar o pão pra casa. Mas o que significava de trabalho eu fiz quase todos, eu só não consegui vender cafezinho porque pesava muito e minha mãe dizia que deixava a pessoa de um lado torto, troncho. Mas eu consegui vender picolé, jornal, sonho e vendi miudezas, né. E através do carnaval foi que eu comecei a dar dignidade aos meus filhos, poder pagar a farda escolar, dar um ensino melhor, uma moradia melhor. Até então morava em quarto e aí começamos a morar em casa. Então o carnaval tem um significado muito grande para mim porque foi no carnaval que eu me tornei artista conhecido não só na Bahia, mas no Brasil, no Mundo. Hoje através do Olodum eu sou uma das referências, não só do Olodum, mas também em relação ao ativismo, as questões sociais do Olodum. Então, o carnaval tem um significado muito grande na minha vida, não só na minha vida, mas eu acho que na vida de todos que através do carnaval conseguiram levar dignidade para suas famílias (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

A partir de 1984 o bloco afro Olodum começou a expor temas polêmicos no carnaval, os quais reverberaram sobre os direitos que foram negados ao longo da história aos contingentes excluídos da sociedade, destacando-se em nosso país a população negra. Desse modo, temas como Moçambique, Cuba e Egito foram levados para o carnaval da cidade da Bahia pelo bloco e promoveram uma ampla reflexão na sociedade local acerca do propósito de cada um. Lazinho relata que cada um desses temas foi minuciosamente pesquisado pelo bloco antes de ser materializado no carnaval. Cita, por exemplo, o empenho dos diretores do Olodum em adquirir material no Museu do Louvre para comprovar a existência de faraós negros no Egito. “Faraó” foi tema de uma música do Olodum que fez um sucesso avassalador em 1987 e que até hoje é tocada por todos os blocos afro no carnaval da cidade da Bahia. Essa música contribuiu para projetar o bloco afro Olodum no Cenário Nacional e Internacional, sendo que Paul Simon foi a primeira grande estrela internacional a incluir o Olodum na música e no clipe “*The Obvious Child*” em 1990, gravado em Nova York.

O objetivo do Olodum era levar consciência dos seus direitos e dos seus deveres para as pessoas. E para poder alcançar esse objetivo você também tinha que ir nos que conheciam os direitos e negavam esses direitos. Nós fomos, a partir de 1983, atingindo esses dois patamares. A sorte maior nossa foi que nós começamos a botar temas

polêmicos no Carnaval. Nós botamos o tema Moçambique, e depois viemos falando de Cuba, e as pessoas começaram a se preocupar. Como é que um bloco afro fala de Cuba? Aí nós começamos a falar dos dez mil negros que foram para as trincheiras, para que Cuba fosse independente. Então, nós começamos e quando foi no tema Faraó em 87, aí foi que veio o boom, veio o boom porque esses caras não estão aqui pra brincadeira. Porque até então, as pessoas, por incrível que pareça, apesar de terem a educação e o conhecimento. Mas elas não achavam que o Egito ficava na África – Vocês também tão demais, vão falar do Egito – mas o Egito é África. – E os faraós? Os faraós eram negros. Aí nós tivemos que comprar coisas, ir no museu do Louvre em Paris para comprar quadros, revistas mostrando que Tutancâmon era negro. Daí nós começamos a atingir as duas classes: uma pra dizer que a gente existia e a outra que era pra dizer que a nossa importância era grande, não era o que eles pensavam. Até então, as pessoas só tinham emprego de subserviência, né? E achavam que era somente isso, como até hoje. Então nós atingimos essas duas classes através da divulgação da cultura, através da música. A importância de você pesquisar (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

João Jorge é o atual presidente do bloco afro Olodum. Além de ser presidente, ele também é um professor pesquisador das africanidades. Nesse sentido, o bloco continua pesquisando sobre os temas que serão especializados no carnaval. Dessa maneira, produz uma apostilha do tema que será abordado durante o carnaval da cidade da Bahia, e a apostilha é distribuída para nortear os compositores na criação das músicas. Por isso, em fevereiro ocorre no largo do Pelourinho o Festival de Música e Artes do Olodum – FEMADUM. Nesse festival é escolhida a música tema e a música poesia do carnaval que serão cantadas durante a festividade baiana junto com outras músicas que já fazem parte do repertório do bloco.

Lazinho narra que a música possibilita o Olodum contar e cantar a história de resistência do povo negro. Na sua interpretação o Olodum e o Ilê são as entidades afro proeminentes que simbolizam o resgate da dignidade dos afro-brasileiros por meio da arte. Nesse sentido, observamos que ocorre a conformação simbólica do espaço pela arte através da música (CASSIRER, [1944] 1997). Essa ação repercute chegando nas embaixadas dos países homenageados. Por isso, reis, rainhas, príncipes e princesas africanos já mantiveram contato através de visitas para conhecer o bloco afro Olodum.

O presidente do Olodum, João Jorge que é historiador, ele é professor de história, é advogado. Ele faz uma pesquisa sobre o tema, faz as apostilhas e dá aos compositores que fazem as músicas. E, em fevereiro tem um festival chamado de FEMADUM no largo do Pelourinho, onde é escolhida a música tema e a música poesia. Então, é escolhida a música que nós vamos cantar no carnaval. Isso não

significa que vamos cantar somente aquelas que foram escolhidas. Cantamos as mais bonitas, e através das músicas nós contamos a história de uma nação. Por exemplo, a parceria com países da África é por causa da importância que o Olodum tem hoje, não só para a cultura da Bahia, mas para a cultura brasileira. Hoje o Olodum e o Ilê são as entidades que mais simbolizam o resgate da dignidade afro-brasileira. Então as embaixadas africanas ficam sabendo. Aqui já teve o rei de Gana, da Nigéria, já teve vários reis, rainhas e princesas da África (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

Lazinho expõe que não adianta ficar falando somente da tristeza vivida pelos ancestrais escravizados. Por esse ângulo, a mudança de perspectiva do Olodum, para além de pensar no futuro, o bloco passou a valorizar, através de suas canções, as conquistas que foram obtidas pelos negros, os espaços felizes e festivos. Nesta acepção, o pensamento do cantor encontra abrigo na fenomenologia bachelardiana, no que se refere a poética do espaço.

Uma Outra coisa é que a gente parou mais de choramingar, até então era aquele negócio de ficar chorando. Música que o negro foi chicoteado, negro foi espancado. Então nós sabemos de tudo o que aconteceu e não vamos esquecer. Agora nós queremos falar também das nossas conquistas, né? E qual é o objetivo para o futuro, você está entendendo? Que não é mais ficar falando de dor. Todo mundo sabe o que os nossos ancestrais passaram. Agora vamos falar o que nós podemos conquistar para que isso não possa mais retornar (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

Lazinho conta que o Olodum despertou a auto estima em muitos jovens que residiam no Centro Histórico através da arte. A dança afro foi introduzida no bloco no final da década de 1980, pelo dançarino Reinaldo (Cabeção) que criava coreografias para as músicas e convidava as pessoas para dançarem nos ensaios. A dança foi introduzida de forma espontânea no bloco afro Olodum pelo dançarino Reinaldo, e virou moda, consolidando-se e perdurando até a atualidade. As pessoas vão para o ensaio do Olodum e saem no bloco afro durante o carnaval para extravasarem suas emoções dançando. Nesse sentido, a performance, a expressão corporal e os ritmos se imbricam formando uma totalidade através do corpo que se levanta para o mundo (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999).

O Olodum começou muitas coisas porque nós atraímos muitos jovens. E por incrível que pareça com a criação do Olodum aqui no Centro Histórico despertou muita coisa em pessoas que achavam que não tinha aquele poder, né? A dança de bloco afro: um cara chamado Reinaldo, para os amigos Cabeção, foi um cara aqui que mudou a cara

da dança. Foi ele que começou a dançar nos ensaios e chamava as pessoas, – Bora? Ele era um cara muito alegre. Faleceu no Rio Grande do Sul. Reinaldo foi quem trouxe a dança no final dos anos 80 para os anos 90. Quando a gente começou com músicas salsa caribenha – Olha esse som latino – ele aí metia as danças. Deixou criar o cabelo, deixar o cabelo ficar rastafári. Até hoje algumas TVs devem ter nos arquivos ele dançando na caminhada axé. Então a coreografia começa no Olodum porque até então não existia a dança coreografada no bloco. Cabeção foi quem introduziu isso, acho que até de forma inocente, mas que depois se tornou séria. Isso não quer dizer que não existia outros dançarinos, mas era aquela coisa formal, o cara dançava no teatro, nas arenas. Mas na rua como dança hoje, ninguém dançava (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

A consagração do bloco afro Olodum veio em 1987 com a entrada para o bloco afro do fabuloso percussionista Neguinho do Samba. Esse músico teve a sua liberdade criadora acolhida no bloco e essa inovação foi fundamental para o surgimento de um novo ritmo na Bahia, o samba-reggae que se materializa como a fusão de vários ritmos que já faziam parte da musicalidade baiana e do carnaval. Lazinho relata que em vida, muitos músicos não gostavam de Neguinho do Samba porque ele tocava com duas baquetas, pois os tambores podem ferir as mãos nuas. Para provar que eram bons instrumentistas, os percussionistas tinham que deixar o seu próprio sangue nos instrumentos. Esse era um ato glorioso para os músicos naquele momento, dar o seu próprio sangue pelos ritmos.

Em 1987 com a vinda de Neguinho do samba para o Olodum, foi que os ritmos mudam, tá entendendo? Os ritmos mudam com Neguinho do Samba. Graças à Deus nós conseguimos trazer Neguinho do Samba porque na verdade hoje Neguinho do Samba é um Deus, mas em vida, antes dele criar o ritmo do Olodum ele era antipatizado por muitos. Eu não gostava dele, mas hoje não. A gente sempre apostou, mas ninguém queria ele porque ele tocava com duas baquetas. As pessoas diziam que duas baquetas era sugar sangue. Até hoje eu ainda tenho marcas na mão porque para você provar que era um bom instrumentista tinha que deixar o sangue instrumento. Mas, aquilo ali era uma glória, significa que você deu seu sangue, né?- Olha o sangue aqui. Também não tinha como o cara dizer que você não tocou. Era uma faca de dois legumes como dizia Mamonas Assassinas (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

O símbolo que representa o bloco afro Olodum foi adotado pelos integrantes do bloco a partir dos anos 1990, após a participação deles no Congresso Nacional Africano, em Londres. Na época, o bloco apoiou a luta pela liberdade de Nelson Mandela, fazendo shows na Inglaterra e angariando

recursos para ajudar a pagar os honorários dos melhores advogados de defesa para o preso político. O símbolo significa liberdade e paz, sendo representado pelas cores do pan-africanismo.

O símbolo do Olodum é símbolo da paz, e nós começamos a introduzir nos anos 90. Nós fomos a Londres e, na época Nelson Mandela ainda estava preso, nós fomos em uma das sedes do congresso nacional africano. E a partir dessa ida no congresso nacional africano nós começamos a lutar pela liberdade de Nelson Mandela e começamos a usar as cores do pan-africanismo, a usar o símbolo da liberdade e símbolo da paz. Nelson Mandela, quando foi libertado veio ao Brasil. O primeiro lugar que ele visitou foi Salvador-Bahia. Ele soube da importância que o Olodum teve. Nós fizemos vários shows na Inglaterra para ajudar a conseguir dinheiro para poder bancar advogados internacionais (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

Sobre a história do bloco afro Olodum, o entrevistado expõe que a Bahia é o estado da federação com o maior contingente de negros no Brasil. Por isso, a cultura de matriz africana é muito forte, o que favoreceu a criação dos blocos afro carnavalescos na Bahia. Além disso, o cantor ressalta que o objetivo do bloco afro Olodum é fazer com que negros e brancos possam caminhar juntos, nas mesmas condições. Ele recita de forma emocionante a frase de Bob Marley, *“onde a cor da pele jamais poderia ser o motivo de conflito na humanidade”*.

Hoje ainda somos a cidade mais negra fora da África, né? Hoje a gente está beirando a casa dos 80% da população na Bahia, no Brasil são 53%. Mas na Bahia ainda continua com esse lado cultural muito forte, graças a Deus. O nosso objetivo é que negros e brancos possam caminhar juntos sem essa onda de olhar a cor da pele, como dizia o Robert Nesta Marley – “Enquanto a cor da nossa pele é mais importante do que o brilho dos olhos haverá guerra”... e a gente não quer que haja guerra (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

Lazinho considera a educação a base para a construção da cidadania, por isso em sua opinião o projeto social mais importante do bloco afro Olodum foi a criação da Escola Mirim. Esse projeto foi criado inicialmente para atender as crianças do Centro Histórico de Salvador, que ficavam brincando nas ruas durante as horas vagas e eram mal vistos pelos visitantes do local. Devido a repercussão positiva da Escola Mirim ela passou a atender 480 crianças que são oriundas de outros bairros da cidade, além do Centro Histórico.

Para frequentar a Escola Mirim é preciso atender aos critérios que foram estabelecidos, quais sejam: a criança deve estar na faixa etária dos oito

aos quatorze anos de idade, ser matriculado numa escola da rede pública de ensino, ter um bom desempenho escolar e frequentar a Escola Mirim no turno oposto ao que frequenta na Escola Pública. Na Escola Mirim os alunos aprendem a tocar os instrumentos musicais e ainda contam com reforço escolar. Lazinho relata que esse projeto é tão importante que tem chamado a atenção dos filhos dos famosos que gostariam de frequentar a Escola Mirim para aprender a tocar os instrumentos de percussão. O entrevistado também diz que no dia em que o bloco afro Olodum parar de se preocupar com o social, o bloco acaba, pois a preocupação com o social é a base de sustentação do Olodum.

O mais importante projeto do Olodum é o que a pedagoga Kátia Melo criou. A Escola Mirim, na época tinha o nome Rufar dos Tambores. Porque a gente tinha essa preocupação das nossas crianças estarem brincando na rua serem chamados de maloqueiros, capitães de areia. Ela procurou dar uma outra ocupação para essas crianças. Então quando as crianças saíam da escola iam para a quadra do Olodum e ficavam lá tocando os instrumentos aleatoriamente. Por isso, ela criou o Projeto Rufar dos Tambores. Continua sendo o objetivo do Olodum, trabalho social e lutar pelos direitos das pessoas. O Olodum ainda se preocupa muito com essa questão. Na época, o projeto foi criado somente para as crianças daqui. Hoje a Escola Mirim engloba crianças de diversos bairros, né? A escola cresceu, hoje tem 480 alunos. A gente gostaria que tivesse espaço para ter mais crianças. O que tem de crianças querendo tocar. O filho de Ivete quer tocar na escola, quer dizer, né? Meu Deus, o que é que vai fazer? Porque ela sabe, né? O filho dela vem tocar na escola e o número de pessoas que vai estar em cima. Aquela coisa toda. Mas, de vez em quando ele vem aí dá uma tocadinha. Mas, o objetivo do Olodum é esse, se preocupando ainda com o social. Eu acho que o dia que o Olodum parar de se preocupar com questão social o bloco pode acabar. Porque o interesse das pessoas também acaba. Enquanto a gente ainda nos preocupar com a importância das pessoas, com o direito das pessoas, eu acho que essa é a grande força do Olodum. É o povo, o povo da periferia e também vem turistas aqui que veem o ensaio do Olodum e que começam a seguir o Olodum nas redes sociais. Hoje tá mais fácil divulgar o que a gente faz, pois tem rádio, TV Olodum, tem tudo que uma entidade pode ter de registro eletrônico, nós temos (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

O entrevistado faz uma reflexão sobre as dificuldades que as entidades que trabalham com causas sociais estão enfrentando em nosso país na atualidade, devido ao corte de recursos financeiros para projetos sociais. Diante disso, coloca a importância da comercialização de produtos e da arrecadação de recursos através da venda de ingressos para os ensaios do bloco afro Olodum.

Agora, como problema que nós estamos atravessando no país, das entidades que trabalham com crianças e com a questão social tiveram muitas verbas suspensas. Existem pessoas e empresas que ajudam com a doação de recursos. E também através da venda de materiais e dos ensaios do Olodum nós conseguimos dinheiro para pagar água, luz, telefone, internet e a manutenção da escola (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

O bloco afro promove uma visibilidade da beleza negra durante o carnaval, a qual perdura o ano inteiro porque na essência das pessoas que participam desses blocos ocorre uma valorização subjetiva da sua identidade de ser negro, a qual repercute na materialização das suas espacialidades em suas vivências cotidianas. Nesse sentido, Lazinho enfatiza que o primeiro bloco afro a utilizar a expressão beleza negra foi o Ilê Aiyê e que os outros blocos passaram a utilizar a mesma expressão com o mesmo objetivo que é a valorização da negritude através da consciência histórica da opressão vivida pelos escravizados na diáspora (MUNANGA, 1990). Além disso, Lazinho esclarece que nos blocos afro, brancos e negros exibem a mesma indumentária, argumentando que nem todos os brancos são preconceituosos, bem como nem todos os negros abraçam a negritude. Assim, a busca por uma sociedade mais justa e solidária pode ser empreendida por todas as etnias.

O bloco afro serve para a comunidade local mostrar a sua beleza. Como o Ilê Aiyê fala da beleza negra porque até então o negro era feio. Então o Ilê Aiyê chama de beleza negra, é uma expressão que o Ilê criou e que todos os blocos acompanham isso. Todas as pessoas negras e não negras que saem em bloco afro são solidários a questão. A verdade é essa, nem todos os brancos são racistas, nem todos os brancos são preconceituosos e nem todos os brancos foram a favor da escravidão no Brasil, e nós temos que ter a capacidade de reconhecer isso. É como o professor Abdias do Nascimento falava que nem todos os negros eram nossos irmãos e nem todos os brancos eram os nossos inimigos. E assim nós temos que seguir a vida, né? Mostrando o que nós temos de bom que é a cultura. Nos blocos afro, brancos e negros se vestem igual durante o carnaval (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

O cantor do Olodum salienta que o bloco afro oferece oportunidades para as pessoas de acordo com a qualificação de cada um, independente de gênero ou opção sexual, reconhecendo a diversidade que existe na sociedade. Lazinho esclarece que o Olodum foi o primeiro bloco afro a ter uma mulher como presidente, e além disso, o bloco contrata pessoas gays para trabalhar. Nesse sentido, o quesito mais importante para o Olodum é a criatividade da pessoa.

O Olodum sempre teve pessoas criativas do lado. E nós somos uma entidade que damos muitas oportunidades. O Olodum é a primeira entidade negra a ter uma mulher presidente – Cristina Rodrigues. Não tem um setor aqui na casa do Olodum que você não veja mulheres trabalhando. Uma das primeiras entidades a dar emprego a gays, sem olhar para opção sexual deles. Olhar o lado profissional, o que a pessoa tem de conhecimento para passar pra gente. Isso foi muito importante para que o Olodum se alavancasse sem ofuscar as outras entidades e nem ser ofuscado pelas entidades que já existiam (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

Lazinho expõe sobre o preconceito que ainda existe na Bahia em relação as entidades afro, criticando a falta de apoio dos órgãos governamentais. Na percepção dele a entidade afro que provavelmente tem menos problemas em relação aos recursos seja a Sociedade Protetora dos Desvalidos – SPD, devido aos imóveis de alugueis que possui. Essa entidade é centenária, sendo responsável pela alforria de pessoas escravizadas, as quais posteriormente trabalhavam para a entidade como negros de ganho, vendendo quitutes baianos, como por exemplo, o acarajé. No que se refere a falta de apoio governamental, Lazinho enfatiza que o trabalho realizado pelas entidades afro acaba suprimindo algumas demandas sob a responsabilidade do Estado. No entanto, ressalta que mesmo contando com a ajuda de voluntários, eles precisam de mais recursos para arcar com todas as despesas que são empreendidas para custear a promoção do serviço social.

Uma das dificuldades ainda é o preconceito das pessoas com as entidades afro. A maior dificuldade das entidades negras é a falta de apoio dos órgãos governamentais e reconhecer o trabalho das entidades negras à prestação do serviço social na Bahia e no Brasil. Tem entidades muito mais antigas, hoje a entidade que tem menos problemas, eu acho é a SPD porque possui casas de alugueis. Mas a SPD é a primeira entidade negra organizada. Ela tem vários imóveis, e na época [da escravidão] era quem comprava as alforrias. E, os negros que tinham a sua liberdade comprada iam trabalhar para pagar de volta. Eram os negros de ganho, como a vendedora de cocada, de acarajé. A maior dificuldade das entidades negras é a falta de apoio pelos órgãos governamentais porque a gente precisa de dinheiro para comprar materiais, pagar professores que alguns até hoje ainda são voluntários. Eu acho que cada um faz o que gosta, eu acho que você trabalhar e viver do seu trabalho isso é um orgulho pra todos. Então o Olodum tem pessoas voluntárias que eu acho que deveriam receber uma gratificação, receber um salário e o governo deveria pagar porque afinal de contas cada criança que nós temos lá na escola é um garoto a menos na sinaleira, é um garoto a menos nas prisões, né? É menos um marginal dando trabalho, dando preocupação a sociedade. Então eu acho que os órgãos governamentais deveriam dar apoio não só na Bahia, mas no Brasil tem muitas entidades negras precisando de ajuda

(LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

A diferença marcante entre o axé *music* e o samba-reggae é a composição do ritmo em cada um dos estilos musicais. Lazinho explica que no axé *music* foram introduzidos instrumentos dos blocos afro e das escolas de samba para produzir o ritmo, enquanto que no samba-reggae o ritmo é produzido somente com instrumentos utilizados nos blocos afro, portanto, a música é completamente percussiva.

A principal diferença é a batida. O axé music usa os instrumentos que são dos blocos afro ou de escolas de samba. Surdo de marcação, repiques que eles chamam de bacorinhas, surdo dobrando, tarol e alguns usam, xequerê que eles não usavam, maracas. São instrumentos afro que eles introduziram no axé music. Até porque a maioria dos percussionistas vieram de bloco afro. No bloco afro a música é percussiva, surdo dobrando, surdo marcando, tarol, caixa, repique, cobel. Então a música afro tem essa diferença do axé music porque ela é totalmente percussiva (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

O Candomblé, religião de matriz africana foi adotado pelo cantor e compositor do bloco afro Olodum, bem como pela maioria dos músicos que compõem a banda do bloco Olodum. No entanto, existem músicos que optaram pela religião Evangélica. Lazinho narra que quando o Olodum foi criado, Dona Diva, uma senhora que possuía uma casa com os assentamentos, vizinha da sede do Olodum, era responsável pelas oferendas do bloco. Depois Dona Diva foi substituída pela mãe de João Jorge, Dona Alice, nessa função religiosa. No entanto, após o falecimento de ambas, Lazinho esclarece que os músicos procuram a proteção, a abertura dos caminhos e as bênçãos dos orixás por conta própria. O cantor ainda cita os blocos afro que mantem os rituais de abertura dos caminhos que são os filhos de Gandhi, Ilê Aiyê, Malê Debalê, Bankoma e Cortejo Afro.

O Candomblé é a minha religião e no bloco afro quase todos são criados dentro de um terreiro de candomblé ou por alguém que faz parte do Candomblé. O Candomblé e o bloco afro andam juntos até por causa dos rituais de despacho, abre caminhos, fecha caminhos. Para abrir a porta tem que fazer uma certa cerimônia. Então você não começa uma coisa no bloco afro sem pedir licença aos orixás e também todos os que criaram bloco afro estão ligados ao Candomblé. O Candomblé e o bloco afro estão ligados desde o início. No início Dona Diva que era quem cuidava das oferendas do Olodum, ela possuía uma casa com os assentamentos na Rua Santa Isabel, (Centro Histórico) que ficava perto da casa, nº 11 na mesma rua onde o Olodum foi fundado. Depois, a mãe de João Jorge, Dona Alice era

quem cuidava. Hoje eu não sei, mas cada um procura seu reforço de forma espontânea. Eu ando com as minhas contas, agora nem todos do Olodum são candomblecistas, tem alguns evangélicos também. Os blocos que fazem ritual são Gandhi, Ilê, Malê, Bankoma e Cortejo Afro. O Olodum não faz mais ritual porque não tem mais uma pessoa cuidando, pois as pessoas morreram e não foram sucedidas (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

Lazinho fala sobre o preço dos ingressos para a entrada nos ensaios do bloco afro e reconhece que as pessoas da periferia têm dificuldade para pagar a entrada nos ensaios, apesar de não ser caro, se considerarmos a duração e a qualidade do espetáculo. Mesmo assim, as pessoas guardam dinheiro para participar dos ensaios, pois trabalham a semana toda e sentem a necessidade desses momentos de êxtase nas festas. Além disso, o cantor fala sobre a diversidade de pessoas que frequentam a quadra do Olodum, negros, brancos, gays e lésbicas. Pode-se observar que cada um respeita a individualidade do outro, ou seja, as pessoas vão em busca de diversão e alegria. Nesse contexto, Lazinho relembra dos tempos em que as pessoas não tinham coragem de frequentar o Pelourinho, há 40 anos. No entanto, a instituição do bloco afro Olodum no Pelourinho contribuiu de forma decisiva para dar visibilidade as espacialidades simbólicas local e dessa forma possibilitar o acesso a uma vida com mais dignidade para os moradores do Centro Histórico.

A gente cobra 50 reais pelos ingressos. Não é o mais caro para o que nós fazemos. São quatro horas de evento. Mas, mesmo assim a gente tem a consciência de que 50 reais na periferia é muito dinheiro. Mas as pessoas se preocupam e guardam o dinheiro para o ensaio porque elas trabalham a semana toda. – Eu trabalhei, então hoje é minha folga, então sexta-feira, sextô, sábado. A alegria das pessoas que vem das suas casas para extravasar nos ensaios dos blocos afro, do Ilê, do Olodum, do Cortejo Afro. A diversidade é grande, você vê negros, brancos, gays, lésbicas tudo num espaço só. Um respeitando o outro. Apesar da resistência de algumas pessoas, mas quando vem para o bloco afro vê todos num espaço só. Isso é muito interessante porque antigamente nessa área aqui não vinha ninguém. Imagine há 40 anos atrás antes de o Olodum ser fundado. Nesse horário era comércio normal. As coisas só aconteciam a noite. A noite muita gente não estava aqui. Como é que vai contar a história? Nós estamos contando a história que alguém deixou de contar. Nós estamos tentando contar uma verdade que alguns deixaram de contar. Contar uma verdade sem botar o lixo para debaixo de tapete. Nós não estamos querendo ser a “palmatória do mundo”. Nós estamos querendo que as pessoas reconheçam as pessoas aqui que mesmo tendo todas as dificuldades saíram com sua dignidade, né? Sem ser riscada, sem ser afetada apesar de muitos acharem que a gente não tinha salvação, mas a criação do Olodum mostrou a todos que quando você se interessa pelo

outro, o outro tem salvação (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

O cantor do Olodum conta como foi a aquisição da sede do bloco localizada próximo ao largo do Pelourinho, lembrando que o local era uma ruína pertencente a uma família de espanhóis e que havia pegado fogo. A ideia de comprar um local para a sede do bloco surgiu a partir de um conselho dado por um diretor do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia - IPAC. Assim, os diretores do bloco afro começaram a pesquisar um local para comprar e encontraram o armazém abandonado há cerca de 20 anos pela família Varela. Na época da aquisição o bloco afro Olodum já era famoso e quando procuraram o dono do casarão para efetivar a compra, ele não acreditou. Queria se livrar do imóvel devido ao custo do Imposto Predial e Territorial Urbano – IPTU, por isso o Olodum pagou o valor de 3.700 cruzeiros. Na atualidade, o casarão está bem valorizado, e serve como ponto de referência no Centro Histórico de Salvador para encontrar com os diretores e músicos do bloco que possuem o escritório no primeiro andar. No térreo funciona a loja onde são comercializados os produtos do bloco afro. A materialização dessa aquisição foi muito relevante para o Olodum, concretizando a existência de um local no centro do Pelourinho para promover as suas ações.

Aqui onde nós estamos era uma ruína que pertencia a família Salvador Varela, uma família de espanhóis. Esse casarão durante muito tempo foi armazém. Quando os prédios foram se deteriorando, esse prédio aqui pegou fogo e aí a gente tinha uma sede pequenina no largo do Pelourinho e era de aluguel. Aí veio o interesse da gente de ter uma sede própria. Nós fomos procurar, aí apareceu uma placa de venda, e teve um diretor do IPAC que disse - Rapaz está na hora de vocês saírem dessa agonia. - Porque vocês não compram um espaço para montar a sede de vocês? Ele abriu nossa mente. Quando nós fomos procurar, na época nós já tínhamos uma fama na cidade, as músicas tocando nas rádios. Nós fomos procurar a família aqui, o cara disse que nós eramos malucos. - Rapaz vocês desponsando? Aí eu perguntei quanto tempo tinha que ele não visitava o prédio? Ele respondeu –Tem uns 20 anos que a gente não vai lá. Quando Mário Kertész assumiu a prefeitura ele obrigou os donos dos casarões a escorar e fechar com blocos seus imóveis para não caírem. Daí ele veio escorou. Nós compramos por 3.700 cruzeiros. Mesmo assim, ele ainda gastou dinheiro para se ver livre porque o IPTU que ele pagava era muito caro ele queria se ver livre disso aqui. Hoje o espaço é bem valorizado (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

Na conclusão da entrevista, Lazinho fala que na primeira vez que o Olodum desfilou no carnaval da cidade da Bahia as pessoas da cidade

levantaram a seguinte questão. Como um bloco que saiu de uma área de prostituição tem tanta gente? Esse questionamento perpassa pelo preconceito dos soteropolitanos em relação aos moradores do Centro Histórico, que naquele período era muito exacerbado. O Pelourinho era considerado um “antro de perdição”. Infelizmente essa era a imagem que se tinha do local. Diante daquele contexto, os moradores – negros, pobres, marginalizados pela sociedade – se organizaram fazendo ensaios no espaço localizado no fundo do Teatro Miguel Santana. O objetivo era desfilar no carnaval com o seu próprio bloco. Lazinho conta que os músicos começaram a cantar canções que exaltavam a alegria e as conquistas dos negros, inovando a forma de abordagem da ancestralidade africana. Dessa forma, o bloco afro Olodum conseguiu atrair milhares de pessoas desfilando com 2.600 foliões no seu primeiro carnaval, em 1980. Lazinho lembra que em 1983, o bloco afro Olodum não saiu por causa de um acontecimento inesperado e que as pessoas ficavam chorando pedindo aos diretores para não deixar o bloco afro Olodum acabar. No ano seguinte eles voltaram a desfilar no carnaval e continuam até a atualidade.

Outra curiosidade são as pessoas que diziam como é que um bloco desse, lá do “brega” sai com tanta gente? Muitos ficavam surpresos quando reconheciam parentes e amigos que saindo no bloco afro Olodum. Primeiro ano do Olodum foi uma surpresa para todos nós. A gente ensaiava lá no fundo do Teatro Miguel Santana. E, foi uma surpresa para os blocos que existiam na época. No primeiro ensaio do Olodum a gente começou a cantar músicas diferentes das deles, né? Que até então só falava que o negro apanhou. Aí, a gente começou a cantar músicas diferentes, né? O Olodum quem foi que te mandou. E também, Viva, viva, viva, viva, o rei. No primeiro ano, 2600 pessoas compraram fantasias, foi um boom. E, em 1983, por causa de um incidente nós não saímos e as pessoas ficaram chorando, pedindo para não deixar o Olodum acabar. Depois do carnaval de 83 a gente trouxe de volta o Olodum (LAZINHO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE NOVEMBRO DE 2018).

O Deus dos Deuses (Olodum) através da conformação da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia, sobretudo pelas letras cantadas, ritmos, coreografias, símbolos e emblemas utilizados promoveu o fortalecimento da identidade negra. Além disso, possibilitou a muitos moradores do Pelourinho a conquista da dignidade humana através do acesso aos seus direitos sociais. Nesse sentido, o bloco afro é revolucionário, pois a partir da conformação simbólica do espaço pela arte ocorreram transformações sociais importantes para os moradores do Centro Histórico.

Para Lazinho, o sentido e o significado do carnaval remetem a sua história de vida, ao seu desenvolvimento pessoal, a construção de sua identidade negra conectada com o resgate da dignidade de toda uma comunidade historicamente marginalizada. O orgulho de ser um dos cantores mais antigo da Banda Olodum se confunde com o orgulho que sente pelo próprio Olodum e pelo belíssimo e fundamental trabalho realizado pelo grupo junto à comunidade do Pelourinho, levando a cultura afro-baiana para o Brasil e para o mundo. Lazinho é uma figura fácil de ser encontrada em diversos espaços públicos de Salvador. Depois da entrevista, tivemos a felicidade de encontrá-lo na procissão para a Lavagem do Bonfim, absolutamente misturado a multidão de centenas de milhares de pessoas. A humildade de Lazinho, uma estrela do cenário musical baiano, chama a atenção, mas não surpreende, considerando a sua história de vida e a responsabilidade que assumiu como negro, fundador, cantor do Olodum e exemplo para a comunidade.

4.1.4. A visão da festa para Gerônimo

A entrevista com o cantor e compositor baiano - Gerônimo Santana Duarte (figura 26), nascido em 26 de junho, em 1953, em Salvador – Bahia, foi previamente agendada com a sua secretaria. Ela marcou a entrevista no camarim do artista, antes do show que ele realiza todas as quintas-feiras, durante o verão, na Praça Pedro Archanjo, no Pelourinho – Centro Histórico de Salvador. Em 15 de janeiro de 2019 às 20 horas, chegamos ao local do ensaio de Gerônimo e nos apresentamos para a anfitriã da festa. O nosso nome estava na lista de convidados, assim fomos direcionados para o interior da Praça até chegarmos ao camarim de Gerônimo.

Quando chegamos ao camarim, Gerônimo foi bastante receptivo. Naquela noite, Gerônimo vestia uma bata branca com um adereço azul e um turbante branco com os detalhes em azul turquesa e uma pena no meio. Ele estava sentado tomando chá de alumã, e falou para a gente ficar à vontade. Nos apresentamos e explicamos a nossa pesquisa, bem como solicitamos autorização para gravar e publicar texto e imagem. A autorização foi concedida junto com a entrevista.



Figura 26 – Gerônimo cantor e compositor, integrante do afoxé Filhos de Gandhi
Foto: Cláudia Novaes Deina, 2019.

Gerônimo promoveu uma inovação rítmica na sonoridade do carnaval baiano ao mesclar de ritmos latinos: a salsa, o merengue e cumbia⁵², com o ritmo ijexá do candomblé e o samba-reggae do Olodum. As músicas de Gerônimo possuem uma sonoridade que consagra a mescla desses ritmos originados pela diáspora africana em toda a América Latina. Além disso, as letras mostram a resistência do povo negro na Bahia e no carnaval, colocando a sua cultura afro religiosa em evidência.

Sobre o ritmo ijexá Gerônimo dispõe que o mesmo é originário na nação de Candomblé jeje-ijexá. O cantor ressalta a prevalência da oralidade na cultura africana, assim pode ocorrer várias acepções na maneira de falar. Para o compositor o ritmo afro é intrínseco a musicalidade baiana desde a época “de

⁵² A cumbia colombiana, precursora do fenômeno musical latino-americano que hoje conhecemos simplesmente por cumbia, já apresenta características de um gênero musical transnacional desde seus princípios. Essas noções ajudam a compreender, ao máximo possível, todos os aspectos que envolvem a cumbia colombiana – o surgimento da indústria fonográfica na região da Costa; a apropriação dos estilos musicais da região; a influência musical de Cuba, Estados Unidos, Argentina, México, dentre outros; a popularização do gênero na década de 1950 e 1960, junto com o surgimento de outros estilos de cumbia, inclusive aqueles que seriam mais próximos aos estilos regionais, e sua transnacionalização já na década de 1960/1970 (ROSA, 2018, p. 62).

*Assis Valente*⁵³ *ou até antes*". Na voz do cantor, a música baiana foi propagada por Dorival Caymmi, Caetano Veloso e Gilberto Gil, os quais constituem grandes referências da música brasileira.

Gerônimo esclarece que nos anos de 1980 os ritmos da Bahia tinham uma grande projeção no Brasil e no exterior. Nesse período, foi o momento que ele fez bastante sucesso com a música "*Macuxi muita onda*", mais conhecida como "*Eu sou negão*", a qual foi improvisada a partir da percepção do cantor sobre a situação dos negros e dos blocos afro no carnaval da cidade da Bahia, assim "Gerônimo era um dos negões mais famosos da cidade" (GUERREIRO, 2000, p. 24).

O nosso entrevistado ressalta que a escravização do povo negro foi vencida pela cultura negra. Nesse sentido, salientamos que resistência afro-brasileira encontra abrigo na cultura negra, desde a diáspora africana para o novo mundo, até a contemporaneidade, uma vez que a cultura afrodiaspórica favorece o reconhecimento e o fortalecimento do ser negro através dos saberes e práticas dos nossos ancestrais africanos, que foram ressignificados em nosso território. Gerônimo é um ator muito importante nesse processo, considerando originalidade de sua contribuição para o desenvolvimento da música baiana, conectando-a com outros ritmos latinos de raiz africana.

O cantor baiano dispõe que o Entrudo português foi sucedido pelo carnaval da cidade da Bahia no final do século XIX. A diversão do entrudo estava pautada em jogar pó de arroz, farinha e azeite nas pessoas, portanto era uma brincadeira agressiva e violenta. Quando o Entrudo foi substituído pelo carnaval já havia manifestações da cultura negra na festividade, como os batuques e afoxés.

⁵³ José de Assis Valente, nasceu em Santo Amaro – Bahia, em 19 de março de 1911, e faleceu no Rio de Janeiro, 6 de março de 1958. Durante toda a década de 1930 e início da seguinte, Assis Valente foi um dos compositores mais cultuados da cena musical carioca. Ele tem como incentivadores o pintor e compositor Heitor dos Prazeres (1898-1966) e a cantora Carmen Miranda (1909-1955), sua maior intérprete. Escreveu mais de uma centena de músicas entre sambas e marchinhas. Suas composições atravessam décadas, nas vozes de diferentes gerações de intérpretes, como Francisco Alves (1898-1952), Moreira da Silva (1902-2000), Carmem Miranda, Carlos Galhardo (1913-1985), Orlando Silva (1915-1978), Dircinha Batista (1922-1999), Nara Leão (1942-1989), Ney Matogrosso (1941), Caetano Veloso (1942), Gal Costa (1945), Maria Bethânia (1946), Maria Alcina (1949), Mart'nália (1965), Chico Buarque (1944) e o grupo Novos Baianos. A obra de Assis Valente constitui referência importante da música popular brasileira (Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12149/assis-valente>). Acesso em: 20 de maio de 2020.

Gerônimo narra sobre o ritmo de origem africana lundu⁵⁴ que surgiu entre a Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. O músico relata a sensualidade do lundo, que por isso, em suas palavras fora proibido, pela igreja. Ele compara o pagode baiano ao lundo, em termos de cadência rítmica, na atualidade. No entanto, o artista critica o exagero erótico que ocorre no pagode da Bahia. Tinhorão ([1990] 2010) dispõe sobre a presença do ritmo lundo nos poemas de Gregório de Matos que datam de 1735, quando ele ainda morava na Bahia. Além disso, o escritor elenca um trecho de uma batida policial, no referido ano, que ocorreu numa casa do Cabula, bairro de Salvador “em que se dançam lundus, porque me consta que se usa há muito tempo naquele sítio deste diabólico folguedo” (TINHORÃO, [1990] 2010, p. 104). No mesmo documento, havia a recomendação para a prisão de todos que estivessem praticando ou assistindo o lundo, sendo que o autor esclarece que a expressão utilizada “diabólico folguedo” estava vinculada aos rituais proibidos da religião de matriz africana.

Eu quero começar pelo começo. Primeiro que esse ritmo que chama afoxé é da nação jeje-ijexá. Sabe como é que é. A cultura africana é a cultura oral, muitas vezes a gente tem várias definições. Mas, o ritmo afro ele é impregnado na música baiana desde o tempo de Assis Valente ou até antes. Na minha época teve mais propagação. Caymmi também utilizou, Caetano Veloso, Gilberto Gil utilizaram esses ritmos. Penso eu que eu tive o momento certo para propagar e definir o ritmo. Entendeu? É assim como a música latina, proveniente da salsa, do merengue, da cumbia todos são ritmos afrodescendentes. A salsa é descendente dos ritmos africanos, assim com o rock and roll, o jazz, o reggae. A cultura negra como na maioria do tempo ela foi escrava, ela impregnou, ela venceu a escravidão pela cultura deles. Aqui o sol e o vento deu aos portugueses a preguiça e deixou a música se miscigenar. Porque o carnaval da Bahia é oriundo do Entrudo português. Era uma espécie de carnaval onde as pessoas usavam máscaras. Se tinha música eu não me lembro, eu não sei. E a tradição do Entrudo era jogar coisas no outro, como pó de arroz, farinha, azeite. Era uma brincadeira de um sujar o outro, era uma coisa meio agressiva. Aí no meio dessa coisa, os negros também se incorporaram. Não como ação, mas sim como vítima das coisas do entrudo. Teve a criação do lundo que é um ritmo africano, que surgiu entre a Bahia e o Rio de Janeiro e, por ser um ritmo sensual aonde mulheres e homens dançavam com sensualidade foi proibido pela igreja. E, hoje nós estamos em pleno século XXI tem um ritmo aqui na Bahia que se

⁵⁴ Lundu [...] dança surgida pela metade de Setecentos, quase certamente na Bahia – embora notícias sobre ela apareceram na década de 1760 em Pernambuco e no Rio de Janeiro. [...] Presa aos batuques negros – de onde se destacara como dança autônoma ao casar a umbigada dos rituais de terreiro africanos com a coreografia tradicional do fandango, [...] apresentava ainda um traço destinado a determinar a sua evolução: estribilho marcado pelas palmas dos circundantes, que fundiam ritmo e melodia no canto de estilo estrofe-refrão mais típico da África negra (TINHORÃO, [1990] 2010, p. 103).

chama de pagode, mas que é lundu. A cadência rítmica é do lundo, só que tudo com altas proporções. E a linguagem não é nem erótica, é mostrada demais, é indecente (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

O artista baiano salienta que o afoxé Filhos de Gandhi está ligado as raízes da religiosidade africana. Nesse aspecto, aborda a origem sagrada da musicalidade do carnaval ancorada nos Terreiros de Candomblé da Bahia. Sobre a emoção que Gerônimo sente ao puxar o bloco dos Filhos de Gandhi na avenida, ele fala que há algumas décadas atrás a emoção era tão forte que não tinha palavras que conseguissem explicar o seu sentimento. Mas, com o passar dos anos, o artista percebe essa atribuição como um trabalho gratificante.

Gerônimo faz uma crítica contundente em relação a forma como os artistas baianos são vistos pela sociedade baiana. Nestes termos, cita um trecho de um poema satírico do poeta baiano Gregório de Matos. Na poesia do século XVII, o autor chama a atenção para o fato dos estrangeiros serem mais valorizados do que os nativos na Bahia. Nesse sentido, Gerônimo dispõe que em pleno século XXI essa crítica, realizada pelo poeta à sociedade baiana, ainda é pertinente, pois o reconhecimento e a valorização dos artistas da terra poderia ser melhor. Mas ele acrescenta que existe o fator sorte. O compositor também relata que vem fazendo os ensaios na Praça Pedro Arcanjo há 15 anos com objetivo de colocar em evidência a mescla de ritmos sonoros de origem africana que acontece na Bahia. A partir da sua observação ele percebe que o ritmo sonoro se destaca na própria música, bem como a linguagem e o ritmo estão entrelaçados.

O que continua ainda mais de raiz são os Filhos de Gandhi que é um bloco ligado ao ritmo do afoxé. Eu introduzo o afoxé nas minhas músicas e outros ritmos também. E que muita gente dança e não sabe porque está dançando. São ritmos de origem sagrada. Cantar no bloco Filhos de Gandhi há uns 30 ou 40 anos atrás era indescritível. Hoje eu sou muito pragmático, eu vejo como um trabalho que eu gosto de fazer. Você está entendendo? Porque a Bahia, já dizia Gregório de Matos, “ela é uma mãe para o estrangeiro e uma madrastra para os seus filhos”. O grande poeta do século XVII disse isso. Não mudou nada, continua a mesma coisa. Quer dizer: tem o fator sorte. Por exemplo, esse trabalho meu aqui eu já estou há 15 anos, sabe. Tentando fazer a cabeça das pessoas que existe um outro tipo de música baiana que não é nem axé e nem música popular, é uma música mestiça. É o que eu faço. É um trabalho de pesquisa e de observação. Sabe, o lance é o seguinte, é costume do povo da Bahia sentir o ritmo da música, prevalece muito mais do que a própria música, a própria harmonia e a sua linguagem. A linguagem e o ritmo estão

muito ligados (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Para Gerônimo o sentido e o significado do carnaval estão relacionados a possibilidade de experimentos de musicalidade e a construção de conceitos musicais. Ressaltamos que o carnaval da cidade da Bahia é um momento de visibilidade e de forte interação do artista com os foliões que possibilita a expressão e a materialização de suas composições e ritmos musicais. Desse modo, o entrevistado gosta de participar da folia como músico se apresentando para o público participante da festa.

Na Bahia o carnaval vale tudo em termos de experimentos musicais, conceitos musicais, entendeu? Eu gosto do carnaval, e gosto quando eu vou tocar. Se eu não for tocar eu quero estar longe do carnaval. Eu gosto do carnaval trabalhando, fazendo música. Entendeu? Porque é papel do artista, não só tocar, mas também fazer conquistar as pessoas. Se você vencer entre cem, dois ou três, você já está ganhando (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Sobre religiosidade Gerônimo fala que é afrocatólico, pois ambas as religiões o inspiram em sua crença. No que se refere ao Candomblé o cantor salienta a vinculação dos elementos da natureza aos orixás. Nesse aspecto, há uma sacralização da natureza na religião de matriz africana. Outra característica importante enfatizada por Gerônimo foi o compartilhamento da comida entre candomblecistas durante as cerimônias sagradas. A narrativa de Gerônimo evidencia que o sincretismo religioso é muito comum na Bahia. Este decorre principalmente da imposição do catolicismo aos escravizados durante a colonização. No entanto, os oprimidos encontraram formas de continuar com as suas práticas ancestrais oriundas da África através da associação dos orixás aos santos católicos.

Eu sou afrocatólico. Eu sou um religioso. Eu acredito em Deus, a definição de orixá de um ser do céu, ele não tem forma humana, pode ser o vento que passa por seu corpo, pode ser o fogo que você se queima, como orixá verdadeiramente está em cada árvore porque em cada árvore que existe no mundo as pessoas do candomblé acreditam que ali mora um Deus. Embora você não entende o que eles estão cantando. É uma religião que tem uma coisa interessante que é compartilhar. Eles compartilham com você aquilo que eles comem. O candomblé é a religião da comida (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

O compositor revela que improvisou a música “*Macuxi muita onda*” – Eu sou negão, a qual está no rol das músicas mais simbólicas da presença africana no carnaval da cidade da Bahia. Sobre a criação desse hino do carnaval baiano, Gerônimo narra que foi fazer uma apresentação para uma gravadora. Mas, quando ele chegou no evento percebeu que o pessoal não estava a fim de assistir ao show, pois já trabalhavam o ano inteiro com música.

Nesse contexto, o cantor solicitou ao percussionista da sua banda, Tião, que tocasse um samba-reggae. Ao mesmo tempo Gerônimo resolveu cantar de forma improvisada o conflito materializado, entre os blocos afro e os blocos de trio, no carnaval em meados dos anos 1980. Naquele momento, um radialista da Itaparica FM gravou uma fita cassete da música e colocou no ar, na rádio, no dia seguinte. Foi um fenômeno de audiência. Em poucas horas a Itaparica FM deu um salto do sexto para o segundo lugar em audiência. Assim, Gerônimo conta que foi acordado na manhã seguinte pelos radialistas soteropolitanos pedindo uma cópia da sua nova canção. Ele relata que não se lembrava da música, por isso foi até a rádio ouvir a sua composição. Isto posto, Gerônimo fez uma síntese da composição inicial que resultou nessa emblemática música que conta a história de resistência do povo negro no carnaval da cidade da Bahia.

Para além do conflito entre os blocos afro e de trio no carnaval da época que a música “*Macuxi, Muita Onda - Eu sou negão*” expressa, o compositor expõe que também há uma metáfora que ressalta a igualdade racial. Nesse sentido, o nosso entrevistado propõe a valorização da identidade negra, e ao mesmo tempo denuncia o racismo presente na sociedade brasileira, inclusive entre os próprios negros que não reconhecem a sua negritude, pois utilizam “máscaras brancas” (FANON, 2008). Nesse aspecto, a colonização foi muito perversa, visto que uma grande parte das pessoas colonizadas passaram a reproduzir a ideologia racista e os valores dos colonizadores. O exemplo citado revela essa situação: a abordagem violenta realizada pelos policiais negros contra os próprios negros. Nesse exemplo, podemos comparar os policiais negros que agem com violência contra a população negra do presente aos “capitães do mato” de outrora.

Eu sou negão foi uma música que eu fiz de improviso. Eu fui fazer uma apresentação para uma gravadora.... que estava fazendo um congresso e me arranjaram um show para fazer para esses caras. Mas, eles não queriam saber de show. Eles vivem o ano inteiro com música. Eu percebi isso, aí perdi o tesão e não estava mais querendo tocar. Daí eu pedi a Tião, que toca comigo. Começa a tocar um samba-reggae, aí. E, eu fui improvisando, contando o que se passa no carnaval, os conflitos entre blocos afro e trio elétrico naquela época, como era. Só que um radialista gravou essa música numa fita cassete com oito minutos de gravação e ele botou no outro dia esses oito minutos na rádio dele que era Itaparica. Essa rádio começou a tocar esse improviso. A Itaparica estava em sexto lugar de audiência passou para o segundo lugar, em menos de duas horas. Então foi um reboião, foi como se diz, um fenômeno. Então eu fui acordado por pessoas de outras rádios me pedindo essa música e eu não sabia que música era que eles estavam pedindo. Eles diziam: - Ah, a música que está tocando na Itaparica. Eu fui para a Itaparica ouvir a música que tinha feito, eu não me lembrava. Daí eu resumi e fiz, Eu sou negão do jeito que está aí. É uma música de auto estima do negro e também ela tem uma coisa que eu coloquei na letra. Se tivermos aqui numa reunião e tiver um negro e entrar um policial aqui, o policial negro vai olhar logo para o negro, a pessoa negra que vai estar aqui. Então na letra da minha música eu digo assim: eu sou negão/ o meu coração é a liberdade/ sou do Curuzu/ Ilê/ igualdade na cor/ essa é a minha verdade / igualdade na cor essa é a nossa verdade. Ela fala uma metáfora:, esses negros, não sabem o quanto são negros (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019, grifos nossos).

Outro fenômeno magnífico no repertório musical de Gerônimo foi a composição da música “*É d’Oxum*”, em parceria com o músico Vevé Calazans. Gerônimo conta que eles compuseram a música a pedido da cantora Alcione. No entanto, a intérprete ao receber a canção imaginou que a música tinha sido criada para Clara Nunes, que havia falecido há pouco tempo. Desse modo desistiu de gravar a canção.

O tempo passou e em 1985, a rede globo foi gravar em Salvador e Cachoeira, a minissérie Tenda dos Milagres, inspirada no romance homônimo do escritor baiano Jorge Amado. Gerônimo recorda que o músico Dori Caymmi, filho de Dorival Caymmi, estava fazendo a seleção da trilha sonora para a minissérie. Nessa circunstância, Vevé ficou bastante empolgado com o concurso musical para a minissérie televisiva. Assim, foi logo convidando Gerônimo para participar da seleção. O cantor relembra com saudosismo que Vevé comprou um envelope amarelo grande e colocou a fita cassete dentro e escreveu “*É d’Oxum: Gerônimo e Vevé Calazans*” para chamar atenção da comissão do concurso. Assim que Dori viu o envelope, escutou a música e mostrou para Dorival que aprovou a escolha da canção para a felicidade de Gerônimo, Vevé e da cultura afro-baiana.

Eu fiz essa música com Vevé Calazans, o meu parceiro e era para Alcione gravar. E Alcione refugou dizendo que não ia gravar essa música porque na época a Clara Nunes tinha falecido, e ela achava que a música dava indícios que era para Clara Nunes cantar e, não ela. Enfim, a música seguiu o caminho e ela não gravou. Aí quando teve um momento que a rede globo estava fazendo através de Dori Caymmi, filho de Dorival Caymmi, a seleção da trilha sonora da minissérie Tenda dos Milagres. Aí Vevé disse para mim que a gente deveria mandar a música. Tudo bem. Só que Vevé era espirituoso demais, ele pegou um envelope grande, papel amarelo e escreveu: É d'Oxum: Gerônimo e Vevé Calazans, colocou a fita no centro do envelope e mandou. Porque todo mundo mandava a fita cassete pequenina, aí Dori Caymmi viu o envelope escutou a música e mostrou para Dorival Caymmi que deu aval. Disse até que a música era mais “bonita” do que as dele. Aí É d'Oxum entrou para a história dessa forma. “Nós atiramos no que vimos e acertamos no que não vimos”. Mais ou menos isso (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

A música “É d'Oxum” possui uma letra que converge de forma mágica com o ritmo ijexá originário do candomblé. *“Oxum divindade do rio de mesmo nome que corre na Nigéria, em Ijexá e Ijebu”* (VERGER, 180, 1981). Assim, o orixá fez a travessia atlântica e desembarcou com os escravizados na Bahia. Na atualidade, é uma das divindades femininas mais cultuada nos Terreiros de Candomblé soteropolitanos, os quais em sua maioria são liderados pelas mulheres. Força, beleza, abundância e fertilidade são atributos da divindade que reina sobre as águas doces. *“Quando ela visita um Terreiro, todos a aclamam com alegria: Ora y ê ê ô! Ora y ê ê ê ô...!”* (SIQUEIRA, 1998, p. 70). Na música, os compositores desvelam que a divindade não faz *“distinção cor”* e nem classe social, portanto todas as pessoas são iguais ao reverenciar Oxum com as suas oferendas nas águas da cidade. Eis que *“toda essa gente irradia magia”* como na letra da música que reverbera no cotidiano da cidade e, por consequência, nas festas populares como o carnaval.

*Nesta cidade todo mundo é d'Oxum
Homem, menino, menina, mulher
Toda essa gente irradia magia
Presente na água doce
Presente n'água salgada
E toda a cidade brilha
Presente na água doce
Presente n'água salgada
E toda a cidade brilha
Seja tenente ou filho de pescador, eh
Ou importante desembargador
Se der presente é tudo uma coisa só*

A força que mora n'água
 Não faz distinção de cor
 E toda a cidade é d'Oxum
 A força que mora n'água
 Não faz distinção de cor
 E toda a cidade é d'Oxum
 É d'Oxum
 É d'Oxum
 É d'Oxum
 Eu vou navegar
 Eu vou navegar nas ondas do mar
 Eu vou navegar
 Eu vou navegar, eu vou
 (Eu vou navegar nas ondas do mar)
 (Eu vou navegar)
 É d'Oxum
 É d'Oxum
 Nesta cidade todo mundo é d'Oxum
 Homem, menino, menina, mulher
 Toda essa gente irradia magia
 Presente na água doce...
É D'Oxum; Intérprete: Gerônimo
Gerônimo; Vevé Calazans

Gerônimo compara o carnaval da cidade da Bahia dos anos 90 com o carnaval atual, evidenciando uma visão pessimista da festa no presente. Nesse aspecto, rememora que na década de 1990 a festividade baiana possuía visibilidade no mundo inteiro. Naquele período de apoteose da festa baiana, “*a música baiana atravessava o Atlântico e ia para Europa*”, relembra o cantor. Na atualidade, Gerônimo esclarece que esse fenômeno de disseminação da musicalidade baiana pelo mundo está passando por uma fase de declínio. O nosso entrevistado também ressalta a instabilidade política no Brasil, o que compromete o desenvolvimento das artes e por consequência da cultura. Assim, o cantor faz questão de se posicionar como resistência em face da realidade fática.

Eu vou lhe dizer uma coisa: as coisas boas, elas não se repetem. Carnaval da Bahia está voltando a ser província. Na década de 90 o carnaval falava para o mundo. A música baiana atravessava o Atlântico e ia para Europa. Hoje faz muito menos isso. Estamos passando por uma fase que a qualquer momento pode mudar as coisas: politicamente, geograficamente tudo está coligando um fator no outro. Eu estou igual a Mário Quintana “Eles passarão, e eu passarinho”
 (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

A música baiana perdeu espaço nas rádios no momento atual. É o que revela Gerônimo e os outros entrevistados. Sobre o papel da rádio educadora, o cantor reflete que poderia ser melhor, pois ele percebe que a rádio

é preconceituosa com o *axé music*, revelando uma atitude racista em relação a cultura local. Nesse sentido, o cantor dispõe que a rádio educadora prioriza em seu repertório as músicas estrangeiras, em detrimento das músicas baianas. O cantor repete mais uma vez a poesia crítica de Gregório de Matos, que enfatizava a Bahia como uma terra que não dava oportunidade para o seu povo. Percebemos que a crítica de Gerônimo é bem pertinente, visto que na atual conjuntura falta apoio da mídia, do poder público e dos empresários para a promoção do carnaval nos blocos afro e afoxés. Desse modo, artistas que não possuem nenhum envolvimento com a cultura negra são patrocinados para fazer o carnaval da cidade da Bahia, em detrimentos da cultura local. Essa situação é muito grave porque os blocos afro e afoxés estão comprometidos com o desenvolvimento de projetos sociais na cidade.

As rádios tocavam tanto, a música baiana. Hoje elas não tocam. Tocam a música sertaneja. Então, voltou a ser província. A rádio educadora poderia ser uma rádio melhor ainda do que é. Ela é preconceituosa com a música baiana, com a música do axé music. Ela não toca axé music, ela gosta de música africana, música de origem estrangeira que nem sabem a tradução. Isso está acontecendo aqui. Mas, o axé music eles não colocam. Isso é o racismo, o preconceito novo que tem essa cidade “Bahia madrasta de seus filhos e mãe dos estrangeiros” (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Gerônimo fala com bastante orgulho da sua participação como cantor no afoxé Filhos de Gandhi. Nesse contexto, explica que o afoxé é uma entidade muito grande que possui vários cantores, por isso ele se vê como um participante no time dos músicos e não como puxador do bloco. O artista também reitera, mais uma vez, a tradicionalidade do Gandhi que mesmo diante da inovação com a instituição do trio elétrico no afoxé permanece fiel as raízes afrodiaspórica. Salientamos mais uma vez, a importância de Moa do Katendê no processo de transformação promovido nos afoxés que passaram a ser mais atrativos. As inovações repercutidas por Moa na estética, sonoridade e organização do afoxé Badauê foram adotadas pelos outros afoxés, possibilitando a reinvenção e a consolidação destas entidades na festividade.

Eu não puxo o Gandhi, eu participo. O Gandhi hoje é uma instituição muito grande, né? E cheia de diretores. Os filhos de Gandhi é um bloco tradicional. Eles cresceram, botaram o trio elétrico, mas eles não mudam a característica deles. Tem os seus compositores. Tem a sua ala de cantores. Eu não tenho o que dizer (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Em relação a indumentária, o artista salienta a beleza das fantasias dos blocos afro e afoxés. Gerônimo realça a majestade do Cortejo Afro na avenida e, também o deleite que sente ao vestir uma fantasia com essa imponência. No entanto, o cantor chama a atenção para a falta de elegância dos abadá dos blocos de trio, os quais, em sua opinião, vendem a marca sem dar importância a estética e a qualidade dos tecidos das fantasias. Enfatiza que nos blocos de trio o que resguarda a sua materialização no carnaval da cidade da Bahia é a musicalidade.

Os blocos afro têm a dignidade de fazer uma fantasia bonita, com roupa. O cortejo afro mesmo é um exemplo de elegância e beleza estética na rua. E você sente prazer em ter uma roupa daquela. Mas, os blocos mais famosos sabem, o que eles chamam de abadá é um pano ridículo de quinta categoria só porque é impresso com a marca do bloco. Nisso, o povo não é bobo. Aliás, ele não vai dar tanto, por isso está enfraquecido. O que salva ainda são as músicas (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Na entrevista Gerônimo destaca os artistas famosos na Bahia e no mundo que já trabalharam com ele. Cita estrelas como Daniela Mercury, Carlinhos Brown e Luiz Caldas. O músico também realça as composições dele “*Menino do Pelô*”, gravada pela cantora Daniela Mercury e “*Toté de Maiangá*” interpretada pela cantora Margareth Menezes.

Muitos artistas que você conheceu antes de mim, Carlinhos Brown, Daniela Mercury, Luiz Caldas foram músicos de Gerônimo. Mas, eu estou aqui na resistência. Agora é minha vez. Você pode ver a minha característica quando ouve Margareth cantando Toté de Maiangá, e Daniele Mercury - Menino do Pelô. Toté de Maiangá a origem do nome quibundo ou banto de Angola e da religião do candomblé de Angola que significa o caminho da purificação. A origem é do candomblé Bate Folha (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

A música “*Toté de Maiangá*”, composta por Gerônimo faz bastante sucesso no carnaval da cidade da Bahia. A expressão *Toté de Maiangá*, cantada na música, tem origem no Candomblé de nação Angola que significa caminho da purificação. Ela é utilizada no ritual de iniciação aberto ao público no Terreiro de Candomblé Bate Folha, localizado no bairro da Mata Escura, em Salvador. A canção evidencia a ancestralidade africana ao mencionar a invocação dos orixás e inquices, deuses da religião afro-brasileira. No entanto, Gerônimo e outros compositores baianos receberam críticas de alguns religiosos, publicadas no

jornal A tarde, em 20/11/2012. A crítica se refere ao fato da utilização de palavras presentes no ritual sagrado do Candomblé. Na reportagem, Gerônimo rebate as críticas, esclarecendo que muitos compositores baianos se inspiram na religiosidade do Candomblé com fé e respeito, colocando em evidência a riqueza da música e da cultura afro-baiana. Ressaltamos que na mesma reportagem o povo de santo elogia o compositor pela criação da música “*É d’Oxum*” e crítica “*Toté de Maiangá*”.

*“Vinha passando pela Mata Escura
No Bate Folha ouvi uma canção
Que é pro santo poder sair da aldeia
Para chamar o orixá dessa nação
Com o balanço do mar eu vim
Com o balanço do mar eu vou
E a Inquice que vovó me ensinou
Eu vou cantar que é pra chamar o meu amor
Chego lá, chego lá
Toté Toté de Maiangá
Maiangolê
Toté Toté de Maiangá
Maiangôlê
Toté Toté de Maiangá
Maiangôlê
Toté Toté de Maiangá”*

Compositores: Gerônimo Santana; Saul Barbosa

Os ritmos cubanos foram muito divulgados pelo cinema e pelos americanos até 1959, ano da revolução cubana que conduziu Fidel Castro ao poder. Nesse contexto, Gerônimo relata que esses ritmos foram censurados na América Latina, especialmente no Brasil em decorrência da revolução cubana. Mas a coesão do continente que fala espanhol constituiu um obstáculo a censura da cultura em outros países latinos. No entanto, o cantor expõe que a censura aqui no Brasil foi mais intensa, por isso nesse período esses ritmos eram tocados somente no meretrício. Assim, em sua opinião poucos artistas sabem tocar música latina e a disseminação da música latina ainda é muito reduzida aqui em nosso país. A influência da música latina, salsa, mambo e merengue, representam mais uma das distinções na musicalidade do cantor e compositor Gerônimo.

A influência latina ela é daqui do mangue, do brega⁵⁵, porque quando houve a revolução cubana a música latina ficou proibida pelos

⁵⁵ Na Bahia, as casas de meretrício são chamadas de “brega”. A história que se conta na cidade sobre a origem da palavra se refere à Rua Manoel da Nóbrega, que fica na ladeira montanha,

americanos de ser difundida na América Latina, principalmente no Brasil. Mas, como os outros países que circundam o Brasil a língua é o espanhol eles não puderam travar. Musicalmente a América Latina toda é muito mais coesa com a sua música do que o Brasil. O Brasil é influência imposta da música anglo-saxônica. A música latina está entrando agora e muito pouco porque eles fazem o que se chama reserva de mercado. Poucos artistas que eu conheço aqui no Brasil tocam salsa e mambo, e quando tocam, tocam errado. E eu faço o possível para tocar certo, por isso eu sou diferenciado nos ritmos (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

Gerônimo finaliza a entrevista falando da sua fidelidade a música baiana. Nesse sentido, o cantor expõe que nunca mudou de estilo musical porque o mais importante é ser fiel ao seu público, o qual ficaria decepcionado com ele se houvesse uma mudança de sonoridade na sua musicalidade. Nesse aspecto, faz uma crítica aos cantores de *axé music* que após o carnaval vão fazer shows de forró nas festas juninas. Mas esclarece também a sua paixão pelo São João, lembrando com saudosismo que a sua primeira música de sucesso foi um xote, mas que, entretanto, não consegue tocar forró.

Eu me mantive fiel porque eu não podia mudar, porque se eu mudasse as pessoas que gostam de mim iam ficar chateadas. Gerônimo tem um estilo de música e mudou. E aquelas que gostam de outro tipo de música iam me estranhar entrar na onda deles. Mas, aqui na Bahia tem havido isso. O cantor de axé, quando termina o carnaval, ele vira a camisa para o outro lado que é quadriculada bota um chapéu de palha e vai cantar forró. Entendeu? É a festa que eu mais gosto. É a festa junina, mas muitas vezes eu não consigo tocar, tenho uma forma de tocar diferente, embora eu tenha músicas juninas. Aliás, a minha primeira música que fez sucesso na Bahia foi um xote, então eu tenho também essa característica de música de forró, mas o que eu posso fazer? (GERÔNIMO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO DE 2019).

A narrativa de Gerônimo revela o seu comprometimento com a cultura afrodiaspórica através da música e da sua participação como cantor do maior e mais tradicional afoxé da Bahia, os Filhos de Gandhi. Embora a sua produção musical tenha se desenvolvido num plano mais individual, como um artista solo, todas as suas principais referências e a sua inspiração se conectam a um plano mais amplo da tradição da cultura afro-baiana. Suas composições também refletem, através de suas belíssimas metáforas, a paisagem do carnaval baiano

onde havia um famoso meretrício. Como a ferrugem provocada pela maresia corroeu as letras N e O da placa, teria ficado legível apenas a palavra “brega”. Segundo a tradição oral da cidade de Salvador, a partir daí, quando as pessoas se referiam ao meretrício, falavam da rua do “brega” que acabou se transformando num sinônimo baiano para meretrício, casa de prostituição, etc.

(Cosgrove, [1989] 2004). Os seus ritmos e melodias conseguem conectar os ritmos afro-baianos com outros ritmos de origem africana criados na América Latina, unindo uma espécie de África Latina nas canções que compôs e interpreta. Para além da inspiração artística sustentada pela sua vivência na cultura soteropolitana, Gerônimo revela em sua entrevista um conhecimento geral mais amplo e refinado sobre as raízes do carnaval da cidade da Bahia, de sua história e de suas conexões com a América Latina. Ademais, a canção de sua autoria “*Macuxi muita onda*” – Eu sou negão desvela o racismo existente na festividade baiana. Assim, transformou-se em um dos hinos do carnaval da cidade da Bahia, sempre cantado com muita emoção e axé pelos afrodescendentes.

Destacamos, para finalizar esta análise, que Gerônimo fez diversas críticas em relação a mercantilização do carnaval no presente e a falta de incentivo à cultura afro-baiana. Nessa perspectiva, demonstrou preocupação com as possibilidades de futuro para o carnaval, diante dos obstáculos que vem enfrentando na atualidade, principalmente no que tange a falta de valorização dos artistas locais e dos blocos afro e afoxés, pela mídia, pelo poder público e pelos empresários. Ficou bastante evidente nas reflexões elaboradas pelo artista que o “carnaval mercadoria” (SERPA, 2011; MIGUEZ, 1996; DIAS, 2002) tem um enorme potencial destruidor da cultura afro no carnaval da cidade da Bahia, naquilo que ela tem de edificante e libertador para o povo negro e para sociedade baiana como um todo. Nesse sentido, a narrativa de Gerônimo corrobora com a nossa perspectiva de que é a cultura afro quem deu forma a espacialidade simbólica que tornou o Carnaval de Salvador um espetáculo diferenciado entre todos os carnavais do Brasil, tornando-o conhecido internacionalmente.

4.1.5. Paulo Axé e o significado do ritual religioso na abertura da festa

Em 09 de janeiro de 2020 realizamos a entrevista com Paulo Axé (figura 27), diretor religioso do afoxé Filhos de Gandhi, na sede do bloco localizada no Pelourinho, em Salvador. O diretor religioso é responsável pelo Ritual do Padê para Exu. Antes desse encontro, fomos a sede do afoxé em 2018 para conhecer e estabelecer contato com a entidade carnavalesca. Nesse primeiro contato havia um funcionário do bloco que nos atendeu e pediu para retornarmos. Assim, voltamos dias depois, no domingo de carnaval, para

acompanhar o Ritual do Padê. Mas a circunstância de celebração não era propícia para uma entrevista mais profunda sobre o ritual religioso de origem africana, pois além da preparação do ritual, em seguida todos os Filhos de Gandhi saem em cortejo do Pelourinho até o Campo Grande.



Figura 27 – Paulo Axé, diretor religioso do afoxé Filhos de Gandhi
Fonte: acervo pessoal de Paulo Axé, 2019.

A entrevista não foi previamente agendada. No dia chegamos à sede do bloco Filhos de Gandhi por volta das 14 horas, para agendar a conversa com o diretor religioso. Contudo, naquele dia o diretor, Paulo Axé estava no local e nos recebeu com bastante alegria.

Expliquei a Paulo Axé a finalidade da nossa pesquisa e perguntei se ele poderia participar. No mesmo instante ele disse que sim. A autorização para publicar texto e imagem foi concedida junto com a entrevista.

Em seguida o diretor me convidou para o quintal do bloco, espaço que estava silencioso para a realização da entrevista, pois naquele dia o movimento de foliões na sede estava intenso. Assim, teve início a gravação com a autorização do entrevistado para a publicação do texto e das imagens.

Paulo Axé tem 51 anos de idade, nasceu Cidade Baixa, em Salvador. Foi confirmado Ogã há 32 anos no Candomblé de nação Ketu. Ele é Pai Pequeno da Roça Ilê Axé d'Ajunsun⁵⁶, situada no bairro do Uruguai, em Salvador. O seu orixá guia é Lugum Edé⁵⁷. Paulo conta que o seu pai biológico, já falecido, era do Candomblé, assim como uma irmã biológica. Hoje sua família respeita a sua religiosidade, mas optaram por não ingressar no Axé, por isso não passaram pelo ritual de iniciação na religião de matriz afro-brasileira.

O diretor religioso do Gandhy realiza o Ritual do Padê há 20 anos no afoxé. Antes dele, quem realizava o ritual nos Filhos de Gandhy era o candomblecista Jacson Keta. A preservação desse ritual nos afoxés da Bahia é prodigiosa, bem como a resistência, a ressignificação e a reinvenção da tradição dos afoxés que materializam um fenômeno poderoso das expressividades negras no carnaval baiano. Antropólogos como Nina Rodrigues [1901] 1988), Roger Bastide (1958 [1961]), Manuel Querino ([1917] 1955), Edison Carneiro ([1948] 2008), Pierre Verger [1957] 2012, Antônio Risério (1981) e Goli Guerreiro (2000), relatam em suas obras sobre a presença dos afoxés, os quais remontam ao final do século XIX, assim como a sua reverência aos orixás africanos durante os cortejos nas ruas da cidade. Portanto, a espacialidade simbólica de raiz africana permeia a festividade baiana há mais de um século.

Eu sou Paulo Axé, tenho 51 anos de idade, nasci em Salvador na Cidade Baixa, sou diretor do religioso e responsável pelo axé da casa. Fui Ogã confirmado. Tenho 32 anos de confirmado. Sou Pai Pequeno da minha Roça Ilê Axé d'Ajunsun, nação Ketu, no bairro do Uruguai. Meu pai que já se foi e minha irmã que já se foi também, eram do Candomblé. Agora só tem eu e mais quatro pessoas que são do candomblé. Meus outros irmãos aceitam, respeitam, mas não são feitos, não deram a cabeça ao orixá, não querem entrar no Axé. Meu guia é Logum Edé. Eu faço há 20 anos o ritual religioso do Padê nos Filhos de Gandhy. O Padê era realizado por Jacson, Keta, antes da minha chegada (PAULO AXÉ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 09 DE JANEIRO DE 2020).

⁵⁶ Orixá da família Sakpata, denominação fon do Vodum do panteão da terra. No Brasil é cultuado como Omolu, Obaluaê, “dono da terra” senhor da cura de todas as doenças (PARÉS, 2013).

⁵⁷ Orixá cultuado no Brasil nos Terreiros de nação Ketu. “Lugum Edé era filho de Oxóssi com Oxum. Era o príncipe do encanto e da magia” (PRANDI, 2001, p. 136). “As pessoas de Logum Edé são queridas em seu trabalho, cultivam a amizade, são afáveis, acreditam nos ideais pelos quais lutam, têm um acurado senso de belo e da organização e cultivam-no sempre: no trabalho, em casa ou nas associações onde são filiados; tendo certeza de alcançar seus objetivos, eles não hesitam em enfrentar as dificuldades encontradas” (SIQUEIRA, 1998, p. 71).

A emoção e a responsabilidade de realizar o Ritual do Padê no maior e mais proeminente afoxé da Bahia, os Filhos de Gandhi, é muito grande, afirma Paulo Axé. Nesse contexto, esclarece que reverencia Exu⁵⁸ para que ele abra todos os caminhos daqueles que estão presentes e dos associados do bloco. O Ritual do Padê, na vida de Paulo Axé, tem um significado divino. O entrevistado elucida que Exu é o guardião dos caminhos. Desse modo, quem é do Candomblé e também quem é do afoxé Filhos de Gandhi vivencia uma vibração muito positiva no momento da reverência ao orixá. O trecho da entrevista que Paulo Axé esclarece como ocorre a preparação do Ritual do Padê está transcrito no quinto capítulo da tese.

A gente sente uma energia muito positiva, muito boa e responsabilidade muito grande quando faz o Padê. Porque abrir o carnaval no afoxé Filhos de Gandhi no primeiro domingo de carnaval. Então, a gente sente uma energia muito positiva que corra tudo bem, que Exu abra os caminhos de todos nós e dos associados da casa. O significado do Padê é muito forte porque Exu é um orixá de caminho, de luz, de força, de prosperidade (PAULO AXÉ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 09 DE JANEIRO DE 2020).

Em sua entrevista, Paulo Axé fez questão de contar sobre a história do surgimento do Afoxé Filhos de Gandhi.

Os fundadores resolveram fundar o afoxé Gandhi, depois que eles assistiram um filme. Os estivadores foram influenciados pelas ideias de Mahatma Gandhi. Eles se reuniram e surgiu na mente de Vavá Madeira fazer um bloco chamado Gandhi. Aí ficou Gandhi, e formou o afoxé Filhos de Gandhi. E, as esposas faziam o torço na cabeça deles e saíam ao lado apreciando-os. E, aí tomou essa dimensão que a cada ano que passa foi crescendo, e ficou nesse ritmo ainda que só homem sai no bloco e as mulheres, esposas, amigas acompanham ao lado da corda. Ficou essa trajetória. Eles assistiram ao filme, em 1948 e o Gandhi foi fundado em 1949, com aproximadamente 40 a 50 homens. E, hoje temos 18 mil homens inscritos no bloco e que saem na avenida geralmente 4 a 5 mil homens (PAULO AXÉ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 09 DE JANEIRO DE 2020).

O diretor religioso salienta a importância e a participação do cantor e compositor Gilberto Gil no afoxé Filhos de Gandhi. Relata que Gil foi vice-presidente do afoxé e que mesmo não fazendo mais parte da diretoria do bloco, o cantor baiano abraça os Filhos de Gandhi em todas as suas dimensões.

⁵⁸ Mensageiro dos orixás entre o Céu e a Terra. “Exu é o mensageiro que leva ao Orun, os apelos do Aiyê, a fim de obter notícias, solicitar autorizações, desviar ou espantar os males, ou ainda facilitar a solução dos problemas de quem pede sua ajuda. [...] Nada se faz nos Terreiros sem a sua presença” (SIQUEIRA, 1998, p. 56).

Enfatiza que Gil faz questão de sair no afoxé tocando o seu agogô⁵⁹, seja no chão ou em cima do trio elétrico.

Gilberto Gil é muito importante para o afoxé Filhos de Gandhi. Ele foi vice-presidente do nosso afoxé. Hoje ele não é mais presidente, mas faz parte do cortejo, da executiva, abraça o carnaval. Ele faz questão de sair tocando sempre o agogô, ou em cima do trio ou no chão. Então, é muito importante ter uma pessoa de nome como Gilberto Gil que já foi vice-presidente do afoxé filhos de Gandhi (PAULO AXÉ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 09 DE JANEIRO DE 2020).

A força, a energia e a presença de Gilberto Gil foi fundamental no processo de ressurgimento, reorganização e consolidação do afoxé Filhos de Gandhi que passava por um período de declínio. “O afoxé se esvaziou e deixou de desfilar nos primeiros carnavais dos anos 70” (GUERREIRO, 2000, p. 75). Em 1973, Gil compôs e gravou em seu repertório a música “*Filhos de Gandhi*”, que ecoa a origem sagrada do afoxé no ritmo do ijexá. Em 1977, no LP Refavela Gil gravou a poderosa música do bloco Ilê Aiyê “*Que bloco é esse? Eu quero saber*” e no mesmo álbum gravou também “*Patuscada de Gandhi*”, na qual ele realça a percussão do afoxé ao nomear os instrumentos que produzem a sonoridade, antes de cantar a letra da música.

*“Onde vai, papai Ojô
Vou depressa por aí
Vou fazer minha folia
Com os filhos de Gandhi
A nossa turma
É alinhada
Sai do meu bloco
Pra fazer a patuscada
É mori, Moriô, babá
Babá ô, kiloxê, jocô”*

Cantor e compositor; Gilberto Gil

A ligação do afoxé Filhos de Gandhi com o Candomblé é muito intensa. Pois, sendo que os Terreiros de Candomblé de Salvador possuem uma conexão muito forte com o afoxé desde o início. Nessa perspectiva, o nosso entrevistado esclarece que além dele, muitos diretores e associados do bloco

⁵⁹ ⁵⁹ Instrumento musical, composto de duas campânulas de ferro, de tamanho desigual, sobre as quais se bate com uma vareta do mesmo material (CARNEIRO, [1948] 2008, p. 150).

são candomblecistas. Assim, ocorre um vínculo maior entre as nações de Candomblé, pois todas elas estão presentes no afoxé Filhos de Gandhi.

A notoriedade dos Filhos de Gandhi materializa com bastante visibilidade a manifestação africana na festa baiana produzindo uma paisagem emocional, a qual integra “elementos culturais e as relações histórico-espirituais” (ANDREOTTI, 2013, p. 27). Assim, o líder religioso do bloco enfatiza a reverência das pessoas por onde o afoxé passa no carnaval. Na sua narrativa, ele elucida que os brincantes querem abraçar, beijar e tirar foto com os Filhos de Gandhi. Além disso, as pessoas pedem para borrifar água de cheiro, querem um colar, por isso a vibração promovida pelo afoxé nas ruas da cidade durante o carnaval é maravilhosa. Outrossim, Paulo salienta que há momentos de aplausos, choro, pedidos para jogar pera, milho branco e muita devoção. Nesse aspecto, a presença do afoxé Filhos de Gandhi cria uma atmosfera de paz, alegria e muito axé no carnaval da cidade da Bahia.

O bloco foi formado dentro do candomblé, muitos associados e diretores são da religião do candomblé, como eu e outros. Cada um com a sua nação diferente, fortalece mais ainda, entendeu? O candomblé se une mais ainda, tem mais paz, o bloco é respeitado em todo lugar que passa, todo mundo quer abraçar, beijar, tirar foto. As pessoas pedem para jogar um cheiro com um pouco de alfazema, querem um colar, então é uma energia muito positiva entre o afoxé com o povo do candomblé. Na verdade, o Gandhi é um candomblé de rua, nós cantamos música do axé, também. Então a ligação com o candomblé é muito forte. Tanto dentro da casa, como dos associados. A gente sente essa energia positiva de pedir aquela paz para todo mundo. Todo mundo, realmente sente aquela paz na avenida quando o Gandhi passa. As pessoas param para aplaudir os Filhos de Gandhi, aí pedem um colar, uma pera, um milho branco como eu disse – jogue um milho branco em mim, jogue um milho branco em mim. A gente joga com muita satisfação. A gente vê que a pessoa está precisando naquele momento da energia positiva dos Filhos de Gandhi (PAULO AXÉ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 09 DE JANEIRO DE 2020).

Na pesquisa de campo observamos que em todos os lugares da cidade no dia da saída do afoxé Filhos de Gandhi nós encontramos foliões trajando a indumentária do Gandhi com muito orgulho. Nesse sentido, Paulo Axé explica que “os associados gostam muito de sair no Gandhi”. Essa tradição vai passando de geração para geração: “ontem veio um pai pegar a fantasia dele e dos dois filhos que fizeram 17 anos”. O diretor expõe que o valor da fantasia “custa 600 reais para associados, e para quem não é associado custa 700 reais”. A fantasia é constituída por um lençol branco de 2,20m X 2,00m, com uma

pintura na parte frontal com o tema do Carnaval. Uma toalha branca que será utilizada para a confecção do turbante por uma costureira na cabeça do folião. Um broche com uma pedra azul que será aplicado no acabamento do turbante. Faz parte da fantasia um par de sandálias, meias e faixa. Os colares, nas cores azul e branco, constituem uma reverência aos orixás Oxalá e Ogum.

Paulo Axé relata sobre a curiosidade das pessoas no que se refere a prática religiosa e a vibração energética do afoxé Filhos de Gandhi reverberada no carnaval da cidade da Bahia. Nesse contexto, o diretor religioso do bloco esclarece que a força dele vem da fé em Deus, nos orixás e no pai, que é um príncipe. Dessa forma, ele consegue ter amparo espiritual para cumprir a sua missão religiosa no afoxé Filhos de Gandhi. O ritual religioso busca promover a paz, o axé e a celebração para todos os associados do afoxé, assim como para a multidão de pessoas que acompanham o cortejo do bloco na avenida.

Todo mundo me pergunta. Axé só você mesmo para segurar o ritual dos Filhos de Gandhi? Abaixo de Deus, têm eles meus orixás e meu pai que é um príncipe que toma conta de mim para me dar força para seguir nessa missão do afoxé Filhos de Gandhi. Porque tem que ter muita força e energia, tanto da casa, como minha, também. Tem que ter muita energia para tudo dar certo na avenida. As vezes tem uma besteira de um empurrando o outro. Mas, nunca teve tiro, nunca teve nem há de ter. Que Deus, nem os orixás não vão permitir (PAULO AXÉ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 09 DE JANEIRO DE 2020).

Para Paulo Axé o momento de maior emoção no afoxé Filhos de Gandhi foi no aniversário de 60 anos do bloco, em 2009. Axé conta que o tapete branco formado pelos turbantes dos Filhos de Gandhi cobriu toda a avenida pelo cortejo constituído por 13 mil homens, produzindo uma paisagem carnavalesca apoteótica. As emoções tomaram conta do desfile, as pessoas cantavam, choravam e pediam bençãos ao Senhor do Bonfim e a Oxalá, o que demonstra a presença do sincretismo religioso na festa.

Foi nos sessenta anos do afoxé Filhos de Gandhi que saíram quase 13 mil homens. Foi muito bonito. Teve aquele tapete branco cobrindo a avenida toda. Então a gente sente muita emoção. A gente vê aqueles associados cantando, chorando, os familiares também na rua querendo pegar uma pera, uma maçã, entendeu? Até gente que eu já vi pegando milho branco para guardar pedindo boa sorte ao Senhor do Bonfim e a Oxalá que é nosso pai. Por isso, me marcou muito os 60 anos do Gandhi, em 2009 (PAULO AXÉ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 09 DE JANEIRO DE 2020).

A partir da narrativa de Paulo Axé, podemos constatar que as formas simbólicas linguagem, arte, mito e religião, elencadas por Cassirer ([1944] 1997), estão imbricadas na conformação da realidade materializada pelo afoxé através da corporeidade (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999). Desse modo, o corpo consegue unificar espaço e tempo através da dança (SODRÉ, [1988] 2002), produzindo uma espacialidade simbólica afro na folia baiana que ressalta a busca pela afirmação da identidade negra (MUNANGA, 1990).

A compreensão da paisagem cultural do carnaval perpassa pela hermenêutica das narrativas (RICOEUR, [1977] 1990). Nesse aspecto, nos inspiramos na paisagem como texto (COSGROVE, [1989] 2004). Ao mesmo tempo percebemos que as narrativas também revelam uma paisagem permeada pelas emoções (ANDREOTTI, 2013), que evidenciam o imaginário poético (BACHELARD, [1957] 2005) do entrevistado.

4.1.6. A festa e seus encantos para Bamba

A entrevista com José Carlos dos Santos – Carlos Bamba (figura 28), diretor do Ilê Aiyê, ocorreu em 14 de janeiro de 2019, na Senzala do Barro Preto, sede do bloco. Nesse dia, fomos até o local apenas para marcar as entrevistas com as lideranças do Ilê, mas tivemos a sorte de realizar a entrevista com Carlos Bamba no mesmo dia e agendamos a entrevista com Vovô para o dia seguinte. Nós nos apresentamos e explicamos a nossa pesquisa, bem como solicitamos autorização para gravar e publicar, texto e imagem. A autorização foi concedida junto com a entrevista.

A entrevista com Bamba ocorreu num clima agradabilíssimo. Ele nos recebeu com um grande sorriso e muita gentileza. Dava para sentir a energia emanada de sua felicidade por fazer parte do Ilê Aiyê.



Figura 28 – Diretores do Ilê Aiyê no circuito Osmar, Vovô, Dete Lima e Bamba
Fonte: Flickr Bahiatursa, 2019.

Carlos Bamba é natural de Salvador, tem uma família grande, já é pai e avô. A sua aproximação com a cultura negra ocorreu através da capoeira, aos 12 anos de idade. Aos 16 anos, começou a fazer dança afro, ingressando no balé folclórico Viva Bahia onde teve a oportunidade de viajar pelo mundo, fazendo espetáculos de dança afro.

Bamba conta que em 1974 foi convidado para fazer parte do Ilê Aiyê. Na época, ele morava na Federação, outro bairro negro de Salvador. Mas a sua vivência era maior na Liberdade, do que na Federação devido aos amigos que moravam no bairro onde nasceu o Ilê. Eles faziam parte de um grupo de *Black Powers* que se reuniam para fazer festa no bairro e também frequentavam o Terreiro Ilê Axé Jitolu, liderado por Mãe Hilda.

Sou pai de família, sou avô, tenho uma família grande. Aos meus 12 anos já fazia capoeira com mestre Gato. E, a partir dos 16 anos comecei a fazer dança afro. Integrei o balé folclórico Viva Bahia. Tinha o balé folclórico que representava o Olodum e Malê, e tinha o Viva Bahia. Nós viajavamos para o exterior e fazíamos shows internacionais com o balé folclórico. E, a partir de 1974, após a criação do Ilê Aiyê eu fui inserido junto com o pessoal para fazer parte da entidade. Eu morava na Federação, também um bairro de população negra, aqui de

Salvador. Mas, a minha vida praticamente era dentro da Liberdade porque os meus amigos, os Black Powrs daquela época se reuniam, nós fazíamos festa na casa dos amigos, trazia os discos de Michael Jackson, Billy Paul e fazia a festa na casa dessas pessoas, em família mesmo. O Terreiro de Candomblé de Mãe Hilda era aqui perto, a gente frequentava o espaço do Terreiro. Por isso, a minha vivência maior foi dentro da Liberdade (CARLOS BAMBA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 14 DE JANEIRO DE 2019).

O diretor do Ilê fala sobre o acolhimento dos jovens da comunidade pelo bloco através dos projetos socioeducacionais para promover a cidadania. Os projetos desenvolvidos no âmbito da entidade, como dança afro e percussão acabam cobrindo um vazio deixado pelo Estado no que se refere a integralidade na formação de crianças e jovens. Bamba reflete sobre a importância dessa formação diante da realidade de violência que faz parte do cotidiano na periferia urbana de Salvador, devido à incidência de tráfico drogas e também pondera sobre a relevância da participação da família na formação dos jovens para o exercício da cidadania. O entrevistado lembra que antes da lei 10.639 de 2003, a sociedade não dialogava sobre a cultura afro-brasileira, mas o bloco já trabalhava a presença africana com os estudantes com o apoio dos cadernos de educação desenvolvidos pela equipe pedagógica da entidade.

Aqui dentro do Ilê, todas as ações que nós fazemos, nós marcamos como importantes. O movimento com os jovens da comunidade que nós passamos a acolher eles para o ensino fundamental, cursos de dança, percussão, estética, a cidadania, é uma maneira de nós ajudarmos aos negros. Porque no nosso período, meu período não tinha essa força. Também não tinha essa violência que tem hoje do tráfico dentro da sociedade, principalmente nos bairros do subúrbio e adjacências. Hoje a gente tenta fazer o que o governo está pecando em não poder fazer que é justamente esse complemento, essa força para a família. Muitas vezes, também a família peca em achar que a responsabilidade é nossa em fazer tudo. Nós fazemos uma parte, mas tem que ter a formação da família também. Todas as ações que o Ilê faz aqui é de bastante importância. Antes da lei 10.639, ninguém falava. Nós começamos a fazer os cadernos de educação. Colocamos na rede de ensino municipal, estadual e passamos aqui para os nossos alunos, também (CARLOS BAMBA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 14 DE JANEIRO DE 2019).

Bamba esclarece que no primeiro ano ele saiu no bloco como folião e logo em seguida foi convidado para participar da diretoria da entidade. Nesse sentido, explica que ele utiliza a sua formação como contador para trabalhar no bloco, mas no início eles desenvolviam várias funções para poder colocar o bloco

afro na avenida durante o carnaval. Essa experiência adquirida ao longo do tempo facilita a organização do bloco no presente.

No ano de fundação do Ilê eu saí como folião e ano seguinte eu já saí como diretor da entidade. Aqui a gente faz um pouco de tudo. Pega a experiência da área privada porque a minha vida não foi sempre aqui. Então, a experiência que você adquiriu. Foi de caldeiraria, de administração. A minha área é administrativa contábil. A gente se junta para fazer tudo. Nós iniciamos em 1974. Nossa quadra era descendo aqui a esquerda. O local não tinha nada. Nós botávamos gelo para fazer, não tinha freezer, não tinha nada, nós éramos garçons, nós éramos tudo, até o instrumentista do bloco nós éramos também naquela época. Foi bom porque a gente não se acomodou. Hoje tem várias pessoas fazendo as funções, mas com experiência em saber organizar e falar, o que está certo ou errado (CARLOS BAMBA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 14 DE JANEIRO DE 2019).

O sentido e o significado que o carnaval possui na vida de Carlos Bamba é de paixão. Ele ama o carnaval, por isso o seu apelido decorre desse sentimento pela festividade brasileira, especialmente pelo ritmo do samba. Para ele, o carnaval ficou ainda mais significativo a partir da materialização do bloco afro Ilê Aiyê na festa baiana, pois o Ilê possibilitava a participação dos negros de forma ampla e democrática no carnaval, contribuindo para melhorar a autoestima dos foliões. Nesse sentido, Bamba esclarece, de maneira semelhante a de outros entrevistados, que na década de 1970 os negros, em sua maioria, participavam da festa carnavalesca carregando alegorias pesadas ou como cordeiros.

No entanto, o jornal *A tarde* de 12 de fevereiro de 1975, publicou uma reportagem com o seguinte teor “Bloco racista, nota destoante” em relação ao primeiro desfile do Ilê Aiyê no carnaval. O veículo da imprensa fazia crítica a apresentação do bloco no carnaval, pois, segundo a reportagem, o Brasil era o país da democracia racial. Observamos que na imprensa baiana do século XIX até o século XX, as manifestações da cultura negra no carnaval eram vistas como “bárbaras” e que de repente essas manifestações não faziam sentido, porque predominava a ideia de que o Brasil era o país da “democracia racial”. Será mesmo? Era muito recorrente atuação preconceituosa e racista da imprensa baiana ao longo dos séculos no que se refere as expressões afro-brasileiras no carnaval. Hoje já não encontramos mais este tipo de manifestação

na imprensa. No entanto, a pouca visibilidade dada aos blocos afro e afoxés, tão importantes para a constituição da espacialidade simbólica do carnaval da cidade da Bahia no contexto atual, permite a interpretação de que o preconceito e o racismo ainda perduram, mesmo que de forma velada.

Bamba ressalta que o Ilê Aiyê promoveu uma grande transformação na estética dos negros baianos para além do carnaval. Na medida que os participantes do bloco incorporaram as roupas coloridas, adereços e cabelos crespos no seu cotidiano. Nesse aspecto, observa que já foi motivo de piada de mal gosto porque saía nas ruas usando as roupas coloridas que vestia para participar do balé afro.

*Olha, carnaval para mim, independente do Ilê Aiyê porque eu já sou carnavalesco há muito tempo. Sou do Apache. Sou de bloco de índio de Salvador. Sou de escola de samba do Rio de Janeiro. Eu sou mangueirense doente. Eu adoro escola de samba. **Adoro samba. Tanto é, que o meu apelido é Bamba.** Mas, a diferença a partir de 1974 do carnaval de Salvador foi muito grande pelo fato do resgate que os blocos afro fizeram no carnaval de Salvador. Porque até então, antes criação do Ilê Aiyê, o primeiro bloco afro do Brasil, os **negros só trabalhavam no carnaval carregando alegorias**. Era Bafo da Onça, alegorias pesadas os negros de estatura maiores carregavam aquelas estivas na cabeça ou então estavam lá na corda, como cordeiros. Então a partir de 1974 que nós criamos o Ilê, e **demos essa formação de só sair negros para melhorar a autoestima do negro. Nós somos doutores, mas temos garis e empregadas domésticas. Quando chega no carnaval ninguém pode distinguir quem é quem. Todo mundo está vestido igual, todo mundo está brincando igual. Então, há mudança na autoestima daquela pessoa que brinca o carnaval com gente.** A mudança na sociedade, principalmente a negra a partir de 1974 com a criação do Ilê Aiyê foi um avanço muito grande, em termos de **cabelos crespos**, em termos dos penteados que as mulheres usavam, cresceu muito. Até nas **roupas coloridas**. **Eu já fui vítima de vestir roupa colorida porque já dançava na época, eu já fazia parte do balé folclórico e, as pessoas me tachavam como fazer carnaval antes do tempo, roupa do diabo porque vestia vermelho**, entendeu? E a partir de 1974 em diante as coisas começaram a mudar porque as pessoas começaram a respeitar mais. Mesmo a sociedade, no primeiro ano de carnaval nosso em 75, o jornal À tarde, maior jornal de Salvador, tachou racismo no carnaval da Bahia. Porque o bloco que nós criamos com cem pessoas, aí eles **colocaram nota destoante no carnaval da Bahia, né**. O jornal do Brasil falando a mesma coisa. **Mas, nós resistimos e estamos aqui até hoje** (CARLOS BAMBA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 14 DE JANEIRO DE 2019, grifos nossos).*

O nosso entrevistado elucida que a ressonância do Ilê Aiyê é muito ampla, pois eles conseguem alcançar um grande público fora da Bahia pelas

redes sociais, principalmente nos estados de Minas, São Paulo e Rio de Janeiro. Além disso, possuem uma repercussão fora do Brasil pela formação de mestres em música afro que atuam no exterior. A cantora Daniela Mercury e os cantores Gilberto Gil e Caetano Veloso são vozes que disseminam o Ilê pelo mundo. Assim, os espetáculos do Ilê Aiyê fora da Bahia estão sempre lotados.

Fica difícil você dizer. Porque se for pegar pela rede social é um público imenso que nós conseguimos atingir. Toda a classe negra de Salvador, da Bahia e do Brasil. Onde o Ilê chega hoje: em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas. Onde vai fazer qualquer show a quantidade de pessoas é muito grande. Fora as pessoas que nos acompanham pelas redes sociais. São 45 anos de existência, independente da voz do Ilê, tem a voz de Caetano, a voz de Gil, a voz de Daniela que sai toando por aí. Isso dá uma força muito grande. No exterior também, porque através da Escola de Mãe Hilda, a Band' Erê que é o complemento do ensino, nós já formamos vários jovens que moram no exterior que são músicos, e tem um mestre que mora na França que vem todos os anos passar o carnaval conosco aqui. São pessoas formadas pelo Ilê (CARLOS BAMBA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 14 DE JANEIRO DE 2019).

Sobre a dança afro, o nosso entrevistado elucida que as coreografias no bloco começaram a partir da criação do concurso da beleza negra há quarenta anos. Dessa forma, o bloco passou a ter um grupo de dançarinas para organizar a coreografia da dança afro durante as festividades. Portanto, acontecem as coreografias de dança afro em cima do trio elétrico durante o carnaval, mas os foliões são livres para dançar da forma que quiserem. Durante o desfile do bloco na avenida observamos muitos foliões fazendo as coreografias da dança afro durante o cortejo do bloco afro.

*Nós sempre tivemos dançarinos no bloco. Aí as pessoas começaram a criar o grupo de dança. Antes do grupo de dança, foi criado aqui a noite da beleza negra, há quarenta anos atrás. Onde você escolhe a rainha que vai reinar durante o ano no carnaval. É uma festa totalmente diferente dos concursos de beleza de Miss Brasil. É um concurso bem diferente, **a negra tem que saber dançar, e a dança é dança afro, não é balé clássico. O modo de se vestir é bem diferente. Não é maiô e nem biquíni. São roupas afro com as amarrações que precisam ser perfeitas.** Então, a partir daí houve a necessidade das dançarinas que iam chegando **formar grupo de dança e produzir várias coreografias que são apresentadas nas festas e também na noite da beleza negra, sempre dança afro.** Aqui já tivemos parcerias e ensinamos também o balé clássico, mas não fugindo da nossa raiz que é a dança afro (CARLOS BAMBA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 14 DE JANEIRO DE 2019).*

Bamba é Ogã do Terreiro Ilê Axé Jitolu e afirma que o ritmo do bloco Ilê Aiyê é originário do Terreiro de Candomblé. Nesse aspecto, esclarece que a batida do samba afro do Ilê difere do ritmo samba-reggae do Olodum. O samba afro resulta da mescla do samba com o ijexá, enquanto no samba-reggae sobressai o samba e o ritmo da Jamaica – reggae. Esses ritmos serão analisados no capítulo cinco da nossa tese.

Eu sou Ogã do Terreiro Ilê Axé Jitolu. Os ritmos e sons nasceram no Terreiro de Candomblé porque nós somos do Terreiro Ilê Axé Jitolu, fundado por Mãe Hilda que não está mais conosco. O toque do Ilê veio do Terreiro de Candomblé através dos aguidavis que são os meninos que tocavam os instrumentos da percussão. Então foi criado o estilo afro, um pouco diferente do Olodum que é o samba-reggae. A gente não é o samba-reggae, é o estilo afro (CARLOS BAMBA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 14 DE JANEIRO DE 2019).

O nosso entrevistado lamenta a falta de patrocínio dos blocos afro pelos gestores públicos e pela iniciativa privada. Essa situação reverbera no carnaval, pois mesmo o folião pagando o custo da fantasia para brincar a festa, esse valor não cobre os gastos que a entidade arca para colocar o bloco na rua. Nesse sentido, o custo da festa está ficando inviável para os blocos afro. Além disso, Bamba expõe a quantidade de impostos que o bloco precisa pagar para conseguir desfilar na avenida.

Nessa perspectiva, percebemos que há dificuldade de ordem econômica tributária que onera as entidades com menor poder aquisitivo, as quais são majoritariamente blocos constituídos por afro-brasileiros. Neste caso, a legislação tributária constitui um obstáculo para a manifestação da cultura afro-brasileira no carnaval, a qual coaduna com a carência de fomento pela administração pública e privada dos blocos afro. Esse cenário é desolador para os blocos pesquisados e revela a existência do racismo institucional. Esse fato, que aparece na entrevista de Carlos Bamba, corrobora com a narrativa de Vovô, vista anteriormente.

*As pessoas gostam de uma folia, mas não imaginam a dificuldade que o carnaval da Bahia passa. **Porque o problema é a falta de patrocínio. Ainda mais bloco afro, é mais complicado ainda você conseguir patrocínio porque o pessoal não gosta de patrocinar a negrada aqui nossa, é bem complicada mesmo.** Bloco de trio já está na dificuldade hoje. Antes era melhor. Também não estão passando por bons momentos. **Agora o governo andou divulgando que o***

Ministério da Cultura não vai mais patrocinar o carnaval. *Através da Caixa Econômica era feito o patrocínio do carnaval e, hoje em dia não estamos tendo mais nada para o carnaval, então fica difícil. Com as poucas empresas privadas que entram no carnaval a gente não consegue arrecadar muita coisa para a festa. Mas, se a gente pudesse já estaria organizando o próximo carnaval, mas a gente não consegue concretizar porque estamos sem verba na mão para poder fechar. Até 2015 nós tínhamos um balanço bom no carnaval. Nós tínhamos o bloco e um camarote na Praça Castro Alves.*

Porque as pessoas imaginam um milhão de reais que é dinheiro que vem para o nosso bolso. E, não vem para o bolso nosso, vem para pagar as contas. Quando nós cobramos de cada associado, por cada fantasia setecentos e sessenta reais, para brincar três dias de carnaval. A pessoa que paga setecentos e sessenta reais e imagina que aquele custo que ela está pagando dá para cobrir a despesa de carnaval. Mas, não dá. Ele não sabe que daquela R\$ 760,00 ele está pagando 5% de ISS, só para usar o solo, a prefeitura cobra. A gente paga 5% para a prefeitura para que o folião possa utilizar aquele espaço. Mais policiais na rua. Não é o governo que está pagando. Somos nós, todos os blocos. Limpeza pública, a mesma coisa. Você vê um trio elétrico montado, bonito. Até o Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura – CREA, a gente paga também o conselho. Tudo nós pagamos no carnaval. Toda despesa do carnaval vem para nós. O corpo de bombeiros, também (CARLOS BAMBA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 14 DE JANEIRO DE 2019).

Bamba relata a dificuldade que o bloco afro vem passando no que se refere ao financiamento dos projetos sociais, desde 2015 devido ao corte de verbas das empresas como a Petrobrás, por exemplo, e a falta de incentivo do poder público. Além disso, o diretor expõe a dificuldade burocrática para colocar os projetos sociais em prática devido a exigência de documentação dos pais, que nem sempre é possível ter acesso, pois há uma grande quantidade de crianças nas comunidades mais carentes das periferias urbanas que são criadas pelos avós ou por algum vizinho. Além disso, eles estavam esperando a renovação junto a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia do projeto Ilê Aiyê nos bairros de Mussurunga e Valéria. Nesse projeto, os jovens desses bairros aprendem dança, percussão, estética afro e cidadania.

Nós tínhamos vários cursos: a Escola profissionalizante do Ilê Aiyê; Ilê Aiyê construindo o futuro; Ensino até o 4º ano fundamental. Nós tínhamos um complemento para essas crianças. Elas iam para casa no final da manhã, e voltavam, fazia alimentação pela tarde e faziam aula de dança, percussão e cidadania. Aprendiam uma profissão. E, tinha os cursos profissionalizantes: ajudante de cozinha, estética, eletricista predial. Mas, com a situação da Petrobrás em 2015 eles foram cortando verbas para os projetos sociais. Não é muito “fácil” você trabalhar com pedagogia, o projeto é engessado. O filho tem que ter pai e mãe. O pai e mãe tem que ter CPF e Identidade, mas numa comunidade dessa, a criança é criada pela vó, a criança é criada pelo vizinho. O relatório da Petrobrás só aceita que a criança esteja registrada na escola, se tiver o nome da mãe e o CPF. Eu tinha 15

alunos que tinha mãe com CPF e 10 não tinha. Por isso, eu não conseguia alcançar aquela meta da sala de aula de ter 25 alunos. Quando vinha uma pessoa da área de pedagogia fazer uma fiscalização in loco entendia a situação, e ia na comunidade verificava aí fazia a observação e não tinha problema. Hoje temos um projeto ações continuadas que é da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, mas o projeto só abrange duas unidades aqui do Ilê Aiyê que é a Escola Mãe Hilda e o Projeto Band' Erê. As outras áreas administrativas não abrangem. Terminou em março do ano passado outro projeto que foi Bloco Afro nas Comunidades. O que eu fazia? Nós atendíamos os jovens aqui na segunda-feira e terça-feira. Aí quarta-feira nós pegávamos uma van e íamos atender jovens no bairro de Mussurunga, na quinta-feira no bairro de Valéria. Esse projeto terminou em março, e esperamos agora que esse projeto venha se renovar (CARLOS BAMBA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 14 DE JANEIRO DE 2019).

O Ilê Aiyê é referência para a comunidade da Liberdade/Curuzu, promovendo a visibilidade da cultura afro-baiana no local onde está inserido. Nesse sentido, além dos projetos de inclusão social da comunidade, desenvolvidos pela entidade, a sua existência favoreceu a alocação de infraestrutura no bairro. No entanto, mais uma vez o diretor reitera a falta de apoio financeiro para o funcionamento do bloco, apesar da sua grande importância para a materialização da cultura afro-brasileira.

Os associados e os mais antigos tem muito respeito pelo Ilê Aiyê porque traz benefícios para a comunidade. Muitas ruas da Liberdade não têm asfalto e nem tratamento de esgoto, como tem aqui. No carnaval, lavam a rua e iluminam melhor a rua. Agora, o problema do tráfico e da insegurança está em todo lugar. E também a falta de patrocínio, nós poderíamos ser melhor fomentado por parte do governo. Pelo o que a entidade representa, poderíamos ter uma melhor compensação financeira para desenvolver o nosso trabalho. E pelas empresas privadas. É complicado. Nós temos quatro andares aqui e um elevador. Oito andares no fundo e outro elevador. Mas, estão todos desligados porque nós não temos como pagar a manutenção. Na portaria, nós improvisamos o porteiro porque não temos uma pessoa apta para fazer o serviço, por falta de apoio (CARLOS BAMBA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 14 DE JANEIRO DE 2019).

Concluimos a nossa entrevista de forma festiva com um convite para um retorno, como numa roda de samba, onde tudo gira, tudo é circuito, tudo é movimento, onde não há início nem fim. Nessa experiência, podemos perceber a fenomenologia em Bachelard ([1957] 2005) através da dialética existencial, na qual o espaço vivenciado começa na imaginação, mas ele é um circuito, é movimento, é interação entre o eu e o mundo na conformação da realidade.

Quando a gente começa falar do Ilê Aiyê, se você não frear a gente, a gente passa noite e dia falando do Ilê Aiyê aqui! Mas, a casa está sempre aberta para visitas, para conversa. Aqui nós temos uma

mistura grande de formações na diretoria do Ilê (CARLOS BAMBA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 14 DE JANEIRO DE 2019).

4.1.7. O sentido da festa para Edmilson do Ilê Aiyê

Entrevista realizada no dia 07 de fevereiro de 2018, com Edmilson na sede do bloco Ilê Aiyê localizada na ladeira do Curuzu, em Salvador. Edmilson é diretor pedagógico do bloco Ilê Aiyê. No dia da entrevista fomos visitar a sede do bloco (eu e a minha orientadora, Professora Salete) sem hora marcada. Tivemos a recepção de Edmilson, que apesar de estar bastante ocupado com os preparativos do bloco para o carnaval nos recebeu e conseguiu um tempo para fazer a entrevista. Nos apresentamos e explicamos a nossa pesquisa, bem como solicitamos autorização para gravar e publicar, texto e imagem. A autorização foi concedida junto com a entrevista.

Edilson Lopes das Neves (figura 29), nasceu em 21 de setembro de 1960 na cidade do Rio de Janeiro. Morava no morro com sua família, a mãe era lavadeira e o pai militar. Com a morte do pai, sua mãe resolveu voltar para Salvador e foi morar no bairro do Garcia. Assim, Edmilson passou a visitar Salvador frequência e ficava hospedado com sua mãe no Garcia, aproveitando para visitar os parentes que moravam na Liberdade. Em 1989 ele passou a residir definitivamente em Salvador.



Figura 29 – Edmilson no Ilê Aiyê – circuito Osmar
Foto: Flickr, Bahiatursa, 2019.

O nosso entrevistado conta que quando era criança ele tinha aulas de reforço escolar com a professora Solange e que naquela época havia muitas crianças ociosas no Morro, por isso ele ajudou a professora Solange a construir uma escola de barro em cima de uma laje para 20 crianças. Nesse processo de ensino aprendizagem, ora Edmilson era estudante, ora era monitor de ensino. Assim, ele fala com emoção que a sua vó Amélia foi a primeira pessoa que ele conseguiu alfabetizar.

A aproximação de Edmilson com o Ilê Aiyê aconteceu através do Projeto Axé⁶⁰, nos anos de 1990. Ele fez concurso para coordenar esse projeto educacional nos blocos afro Muzenza e Ilê Aiyê, na Liberdade. Nesse contexto, Vivaldo, diretor do Ilê e irmão de Vovô, convidou-o para participar da direção do Bloco.

Meu nome é Edilson Lopes das Neves, nasci em 21 de setembro de 1960 na cidade do Rio de Janeiro. Morava no morro, a minha mãe era lavadeira e o meu pai era militar. Com a morte do meu pai, a minha mãe voltou para Salvador e foi morar no bairro do Garcia. Eu vinha para Salvador sempre que podia visitar a minha mãe que morava no Garcia, e aproveitava para visitar os meus parentes que moravam na Liberdade. Em 1989 eu decidi morar em Salvador. O Ilê potencializou a minha história de vida, pois a educação sempre foi a minha praia. Eu fazia banca com a professora Solange no morro, onde eu morava. A professora falava dos meninos ociosos, por isso construímos uma escola de barro em cima de uma laje para 20 alunos. Tinha hora que eu era aluno, hora que eu era monitor. A minha vó Amélia foi a primeira pessoa que eu alfabetizei. A minha proximidade com o Ilê foi na década 1990 através do Projeto Axé. Eu fiz concurso para educador e fui convidado para coordenar o Projeto Axé nos blocos afro Muzenza e o Ilê Aiyê, no bairro da Liberdade. Então, em 1990, Vivaldo irmão de Vovô me convidou para ser diretor do bloco Ilê Aiyê, aonde estou até hoje (EDMILSON, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE FEVEREIRO DE 2018).

Edmilson fala sobre a transformação social que o Ilê Aiyê promove através do carnaval. Para isso há o envolvimento de 15 diretores que trabalham o ano inteiro em diversas funções para colocar o bloco Ilê Aiyê na avenida. O entrevistado expõe as caixas com o material que será utilizado para o

⁶⁰ Projeto Axé – Centro de Projeto Axé de Defesa e Proteção à Criança e ao Adolescente é uma organização não governamental fundada em 1990 na cidade de Salvador Bahia (Brasil) por Cesare de Florio La Rocca, advogado e educador de origem italiana. O Projeto Axé é reconhecido em nível internacional por seu trabalho na área da educação e na defesa dos direitos das crianças, adolescentes e jovens. Em 30 anos de história, o Axé acolheu cerca de 28.000 crianças, adolescentes e jovens; em média 1500 ao ano. A taxa de êxito é muito grande, considerando as condições de partida: 85% dos jovens acolhidos nesses 30 anos não retornaram a vida na rua. Fonte: <http://www.projetoaxe.org/brasil/quem-somos/> Acesso em: 20 de maio de 2020.

funcionamento do bloco, fala sobre a logística e a responsabilidade na materialização do Ilê Aiyê no carnaval.

O diretor ressalta o custo para fazer o bloco desfilar no carnaval e esclarece a dificuldade que a entidade possui para conseguir os recursos financeiros para a festa. Nesse aspecto, fala sobre o espaço onde estamos fazendo a entrevista que é transformado em camarote após o ritual do Padê, no sábado de carnaval. Assim, muita gente procura o camarote após o ritual, mas Edmilson diz que essa presença no camarote não repercute em recursos financeiros para arcar com as despesas do Ilê Aiyê.

Estivemos no camarote do Ilê Aiyê a convite de Edmilson, após a nossa observação participada do ritual do Padê. O camarote estava lotado de lideranças dos movimentos sociais, intelectuais e artistas. A energia no camarote era maravilhosa e nesse momento aproveitamos a oportunidade para gravar mais uma entrevista com uma foliã do bloco.

Ideia de funcionamento hoje, logística do bloco que eu estou vendo, relação de identidade dos associados, relação até de tempo e espaço ao longo desses 45 anos, a gente além de fazer uma função social a gente faz uma transformação social. A gente tem 15 diretores com várias formações: educadores, empresários, médicos, pessoas que durante o ano se dedica a carnavalização que é o Ilê Aiyê. A logística funciona assim toda hora o telefone toca, então é um burburinho que está acontecendo. Agora eu estou aqui em cima fechando contratos, as caixas que vocês estão vendo são equipamentos para a segurança desse bloco, toda a logística interna para botar esse bloco na rua, eu tenho que ter essa responsabilidade. Hoje, você vê aqui Bamba, Black, Vivaldo, Fernando Vovô, todos sabem o que tem que fazer. É uma empresa, não tem como negar que isso não é uma empresa. Sábado se você estiver aqui você vai ver que a gente consegue movimentar quase 100 mil pessoas aqui. Aqui a gente monta um camarote social onde tudo mundo acha que tem que estar aqui dentro porque é um status social. Na condição de gestor eu não consegui transformar esse status social num status financeiro, é uma dificuldade, complicação dentro desse sistema entender o que nós fazemos, o custo que nós fazemos. São 365 dias no ano que a gente está fazendo transformação social. Aqui a gente tem Black (engenheiro de minas), você tem uma série de profissionais, eu sou mestre em pedagogia, Fernando é médico. Eu sou o cara que tem que falar com o público (EDMILSON, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE FEVEREIRO DE 2018).

O educador esclarece que o Ilê Aiyê é a comunidade. Assim, sair no bloco significa três dias de reis e rainhas para essas pessoas. Desse modo, esclarece que os diretores se transformam em peões para colocar o bloco na rua. Essa organização dos diretores para manifestar a cultura de matriz africana no carnaval serve como referência para a comunidade, uma vez que

independente de formação profissional todos são colocados no mesmo patamar de igualdade através da união para expressar a cultura negra na festa baiana. Nessa perspectiva, salientamos que o Ilê Aiyê alimenta a alma dos foliões através da autoestima, da dignidade e do sentimento de valor e dignidade humana que cada pessoa possui.

O bloco é da comunidade. Sair no Ilê Aiyê significa três dias de ser rei e rainha “não me pegue não me toque por favor não me provoque/ eu só quero ver o Ilê passar”. Então assim, esse povo integra os bastidores. Fernando, médico, empresário na área de saúde. Mas, aqui ele é peão no Ilê porque está responsável pelo trio, correndo atrás da organização. Hoje Vovô falou assim, que ele tem umas tiradas legais,” nesse período não tem doutor, não tem professor, não tem nada, tem diretor do Ilê Aiyê e trabalho”. Equipe de negros empresários, formadores de opinião e transformadores sociais. Isso é uma referência, para qualquer faixa etária. Todo ano o que é tema do Ilê a gente transforma em projeto de extensão pedagógica. Tudo que eu estou falando ao longo da história do Ilê, a gente sistematiza. (EDMILSON, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE FEVEREIRO DE 2018).

Edmilson mostra uma planilha de custo que está em sua mesa sobre o planejamento orçamentário do bloco para organizar o carnaval. Assim, ele planeja e acompanha cada movimento na verba para a festa. O diretor reitera sobre o alto custo do bloco Ilê Aiyê para fazer a festa e também critica os poucos recursos destinados a entidade, bem como os critérios estabelecidos para as entidades afro terem acesso aos recursos. Além disso, compara as verbas designadas para as entidades fazerem o carnaval em outros estados do Brasil.

Me disseram que a gente tem o dom da oralidade. Somos senhores do que estamos fazendo. Eu tenho uma planilha de custo, eu tenho que saber quanto eu vou gastar no carnaval. Nesse sentido é empresa. No ouro negro o bloco ganhou 300 mil reais da prefeitura, a gente não conseguiu chegar ao patamar do Rio, onde o governo patrocina 2 milhões de reais. Vovô não conseguiu chegar ao patamar de 600 mil para fazer o carnaval, por isso a gente tem que se virar nos trinta. O teto máximo esse para os blocos afro é de 300 mil reais, conforme uma pontuação das ações que nós fazemos. O Ilê funciona como associação onde colocamos um programa para arrecadar doações. Quando o bloco tem 100 mil para gastar, tem que gastar no máximo 60 mil. Hoje eu estou aqui brigando pela sustentabilidade, a minha função é sustentabilidade social, social não financeira (EDMILSON, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE FEVEREIRO DE 2018).

Sobre o tema do bloco, Edmilson esclarece que eles fazem uma escolha através de um diálogo interno, encaminham para o artista plástico do

bloco que faz a ilustração artística do tema escolhido e, na sequência, entregam para os compositores se inspirar para poder criar a música tema e poesia do carnaval. Enfatizamos que a música poesia contribui de forma significativa para o empoderamento do povo negro, uma vez que a conformação simbólica da vida pela arte favorece uma transformação na espacialidade do ser.

*A cada ano a gente discute internamente um tema, escolhe o tema, faz um trabalho de pesquisa e passa para o artista plástico que redesenha, aí a gente passa o trabalho de pesquisa para os compositores que **fazem a música tema e música poesia** (EDMILSON, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE FEVEREIRO DE 2018).*

O sentido e o significado do carnaval para a conformação simbólica (CASSIRER, [1944] 1997) da realidade de Edmilson se refere a transformação que o carnaval do Ilê Aiyê promove na vida das pessoas. Assim, ele trabalha arduamente para colocar a entidade afro na rua, desde 1990, pois sendo educador essa responsabilidade é muito significativa e relevante na sua vida. Dessa forma, Edmilson fala sobre o orgulho e autoestima que os participantes do Ilê internalizam durante o carnaval, visto que se sentem verdadeiros reis e rainhas. Realça ainda, que os foliões estilizam a fantasia do seu jeito e por ser um ano regido por Xangô, ele acredita que os adereços em vermelho serão muito utilizados para complementar a indumentária. A previsão do nosso entrevistado estava correta, pois observamos muitos foliões integrantes do Ilê Aiyê usando lenços, chapéus e turbantes na cor vermelha, no carnaval de 2018.

*Imagina 1500 foliões associados na rua se sentindo valorizados. Todo ano, desde 1990, o **que me motiva nessa brincadeira séria, o que me motiva no carnaval do Ilê é que não é um carnaval comum é um carnaval de transformação**. Se você pegar uma cidadã dessa aqui, no bloco você vai ver **essa negona aqui ó, só ela sabe como foi a luta árdua dela**, é comerciante no sentido de vender a cerveja dela nos eventos de carnaval, fazendo a construção dela para estar aqui hoje e comprar a fantasia dela. Você vai ver essa negra na avenida, é uma Deusa. Pergunte a ela como foi a vida dela ao longo desses anos para juntar o dinheiro dela para comprar a fantasia. A última vez que eu a vi, ela estava com o carrinho de bebida dela atrás do arrastão do Ilê. A fantasia custa 700 reais, que são pagos ao longo do ano em 12 prestações. **É uma rainha! Todas elas se sentem rainha** como eu disse também, **não é só curtir um bloco, é uma questão de identidade**, é identidade para eles, e para nós, **as músicas falam disso**. Tem pessoas que compram as fantasias e constroem os seus modelos, se transformam. **Esse ano é ano de Xangô**, todo mundo no vermelho (EDMILSON, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE FEVEREIRO DE 2018).*

O Terreiro de Candomblé Ilê Axé Jitolu constitui a raiz do Ilê Aiyê. Assim, a maioria dos diretores do bloco são ligados a essa Casa de Axé, conforme Edmilson. Mas nem todos os foliões do bloco são do Candomblé, havendo também pessoas de outras religiões. Observamos que muitos foliões possuem alguma ligação com a cultura negra, que vai além do carnaval. O diretor destaca a preocupação que o bloco possui em abordar a diáspora africana na festa com o objetivo de fortalecer a identidade negra.

As raízes que nossos pés estão dentro do Terreiro de Candomblé, mas o nosso bloco traz toda uma concepção do continente africano. A gente resgata toda uma história do negro ao longo do seu movimento no mundo, da relação da diáspora. Independente se você é ou não do Candomblé, aqui a maioria está envolvida no Candomblé, nós somos do Candomblé, mas se você não for, você vai brincar do mesmo jeito (EDMILSON, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 07 DE FEVEREIRO DE 2018).

4.2. Narrativas dos foliões durante a concentração para o ritual do Padê e desfile dos blocos afro e afoxé no carnaval da cidade da Bahia

As sete narrativas seguintes são entrevistas curtas que foram coletadas durante o sábado, o domingo e a terça-feira de carnaval, respectivamente na ladeira do Curuzu, no largo do Pelourinho e na praça do Campo Grande, durante a concentração dos foliões para o ritual do Padê e desfile nos blocos afro Ilê Aiyê e afoxé Filhos de Gandhi, no carnaval da cidade da Bahia, em 2018. Nos apresentamos e explicamos os objetivos da nossa pesquisa para os foliões dos blocos afro e afoxés analisados, bem como solicitamos autorização para gravar e publicar o texto na redação final da tese. Todas as autorizações foram concedidas junto com as entrevistas.

O objetivo de ouvir esses foliões foi compreender o sentido e significado que a festa carnavalesca possui para cada um deles, pessoas que participam da festa sem necessariamente ter uma agregação institucional com algum dos blocos da nossa pesquisa, além de compreender porque eles estavam participando do bloco afro ou afoxé no carnaval. Também procuramos esclarecer na entrevista se os foliões tinham alguma ligação com os Terreiros de Candomblé da cidade. As pessoas entrevistadas foram selecionadas conforme a sua indumentária, e empolgação na festa. As entrevistas foram gravadas

durante o carnaval. Optamos por utilizar nomes fictícios para preservar a identidade das pessoas que estavam brincando nos blocos pesquisados.

4.2.1.O sentido da festa para os participantes no ritual do Padê - Ilê Aiyê

A primeira participante ouvida na concentração para o Ritual do Padê, em frente ao Terreiro Ilê Axé Jitolu, no sábado de carnaval foi Ametista*⁶¹. Explicamos para a foliã o motivo da nossa entrevista. Ametista tem 59 anos de idade, soteropolitana, baiana de acarajé, mora no bairro do Cabula e desfila no Ilê Aiyê desde que o bloco começou. A foliã conta que a sua paixão pelo bloco é tão grande que ela acompanha o Ilê em todos os ensaios, desde a sua adolescência.

Sobre o sentido e significado de sair no bloco, a foliã revela que o bloco representa muita emoção para ela, pois aflora na sua pele, e um imenso sentimento de felicidade brota na sua alma quando está desfilando no Ilê Aiyê. Desse modo, o carnaval e a lavagem do Bonfim somente existem para Ametista, se ela estiver desfilando no bloco afro Ilê Aiyê. Nesse aspecto, ela se acha fanática pelo Ilê Aiyê.

Eu tenho 59 anos, nasci em Salvador e moro bairro do Cabula. No momento eu sou baiana de acarajé. Eu acompanho o Ilê desde que ele nasceu. Quando ele nasceu nós éramos adolescentes, a gente se apaixonou e não largou mais, o Ilê. Aí em todos os ensaios a gente estava colada. Doentes, fanáticas. Aí saía no Ilê. A emoção de acompanhar o Ilê é fundamental. A gente não tem nem o que dizer porque é muito, muito emocionante! É como sentir na pele, tudo. A gente se sente feliz. É muito bom, muito bonito e sempre foi. O Ilê Aiyê na Lavagem do Bonfim, Ave Maria! Se não tiver Ilê na Lavagem do Bonfim pra gente não existe. Lavagem do Bonfim e carnaval o Ilê tem que estar (AMETISTA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 10 DE FEVEREIRO DE 2018).

Em relação ao Candomblé, Ametista expõe que não é iniciada na religião afro-brasileira, mas frequenta o Terreiro. Nesse sentido, se sentiu tocada ao ver uma pintura da imagem da Iyalorixá Mãe Hilda Jitolu na rua, por tudo que ela representa para o Ilê Aiyê e para o Candomblé da Bahia.

Eu não sou do Axé, mas eu frequento o Terreiro de Candomblé. Chegar aqui e vê uma beleza dessas, principalmente agora mesmo. A gente ficou surpresa com a presença de Mãe Hilda Jitolu, ali na frente.

⁶¹ Nome fictício. Todos os nomes que estiverem simbolizados com * são nomes fictícios, para proteção da privacidade dos brincantes dos blocos afro e afoxés no carnaval da Bahia.

Fizeram o desenho lindo dela. Coisa que toca, mesmo. O que veio para nos levantar (AMETISTA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 10 DE FEVEREIRO DE 2018).

Rubi* foi a segunda entrevistada da noite. Conversamos com ela sobre a nossa pesquisa e ela quis participar. Rubi tem 37 anos, é arquiteta, nasceu em São Paulo e mora na capital paulista. A foliã estava com o seu bebê amarrado ao corpo. Ela relata que frequenta Salvador há muitos anos e que desfilou no bloco afro Ilê Aiyê de 2012 a 2014.

O sentido e o significado de sair no Ilê Aiyê para Rubi é muito especial, porque o Ilê Aiyê é um bloco de resistência e representa a cultura negra no carnaval baiano. A entrevistada ressalta que para ela, que não é de Salvador, assim participar do bloco é mais especial ainda, pois ela se sente honrada por estar desfilando no Ilê Aiyê.

O momento mais emocionante do bloco para Rubi é a saída do Ilê Aiyê do Curuzu, em virtude da realização do ritual do Padê que ela caracteriza como o instante mais forte. Rubi destaca que tem um significado muito importante para quem é candomblecista. Nesse contexto, expõe que é adepta da religiosidade de matriz africana, embora ainda não seja iniciada.

Eu tenho 37 anos, sou de São Paulo. Arquiteta, urbanista. E, eu venho há muitos anos para Salvador. Eu desfilei no Ilê Aiyê nos anos 2012, 2013 e 2014. Eu moro em São Paulo. Já morei aqui, também. Para nós negros é muito especial o bloco Ilê Aiyê. É um bloco de resistência e representa a cultura negra no carnaval. Para a gente que não é de Salvador é mais especial ainda porque é uma honra poder fazer parte desse bloco. A saída eu acho mais legal, mais forte. É um conjunto de fatores, mas o que eu mais gosto é da saída mesmo. Do ritual! Tem todo um significado para a gente de religião de matriz africana. Eu sou candomblecista, ainda não sou iniciada. Mas, tem uma casa que eu frequento. Eu vejo o Ilê Aiyê como uma forma de resistência (RUBI, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 10 DE FEVEREIRO DE 2018).

A terceira entrevista aconteceu no camarote do Ilê Aiyê, na Senzala do Barro Preto, logo após o ritual do Padê. Esclarecemos para Esmeralda* a finalidade da nossa entrevista. Esmeralda é soteropolitana, candomblecista, trabalha na justiça e mora no bairro da Graça, um bairro elitizado de Salvador. Ela conta que morava no subúrbio ferroviário, no bairro de Periperi e brincava o carnaval com a sua família num clube do próprio bairro.

Esmeralda se emociona ao lembrar da primeira vez que viu o Ilê Aiyê desfilar no carnaval da cidade da Bahia. Era carnaval e ela foi a casa de uma amiga que estava aprendendo tocar violão junto com ela. Ao chegar à casa de

sua amiga, a televisão estava mostrando o desfile do Ilê Aiyê. Quando ela viu o cortejo do bloco pela televisão ficou trêmula, ela simplesmente não acreditava no que estava vendo de tanta emoção, *“uma legião de homens e mulheres negras, todos fantasiados [...], usavam turbante verde e estavam cantando aquelas músicas”*.

Diante do susto pela materialização simbólica afro do Ilê Aiyê percebida através da televisão a reação da nossa entrevistada que já estava emocionada foi fazer algumas interrogações em voz alta. *“O que é isso? Que bloco é esse?”* Nesse contexto, ela conta que o pai da sua amiga respondeu: *“é o Ilê Aiyê, é um bloco de negros da Liberdade”*. A partir daquele dia, o Ilê Aiyê passou a fazer parte da sua conformação simbólica da realidade. Assim, Esmeralda afirma: *“nunca mais eu saí do Ilê Aiyê, e nem o Ilê Aiyê saiu de dentro de mim”*. Nessa perspectiva, a entrevistada salienta que a consciência negra que ela já trazia consigo foi fortalecida pela aproximação com o bloco afro Ilê Aiyê.

*Eu nasci em Salvador, moro na Graça. Era carnaval, eu estava em casa no subúrbio, morava em Periperi, eu devia ter uns 13 anos, por aí. A gente só brincava no clube. Tinha um clube lá em Periperi que era o Flamenguinho. Painho e mainha levavam a gente fantasiado. Aí eu peguei e fui na casa de uma amiga minha, a gente estava aprendendo a tocar violão. **Eu disse a minha mãe eu vou lá na casa de minha amiga pegar o violão para a gente treinar. Cheguei na casa dela e a televisão estava ligada. Lá em casa a gente não ficava vendo carnaval pela televisão. Quando eu vi, meu corpo tremeu todo. Eu vi aquela legião de homens e mulheres negras, todos fantasiados! Acho que era o quinto ano que o Ilê Aiyê estava saindo. Usavam turbante verde e estavam cantando aquelas músicas.** Eu disse: O que é isso? Que bloco é esse? Aí o pai da minha amiga era negro e a mãe branca, e a minha amiga saiu morena com diz o povo, mais para branca, não saiu negona. Aí **ele falou, esse é um bloco de negros, é o Ilê Aiyê da Liberdade. Nunca mais eu saí do Ilê Aiyê e nem o Ilê Aiyê saiu de dentro de mim.** Aí a consciência negra que eu já tinha dentro de mim disse: porque é assim? Porque a gente só fica na periferia? Porque a gente não tem dinheiro, só os brancos? **E, eu já raciocinava assim. Eu perguntava a minha mãe e ao meu pai. Aí minha mãe falava assim: não fale, não comente essas coisas na rua, converse em casa, era ditadura** (ESMERALDA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 10 DE FEVEREIRO DE 2018, grifos nossos).*

O sentido e o significado de desfilar no Ilê Aiyê para Esmeralda se refere ao sentimento de ser dona da terra, de ser empoderada porque na sua narrativa fica evidente a sua indignação, em face da realidade da população negra no Brasil. Nesse sentido, ela reconhece que a participação dos negros e

negras no poder ainda é muito reduzida na conjuntura atual da sociedade baiana e brasileira. Ademais, elucida que “*nós não temos direitos sociais, nossos direitos são aviltados*”. Não há como não concordar com a reflexão crítica realizada pela foliã, uma vez que em pleno século XXI a realidade da população negra no Brasil ainda é de subalternidade e exclusão social.

É maravilhoso! A gente se sente no poder, a gente se sente dono dessa terra porque a gente é dono daqui. Nós somos a maioria, a gente tinha que estar governando. O governador tinha que ser negro, o prefeito tinha que ser negro, os reitores das universidades tinham que ser negros, as diretorias das escolas tinham que ser negros. Tudo tinha que ser negro porque a gente é a maioria, e a gente não tem poder porque o poder está nas mãos dos brancos. Então isso está errado, é um paradoxo. Nós não temos direitos sociais, nossos direitos são aviltados (ESMERALDA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 10 DE FEVEREIRO DE 2018, *grifos nossos*).

4.2.2. Significado e reverência no Ritual do Padê - afoxé Filhos de Gandhi

Realizamos a entrevista com Diamante* na concentração para o Ritual do Padê, do afoxé Filhos de Gandhi, no largo do Pelourinho, na tarde do domingo de carnaval. Inicialmente explicamos para ele a nossa pesquisa. Diamante tem 53 anos de idade, é vendedor, soteropolitano, morador do bairro de São Caetano e desfila no Gandhi há 15 anos.

Diamante exalta o sentido e o significado de desfilar no afoxé Filhos de Gandhi com muita emoção e orgulho. Assim, se emociona com o Axé do Gandhi que é muito intenso e percebe que as outras pessoas também se emocionam com o desfile do afoxé. Além disso, o nosso entrevistado realça o significado de reverência e tradição que a indumentária do Gandhi possui para quem segue as práticas culturais do afoxé. Nessa perspectiva, o afoxé Filhos de Gandhi conforma uma paisagem simbólica permeada pelas tradições da religiosidade afro-brasileira e pelas emoções durante o carnaval.

*Eu tenho, 53 anos de idade, nasci em Salvador, sou vendedor, moro no bairro de São Caetano, e saio nos Filhos de Gandhi, há 15 anos. O significado é eu sair assim, desse jeito. **Para quem conhece a tradição, botar uma fantasia dessa, tem que olhar com bastante respeito.** Então, é muito bom, é gratificante a pessoa sair, voltar, se divertir. **O Axé é forte! O Axé emociona as pessoas, e a gente.** O Gandhi tem a tradição da paz, que vem de Mahatma Gandhi. É aquela coisa, uma emoção que não tem nem como explicar. Gratificante!*

Gratificante! Por isso que até hoje nós estamos aí. Com esse número de foliões a tradição nunca termina, então é isso aí! (DIAMANTE, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 11 DE FEVEREIRO DE 2018, grifos nossos).

Diamante é percussionista de samba-reggae e ressalta a diferença do ritmo em relação ao ijexá do afoxé. Mas preferiu deixar a carreira de músico para ser vendedor, pois se decepcionou bastante no último grupo que participou, em função de conflitos sobre os direitos autorais no grupo.

Sou músico. Tem aquela coisa o axé e o samba-reggae. Eu não toco afoxé, toco samba-reggae. Eu toquei no Olodum, na Levada do Pelô, no Chiclete até 1997. Depois disso aí parei com a atividade. Porque eu me decepcionei muito. Até o CD que a gente gravou aqui e levou para Portugal, e até lá perderam. A gente aqui não tem direitos autorais. Se por acaso eu procurasse os meus direitos autorais, não podia. Foi gravado lá. Eu parei (DIAMANTE, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 11 DE FEVEREIRO DE 2018).

O nosso entrevistado afirma que participa da Umbanda, mas começou frequentando o Candomblé no Terreiro do *Gantois*, que tinha como líder religiosa Mãe Menininha. Depois ele passou a frequentar o Terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*, sob a liderança da Iyalorixá Mãe Stella e, agora frequenta o Terreiro de Pai Augusto, em Lauro de Freitas na região metropolitana de Salvador.

Sobre a relação do afoxé Filhos de Gandhi com a religiosidade de matriz africana, Diamante fala que é uma tradição religiosa inexplicável em termos de sentimentos. No entanto, ele explica que há uma diversidade étnica, religiosa e de princípios morais nos integrantes do afoxé Filhos de Gandhi. Assim, há aqueles que não conhecem a tradição de paz e religiosidade do afoxé e essa percepção por Diamante lhe traz o sentimento de tristeza.

Diamante finaliza a entrevista em atmosfera de festa e alegria reiterando o respeito a tradição e a grandeza que o afoxé Filhos de Gandhi representa no carnaval.

Eu frequento a Umbanda. Não sou de dentro, mas eu gosto. Eu frequentava o Terreiro de Mãe Menininha, depois passei para São Gonçalo – Terreiro de Mãe Stella, e agora frequento o Terreiro de Pai Augusto César, no Portão (Lauro de Freitas) que também é muito respeitado. É uma coisa inexplicável, é uma herança religiosa, você sabe como é. Mas, o Gandhi não sai somente quem frequenta terreiro. O branco, o axé, um bloco para paquerar mulheres, jogar um colar. Agora o Gandhi tem que ser respeitado, pois você não pode botar a fantasia e ir no bloco querer bater, brigar. Você entendeu? E agredir. O Gandhi é um axé e uma paz. Gandhi significa tudo no carnaval, a

paz! Então, é muito triste quando a gente vê um componente brigando. Tem uns que passam do limite. E, se bem soubesse o Gandhi é só alegria, é tradição (DIAMANTE, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 11 DE FEVEREIRO DE 2018).

4.3.3. O sentido e significado de desfilar nos blocos afro e afoxés

Topázio* foi o primeiro entrevistado da terça-feira de carnaval no circuito da avenida, na concentração do bloco para o desfile do afoxé Filhos de Gandhi na praça do Campo Grande. Explicamos para Topázio o objetivo da nossa entrevista. Topázio tem 56 anos de idade, é soteropolitano e conta com muito entusiasmo que começou desfilar no afoxé Filhos de Gandhi aos 9 anos de idade, saindo em cima do camelo – símbolo que representa a resistência no afoxé. Nos anos seguintes, desfilou no chão com seu pai que era diretor de canto do afoxé. Quatro anos depois eles mudaram para outro afoxé, mas em 2009 Topázio regressou para o afoxé Filhos de Gandhi e permanece desfilando no bloco até o presente.

Eu tenho 56 anos, nasci em Salvador. Com nove e dez anos de idade eu saí no Camelo. Depois, eu saí mais dois anos no chão com o meu pai. Meu pai era diretor do Gandhi. Aí quatro anos depois nós mudamos para o afoxé Império da África. Em 2009 retornei ao Gandhi e estou até hoje. Meu pai foi diretor de canto do Filhos de Gandhi durante 14 anos (TOPÁZIO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 13 DE FEVEREIRO DE 2018).

O sentido e o significado de desfilar no afoxé Filhos de Gandhi para Topázio se refere a paz, harmonia e tranquilidade e remete a sua infância, a época que desfilava com o pai. Topázio esclarece que durante o desfile o axé lhe contagia e se apropria do seu corpo transformando-se num estado de êxtase e de felicidade, a tal medida que ele volta para casa bastante revitalizado.

O Gandhi no carnaval, para mim e para todos os Gandhys é o sentido de muita paz, tranquilidade e harmonia. Essa paz maravilhosa que a gente traz na avenida, você vê esse axé, entendeu? E vai contagiando, contagiando, essa energia maravilhosa! Ajayô! É Gandhi! Isso é Gandhi. Depois do Gandhi vem as filhas de Gandhi. É um bloco criado pelos Filhos de Gandhi para associadas que são parentes, mulheres. O Gandhi já vai fazer 70 anos para o ano. É uma energia que Ave Maria, toma o nosso corpo todo e aí se transforma nessa felicidade maravilhosa. E nós vamos para casa sem estar cansados, sem nada. Todo mundo que passa fala Ajayô Gandhi! É difícil você ver

um Gandhi ser agredido. Ajayô! (TOPÁZIO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 13 DE FEVEREIRO DE 2018).

A segunda entrevista realizada na concentração do afoxé Filhos de Gandhi na praça do Campo Grande foi com Ouro*. Conversamos com ele sobre o objetivo da nossa entrevista. Ouro é soteropolitano, bibliotecário da UFBA e aos 69 anos de idade já é bisavô. O folião estava super empolgado para encerrar o carnaval, desfilando no afoxé Filhos de Gandhi.

Ouro revela que desfila no afoxé há 40 anos. O sentido e o significado de desfilarmos no Gandhi para Ouro consistem em sentir a energia positiva que brota do Axé reverberado pelo afoxé. O carnavalesco fala que desfilava no bloco com o seu filho quando ele completou 3 anos de idade. Na observação participante percebemos que essa prática continua muito forte no afoxé Filhos de Gandhi, pois havia inúmeros foliões com os seus filhos pequenos.

O nosso entrevistado conta que foi cantor e compositor do bloco de índio Apaches do Tororó. Depois dessa época ele passou a brincar o carnaval no afoxé Filhos de Gandhi, onde permanece até o presente. No final da entrevista, o folião estava muito feliz e nos desejou muito Axé e iluminação divina para fazermos a nossa pesquisa.

Eu sou baiano, soteropolitano, tenho 69 anos. Sou avô e bisavô. Saio no Gandhi há mais de 40 anos. O Gandhi traz muita energia positiva, muito axé. Deus é maravilhoso. Eu fui compositor e cantor do Apaches do Tororó por vários anos, depois eu vim para o Gandhi e estou até hoje. O Gandhi é tudo em minha vida. Eu trazia o meu filho com a idade de 3 anos para sair comigo no Gandhi. Muito axé, mãe. Que Deus ilumine! (OURO, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 13 DE FEVEREIRO DE 2018).

Turmalina* foi a terceira entrevistada na concentração dos blocos na praça do Campo Grande para o desfile de carnaval. Explicamos o motivo da nossa entrevista para ela. Turmalina tem 45 anos, é soteropolitana, e trabalha como trançadeira⁶². A entrevistada desfila como foliã no Ilê Aiyê desde 2001, mas a sua ligação com o bloco afro teve início em 1998, 1999 e 2000 com a sua participação no concurso da Beleza Negra para a escolha da Deusa de Ébano do Ilê Aiyê, sendo eleita princesa do bloco afro por dois anos consecutivos.

⁶² Trançadeira – palavra utilizada para designar a profissão de cabelereiras que são especializadas em fazer tranças.

Nesse sentido, a musa negra ressalta o papel do Ilê Aiyê para o empoderamento da mulher negra através do concurso de beleza: *“a gente fica assim, umas negonas de “três metros de altura! É pura emoção”*. Salientamos que nesse aspecto o Ilê Aiyê contribui para a autoestima e emancipação da mulher negra na Bahia, por meio de políticas afirmativas de inclusão e da valorização da estética negra feminina.

Eu tenho 45 anos, nasci em Salvador, sou trançadeira. Eu saio no Ilê desde 2001. Mas, eu participei do concurso da Beleza Negra em 1998, e fui princesa em 1999 e 2000, 2º e 3º lugar. E, aí a gente cria uma relação de amor com a entidade, até porque é uma entidade que fala muito de nós negros. Conta muita história, e deixa a gente mais à vontade. Hoje usa-se muito a palavra empoderamento (TURMALINA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 13 DE FEVEREIRO DE 2018).

O sentido e o significado de desfilar no Ilê Aiyê para Turmalina *“é coisa de pele! Quando a gente diz que é coisa de pele, a gente já diz tudo”*, assim o bloco afro Ilê Aiyê possui uma grande importância na conformação simbólica de sua vida. Além disso, para a nossa entrevistada desfilar no Ilê Aiyê significa gratidão por ser negro ou negra. Nesse sentido, Turmalina explica que saber ser negro na sociedade brasileira é muito difícil, mas o Ilê possibilita essa formação para *“a gente saber dizer o que a gente quer e o que a gente é”*.

Destacamos que o Ilê Aiyê trabalha com objetivo de propiciar o fortalecimento da identidade negra através da afirmação da negritude. Assim, a narrativa de nossa entrevistada demonstra que as reverberações espaciais do bloco afro vão muito além do carnaval, pois as transformações que ocorreram no íntimo do seu ser irão repercutir na sua existência no mundo.

Menina! É coisa de pele! Quando a gente diz coisa de pele, a gente já diz tudo, né? Então, a representatividade do Ilê na vida gente é uma coisa maravilhosa. Sair no Ilê, melhor ainda. Porque é mais um momento que a gente tem de expressar a nossa gratidão em ser negro. Porque ser negro não é você querer ser negro. É você saber ser negro! Porque saber ser negro na sociedade de hoje é uma coisa muito pesada. Então, você tem que ter os dois lados de uma moeda. Você tem que saber exatamente aquilo que você quer. Você tem que saber ser humilde, e também tem que saber cobrar. Então o Ilê passa muito isso para a gente. O Ilê dá essa oportunidade de a gente saber dizer o que a gente quer, e o que a gente é. Então, sair no Ilê é tudo de bom. Não tem outro bloco na minha vida que não seja o Ilê. E, olha que eu já passei por outros blocos, viu. Mas, o Ilê Ave Maria! O Ilê, sai quem sai! Eu já fui rainha do Muzenza em 1994, do Malê em 1993, Filhas d'Oxum em 1997. E aí a gente vai seguindo devagarzinho os percalços da vida. É isso! Agora eu

estacionei no Ilê. Já tem 17 anos (TURMALINA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 13 DE FEVEREIRO DE 2018, grifos nossos).

Turmalina se emociona para realçar a magnitude do Ilê Aiyê na conformação simbólica afro durante o carnaval. Na sua narrativa há um misto de sentimentos que vão do choro ao riso. Nesse sentido, ela salienta que é necessário a vivência dentro do bloco para sentir como são as emoções que acontecem durante a materialização da espacialidade simbólica afro na festividade baiana.

Ave Maria! Você não sabe quanto o Ilê fortalece a nossa identidade negra. Quando a gente está ali dentro, a gente é um misto de sentimento. Você chora, você ri! Sabe! Só quem passa, só quem está lá para saber. Porque a gente falar é suspeito. A gente tem que viver a situação. A devoção ali dentro é muito forte. Ele contagia! É isso (TURMALINA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 13 DE FEVEREIRO DE 2018).

Sobre o Candomblé, Turmalina expõe que a família dela é candomblecista, inclusive o marido. Mas ela somente observa, pois a responsabilidade e as obrigações para as pessoas praticantes das religiões de matriz africana são muito grandes. Assim, ela prefere não assumir essa missão.

Minha família é. Meu marido é do Candomblé. Eu fico de fora olhando. Ainda não botei os meus pés lá dentro porque a responsabilidade é muito grande. Eu costumo dizer que eu sou “irresponsável” para essas coisas. A dedicação é mútua, sabe? E, eu ainda não tenho reponsabilidade para isso não. Eu costumo dizer que o meu orixá está muito melhor onde ele está do que aqui, porque a barra é pesada (TURMALINA, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 13 DE FEVEREIRO DE 2018).

Como eu sou geógrafa, não poderia deixar de imaginar uma ilustração para fechar esse ciclo das narrativas. Dessa maneira, elaborei um mapa síntese das narrativas (figura 30), a partir dos elementos simbólicos que foram percebidos nas entrevistas. Assim, ficou claro que a origem da materialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia encontrou abrigo nos Terreiros de Candomblé da cidade. Assim, os blocos analisados na tese encontram suas referências culturais no Candomblé, que aparece na cor amarela envolvendo os blocos afro e afoxés, que estão em verde. A intersecção entre os blocos analisados acontece através das narrativas. A espacialidade simbólica afro no carnaval resultante dessa convergência de elementos culturais está na cor azul.

Espalhados em torno da elipse estão vários círculos que evidenciam os elementos simbólicos presentes nas narrativas.

A escolha por círculos está relacionada ao poder da energia cósmica que circula em nossos corpos, na natureza e na cultura afro através das giras e das rodas de samba e capoeira. O tamanho dos círculos está em conformidade com a quantidade de vezes que as palavras foram ecoadas nas entrevistas. As tonalidades escolhidas para a ilustração foram de acordo com as cores do Pan Africanismo adotadas pelos blocos afro – vermelho, verde, amarelo e preto. Além disso, escolhemos a cor azul que representa o Orixá Ogum cultuado pelo afoxé Filhos de Gandhi e também as águas onde são depositadas as oferendas as divindades africanas. E, por fim a cor marrom em homenagem a Terra, calcada na geograficidade de Dardel “antes do geógrafo e de sua preocupação como uma ciência exata, a história mostra uma geografia em ato [...] Amor ao solo natal ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga homens e mulheres à Terra [...]” (DARDEL, [1952] 2015, p. 1). Assim, inspirada no mapa das narrativas surgiu a ideia de transformar os elementos percebidos numa ilustração artística (figura 31).

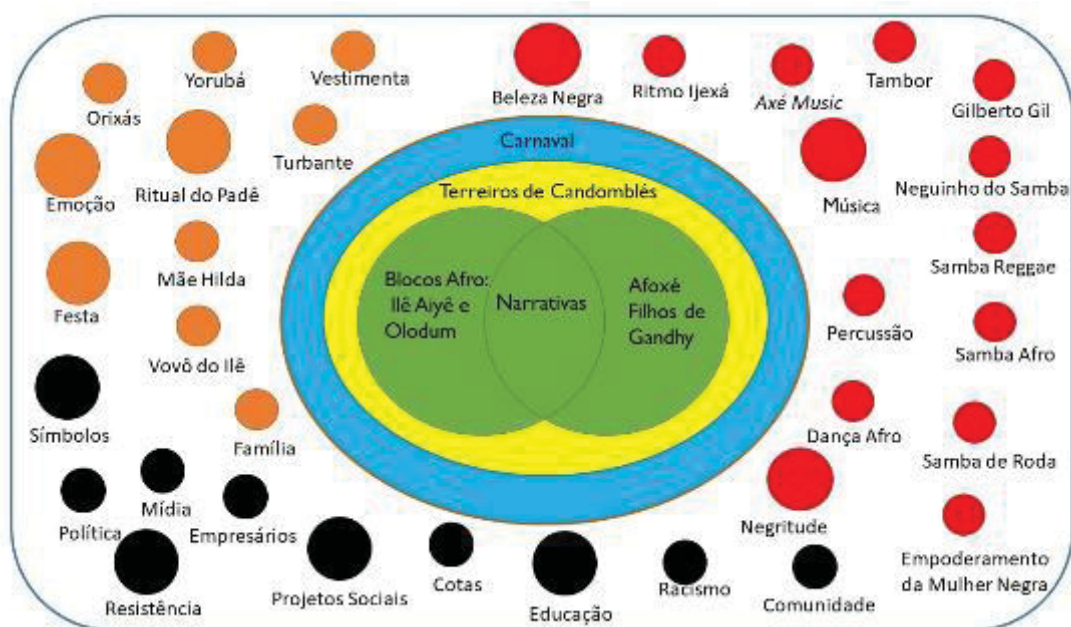


Figura 30 – Mapa síntese das narrativas nos blocos Ilê Aiyê, Olodum e Filhos de Gandhi
Elaboração: Cláudia Novaes Deina, 2020.



Figura 31 – Ilustração síntese das narrativas nos blocos Ilê Aiyê, Olodum e Filhos de Gandhi
Organização: Cláudia Novaes Deina; Elaboração: Felipe Ferreira, 2020.

5. “Sagrado e profano, o baiano é carnaval” - Conformação da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia

*Salvador, Bahia, território africano.
 Baiano sou eu, é você, somos nós.
 Uma voz, um tambor.
 [...]
 Preciso da fé no Senhor do Bonfim.
 Pra mim, pra você, pra mim.
 Um chinelo de couro, uma bata.
 Uma benção, mais cinquenta centavos de som.
 Aumenta o som!
 África, iô iô.
 Salvador, minha cor.
 A raiz de todo bem, de tanta fé.
 Do canto Candomblé
Raiz de Todo Bem;
Intérprete e Compositor: Saulo Fernandes*

5.1. Candomblé: a raiz da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia

Candomblés e Quilombos são espaços de resistência da cultura afro-brasileira desde o período colonial. Os povos escravizados libertos encontravam nesses espaços a liberdade para as suas práticas culturais. Desse modo, ocorreu a transmissão do conhecimento e dos costumes dos ancestrais africanos, sobretudo através da tradição oral. Um povo que mesmo destituído do seu território, dos seus laços familiares e de parentesco, e de seu bem mais valioso, a liberdade, encontrou força, teve fé e conseguiu transmitir a sua herança cultural durante mais de três séculos de escravidão no Brasil. Essa herança, trazida pelos corpos dos escravizados para as terras brasileiras milagrosamente chegou ao nosso presente, apesar de todas as adversidades encontradas pelo caminho.

A presença das religiões africanas no Brasil pode ser identificada em fontes históricas desde o início da colonização, quando os africanos chegaram ao Brasil por meio do tráfico transatlântico de escravizados. Procedentes principalmente da África Ocidental, atuais Nigéria e Benin, [...] atuais Angola, Congo e Moçambique, os recém-chegados procuraram recriar seu patrimônio cultural e religioso diante das novas condições de vida. Centros religiosos fundados ao longo do século XIX podem ser atualmente encontrados, evidenciando a impressionante vitalidade da tradição oral e das formas de organização religiosa dos povos africanos no Brasil (MATTOS; ABREU; GURAN, 2013, p. 35).

No continente africano, sobretudo na África Ocidental, principal região de origem dos povos escravizados no Brasil, o Orixá cultuado em cada candomblé era o Orixá do chefe da família. Assim, o elo de ligação das pessoas eram os laços de parentesco. Com a destituição dos laços familiares na diáspora africana, os escravizados passaram a ter na família de santo instituída pelo candomblé a sua principal referência. Desse modo, observamos que a solidariedade entre os escravizados, que se transformaram em pais, mães, filhos, filhas, irmãos e irmãs de santo, tornou-se imprescindível para a preservação e ressignificação da sua cultura em nosso território.

A diversidade de deuses orixás cultuados na África era muito acentuada. Além dos orixás, deuses dos nagôs⁶³, eram cultuados também os voduns pelos jejes e inquices⁶⁴ pelos bantos. No entanto, os orixás ganharam maior proeminência no Brasil, em face dos outros deuses africanos. Nesse sentido, Pierre Verger (2000, p. 23) esclarece que “o ritual cerimonial dos nagôs (e, em menor grau, o dos *djèjè*) é aquele que, na Bahia, melhor conservou o seu caráter africano e influenciou fortemente o de outras nações”. Na atualidade os orixás mais reverenciados são Exu, Oxum, Iansã, Iemanjá, Oxalá, Oxóssi, Ogum, Xangô, Obá, Logum Edé, Nanã, Ossaim, Oxumaré, Obaluaê ou Omolu, Ewá e Ibeji.

A superioridade numérica dos negros nagôs na Salvador do século XIX transformou sua língua, o iorubá, numa língua comum dos negros escravos e libertos das mais diferentes origens étnicas que conviviam na cidade. **Quando os diferentes grupos organizaram sua religião na Bahia, foram candomblés nagôs, com muitas contribuições rituais dos jejes, que melhor conseguiram se impor como modelo de culto, de tal modo que os seus deuses, os orixás, acabaram ganhando um destaque, primeiro local e depois nacional**, capaz de embaciar a presença dos voduns dos jejes e inquices dos bantos. Enquanto os orixás passaram a ser reconhecidos como as autênticas divindades africanas, sobretudo com o surgimento da umbanda, que os disseminou por todo o país, os voduns ficaram limitados a uns poucos templos de Salvador e cidades do Recôncavo e completamente escondidos do resto do país nos templos do Maranhão. Os inquices bantos desde longa data haviam sido substituídos pelos orixás e encantados caboclos (PRANDI, 2000, p. 64).

⁶³ Nagô - termo com que os franceses designavam todos os negros que falavam yorubá, da Costa dos Escravos (BASTIDE, [1958] 1961, p. 17).

⁶⁴ Divindade dos cultos de origem banta corresponde ao orixá nagô. Do quicongo *nkisi*, *nkixi*, entidade sobrenatural, ídolo, fetiche, amuleto (LOPES, p. 136, 2012).

Nesse sentido, trazemos a força dos Candomblés da Bahia para demonstrar que a essência do culto aos orixás, através do toque dos tambores, da música, da dança, das coreografias, da performance, da indumentária, dos símbolos e da linguagem são fundamentais para a materialização da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia. Outrossim, só existe espacialidade simbólica afro na festividade baiana porque antes de tudo os Terreiros de Candomblé foram plantados na Bahia, especialmente em Salvador e no Recôncavo Baiano, os quais se consolidaram mesmo diante da constante repressão pela classe dominante ao longo da nossa história. A liberdade de culto, somente ocorreu a partir da promulgação da constituição de 1988, portanto, é muito recente, considerando o longo período de tempo desde que os primeiros escravizados africanos chegaram por aqui em meados do século XVI. Nesse contexto, destacamos os Terreiros de Candomblé mais antigos e tradicionais do Brasil, os quais apareceram na nossa pesquisa de campo, bem como os Terreiros que serviram de abrigo para os blocos afro (figura 32). Salientamos que na atualidade há mais de mil Terreiros de Candomblé em funcionamento na cidade da Bahia, Salvador.

Na diáspora africana foram trazidos para o Brasil povos de diversas etnias africanas, entre as quais se destacam os escravizados das nações ketu⁶⁵, jeje (sudaneses) e angola (bantos). Cada etnia trouxe para o Brasil o culto dos seus orixás e voduns que era praticado em sigilo durante o período colonial. Assim, a partir do processo de abolição da escravidão surgiram as primeiras casas de Candomblé na Bahia, sob a liderança de negros libertos. Nessa perspectiva, Batista (2014) dispõe que:

O período colonial brasileiro foi marcado pela escravização de africanos. Os “filhos da diáspora africana” trazidos para cá eram de distintas regiões da África, o que nos permite entender a diversidade cultural que marca esses grupos. As religiões de matriz africana, por exemplo, existem de norte a sul do país, em meio a diferentes processos de hibridização entre elas próprias e o cristianismo (religião dominante), bem como entre elas e as doutrinas espiritualistas. Estas hibridizações de crenças e rituais são tão evidentes que já não dizemos no Brasil religiões africanas e sim religiões afro-brasileiras (BATISTA, 2014, p. 22).

⁶⁵ Ké, cidade fundada pelos yorubás, onde mais tarde surgiria o reino de Ketu, localizado no antigo Daomé, atual Benin. Em nosso território a palavra Ketu define uma das tradições de candomblé de origem yorubá (PARES, 2013).

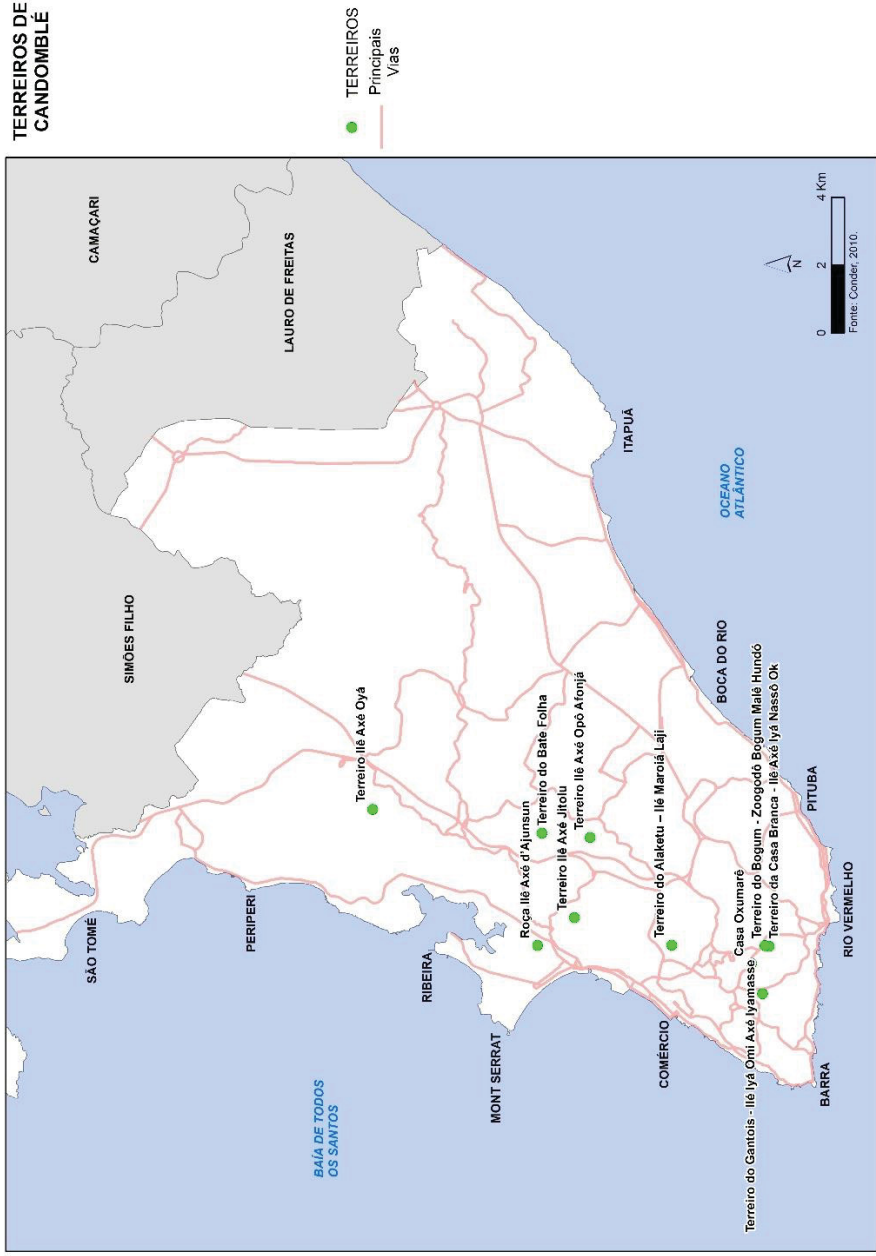


Figura 32 – Localização dos Terreiros de Candomblé, citados pelas pessoas entrevistadas nesta pesquisa, em Salvador
Organização: Cláudia Novaes Deina, 2018. Elaboração: Nilton Santana, 2018.

Destaca-se como a casa de axé mais antiga da Bahia e, possivelmente, a mais antiga do Brasil, segundo a memória oral e os estudos afro-brasileiros, o Terreiro da Casa Branca - o *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, da nação ketu-nagô, localizado bairro do Engenho Velho da Federação, em Salvador (CASTILLO; PARÉS, 2007). Esse terreiro foi o primeiro Monumento Negro tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1986.

O axé é o elemento mais importante do patrimônio simbólico preservado e transmitido pelo grupo litúrgico de terreiro no Brasil. Axé é algo que literalmente se “planta” (graças a suas representações materiais) num lugar, para ser depois acumulado, desenvolvido e transmitido. Existe axé plantado nos assentamentos dos orixás, dos ancestrais e no interior (*inu*⁶⁶) de cada membro do terreiro (SODRÉ, [1988] 2002, p.97).

O Terreiro da Casa Branca no início do século XIX funcionava na Barroquinha, no centro da cidade. Somente a partir da segunda metade do século XIX o terreiro foi mudado para o Engenho Velho da Federação. Esse terreiro teve como as suas primeiras líderes duas mulheres libertas oriundas da Costa da África, Francisca Silva - *Iyá Nassô* (título mais alto do culto de Xangô do Império de Oyó), e Marcelina Silva (*Obatossi*), sua sucessora. Ambas eram sacerdotisas de Xangô e viajaram para a África, mas somente Marcelina retornou para a Bahia (CASTILLO; PARÉS, 2007).

Certamente, as viagens lendárias dos especialistas religiosos à África – envolvendo a aquisição de conhecimento esotérico e, portanto, a recuperação de tradições perdidas durante a experiência traumática da escravidão – constituíam importante capital simbólico que aumentava o prestígio social do viajante, legitimava sua autoridade religiosa e garantia a eficácia dos seus serviços espirituais. A romaria de volta às origens virou um elemento narrativo central no mito de fundação de vários outros terreiros e, no caso do “candomblé mais antigo do Brasil”, o *Ilê Iyá Nassô*, além da ideia de um contato direto com a “pureza” das fontes africanas, se enfatizava a condição de livres dos seus atores (CASTILLO; PARÉS, 2007, p. 113).

Segundo a tradição, oral os motivos da viagem de Francisca da Silva (*Iyá Nassô*) e sua família a África foi o aperfeiçoamento do seu conhecimento religioso, bem como trazer outros sacerdotes religiosos para Salvador. No

⁶⁶ Segundo o Dicionário de yorubá-português, *inu* significa estômago, ventre, interior, no íntimo de. É usado no sentido de expressar algo íntimo (BENISTE, 2019, p. 380).

entanto, apesar dessas intenções, a viagem ocorreu após dois anos da Revolta dos Malês na Bahia, liderada por nagôs islamizados. Um período marcado por uma conjuntura política bastante desfavorável para a comunidade nagô devido a essa insurreição ocorrida em 1835. Nesse contexto, os historiadores ressaltam a vulnerabilidade, a perseguição e o terror empreendido pelo Estado contra as comunidades de africanos na Bahia, especialmente os nagôs (CASTILLO; PARES, 2007).

A polícia invadia seus domicílios subitamente e os prendia de forma arbitrária. A mera posse de qualquer papel escrito em árabe era considerada evidência de participação na rebelião. Nesse período, milhares de africanos libertos deixaram a Bahia para retornar ao continente-mãe, alguns deportados, outros fugindo das novas leis que restringiram seus direitos (CASTILLO; PARÉS, 2007, p. 119).

O Terreiro *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* representa uma marco emblemático para a religião afro-brasileira do candomblé, pois foi a partir da sua consolidação e das disputas internas pela sua liderança que surgiu outro Terreiro de Candomblé com grande influência e visibilidade no Estado da Bahia, o Terreiro do Gantois⁶⁷ – *Ilê Iyá Omi Axé Iyamasse*, localizado no alto do Gantois, bairro da Federação, fundado entre as décadas de 1860 e 1880, por Tia Julia, liberta nagô, casada com o africano liberto de nação jeje, Francisco Nazareth de Etra. A narrativa mais aceita sobre a criação desse terreiro foi que Tia Julia era filha santo de Mãe Marcelina (*Obatossi*). Porém, Mãe Menininha, a principal liderança do Terreiro durante o século XX, contesta essa versão de que a Tia Julia (sua bisavó) era filha de santo de Mãe Marcelina e afirma que a bisavó era irmã de santo da Iyalorixá Marcelina (*Obatossi*) (CASTILLO, 2017).

A instituição do Terreiro do Gantois, nagô na sua origem, é marcada pela influência dos rituais jeje. Parés (2013) enfatiza que no processo de formação dos candomblés na Bahia ocorreu a interpenetração entre a tradição nagô do culto aos orixás e a tradição jeje de culto aos voduns. O pesquisador dispõe que Nina Rodrigues foi o primeiro autor a perceber essa fusão entre as

⁶⁷ Nina Rodrigues, que frequentava o terreiro nos anos 1890, já registrou o apelido Gantois, chamando atenção para a origem francesa da palavra, e observando que veio “do antigo proprietário da chácara em que [o terreiro] funciona”. Estava com razão. Em 1844, a Fazenda Garcia foi comprada pela família Gantois, cujo patriarca, Edouard Gantois, belga de língua francesa, tinha se radicado na Bahia nos anos 1830. A família tinha negócios de vários tipos, porém, como tantos outros comerciantes da época [...] os lucros maiores vinham do tráfico de escravos (CASTILLO, 2017, p. 38).

duas tradições religiosas no candomblé, passando a utilizar a expressão “jeje-nagô” para evidenciar a “Íntima-fusão” que ocorre entre as duas nações religiosas no Terreiro do Gantois.

O Terreiro do Gantois foi tombado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 2002, e sua relevância para as religiões de matriz africana no Brasil é muito significativa. Desde o final do século XIX esse terreiro serviu como referência para os estudos antropológicos de Nina Rodrigues. Na época, a Iyalorixá Maria Júlia da Conceição (Tia Julia), fundadora do *Ilê Iyá Omi Axé Iyamasse*, com a ajuda de Pulquéria, sua filha que administrava o terreiro (CASTILLO, 2017).

Mais uma vez disputas internas pela liderança do Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, ocorridas em 1910, deram origem ao Terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá* localizado em São Gonçalo do Retiro no bairro do Cabula, fundado por Eugênia Ana dos Santos - Mãe Aninha. Camafeu de Oxóssi, líder do afoxé Filhos de Gandhy na retomada do bloco em 1976, era sobrinho de Mãe Aninha e Filho de Santo do Terreiro.

Em 1976, Mãe Stella de Oxóssi foi a quinta Iyalorixá a assumir a liderança do Terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*, a qual perdurou por quatro décadas. Nesse período, Mãe Stella procurou reestabelecer os laços com a cultura dos ancestrais yorubás, fazendo várias viagens para a África. Além disso, ela foi a primeira Iyalorixá a romper com a tradição da oralidade com o lançamento do livro “Meu tempo é agora”, em 1992 que trata sobre o histórico do Ilê, discorre sobre as Iyalorixás e filhos de santo dispõe sobre a hierarquia e sobre os rituais do candomblé. Segundo Mãe Stella “o vento leva o que se diz, havendo necessidade de registro”.

Outro terreiro bastante antigo é o Terreiro do Alaketu – *Ilê Maroiá Laji* - Terreiro de nação ketu-nagô, fundado por Maria do Rosário, liberta africana oriunda da aristocracia do reino de Ketu. Esse terreiro fica situado no bairro de Matatu de Brotas. O Alaketu existe desde 1830, sendo um dos mais antigos candomblés da Bahia ainda em funcionamento. Essa casa de axé foi tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2005.

O Terreiro do Bogum - *Zoogodô Bogum Malê Hundó*, casa de axé da nação jeje-mahi, localizado no bairro do Engenho Velho da Federação foi criado na década de 1860 pelos africanos José Moraes, Isidoro Melandras e Raquel.

No início havia uma forte ligação do Terreiro Bogum com o seu homônimo localizado na cidade Cachoeira no Recôncavo Baiano. O candomblé Bogum “já foi chamado o ‘o terreiro mais antigo do jeje’, ‘centenário’, ‘bissecular’, ‘com mais de três séculos’ e outros apelativos que destacam a sua antiguidade” (PARES, 2013, p. 171). Desde o começo do século XX, sua liderança foi exclusivamente feminina. Os terreiros da nação jeje cultuam voduns. Portanto, diferem dos terreiros das nações ketu e angola que cultuam os orixás e inquices, bem como no que se refere aos rituais e a língua falada de base ewe-fon do Reino de Daomé.

O objetivo desse breve apanhado antropológico, histórico, e geográfico sobre os terreiros de Candomblé mais antigos e mais influentes da Bahia é mostrar um pouco dessa complexidade na preservação e ressignificação da religião de matriz africana na cidade de Salvador, que serve de referência para os diversos terreiros espalhados pelo Brasil, bem como evidenciar como essas práticas culturais repercutem na atualidade na produção de uma espacialidade afro nas festas populares da Bahia, especialmente no carnaval. Além dos terreiros elencados acima, na atualidade há mais de mil terreiros disseminados pela cidade de Salvador, o que demonstra uma forte influência das práticas e saberes afro-brasileiros na cidade.

Nesse sentido, vamos dar continuidade a exposição sobre mais um terreiro de Candomblé que serve como referência para nossa pesquisa, pois esse terreiro abriga a maioria dos entrevistados do bloco afro Ilê Aiyê, servindo inicialmente como sede do bloco, sendo *locus* da realização do ritual do Padê no sábado de carnaval, o Terreiro Ilê Axé Jitolu.

O Terreiro Ilê Axé Jitolu da nação jeje-nagô fundado em 06 de janeiro de 1952, por Mãe Hilda possui uma ligação umbilical com o Bloco Afro Ilê Aiyê e, conseqüentemente com a espacialidade simbólica afro no carnaval de Salvador, pois foi de dentro desse Terreiro de Candomblé que surgiu o Ilê Aiyê, primeiro bloco afro do Brasil sob a liderança do primeiro filho de Mãe Hilda, Antônio Carlos dos Santos Vovô, que também é Ogã de Obaluaê do Terreiro.

A Iyalorixá Mãe Hilda Jitolu nasceu em 1923 no bairro de Brotas – Salvador. Aos 13 anos foi morar na ladeira do Curuzu, no bairro da Liberdade.

Iniciada no candomblé pelo Babalorixá⁶⁸ Cassiano Manoel Lima, recebeu o nome Jitolu, em 1942. Sua origem, conforme os Cadernos de Educação (2009, p. 14) do Bloco Ilê Aiyê, vem de dois reinos tradicionais africanos. “Jitolu do antigo Reino Abomey – atual Benin; e, Jitolu antigo Reino Yorubá – atual Nigéria”.

Seu primeiro ritual de iniciação foi realizado por Cassiano Manoel Lima, da nação Gegê-Marim⁶⁹, e por ocasião da passagem de seu primeiro pai de Santo, do Ilê ao Orun⁷⁰, Mãe Hilda passa aos cuidados espirituais da Iyalorixá Constância da Rocha Pires- Mãe Tança, cuja Digina era Ajauci, filha de Nanã, Iyalorixá do Terreiro Cacunda de Yayá, que vem de Santo Amaro da Purificação. Com Mãe Tança, Mãe Hilda faz todas as suas obrigações na nação Gegê, incluindo o Deká-poderes de Iyalorixá, Mãe de Santo” (XII CADERNO DE EDUCAÇÃO, 2009, p 22).

A Iyalorixá Mãe Hilda era Filha de Obaluaê. O orixá Obaluaê, além de possuir o dom da cura e do conselho, é “Aquele que cria, renova, reorienta o sentido das diferentes dimensões da vida e da espiritualidade” (XII CADERNOS DE EDUCAÇÃO, 2009, p. 14). Nesse sentido, ela foi guardiã da fé e da tradição africana, deixando um grande legado para a cultura afro-brasileira, a partir de suas práticas ritualísticas abertas ao público no sábado de carnaval, o Ritual do Padê que será tratado no próximo tópico desse capítulo.

Além disso, Mãe Hilda Jitolu também era Filha de Oxum. O orixá “Oxum colocou nas mãos de Mãe Hilda força, graça, ternura, beleza, sabedoria e compromisso” (XII CADERNOS DE EDUCAÇÃO, 2009, p. 15). Esses poderes possibilitaram a Iyalorixá a criação de uma escola dentro do Terreiro de Candomblé - Escola Mãe Hilda – posteriormente transferida para a Senzala do Barro Preto. O objetivo inicial da escola era atender as crianças do bairro, sendo que depois houve a inclusão de cursos profissionalizantes para os adultos. As

⁶⁸ Sacerdote de culto às divindades denominadas orixá (BENISTE, 2019, p. 148)

⁶⁹ Devido a tradição oral no Candomblé e a complexidade de inserção dos idiomas falados pelos povos escravizados no novo território, há várias formas de escrita para a mesma palavra. Nas citações de textos, canções e poesias optamos pela preservação da escrita dos autores.

⁷⁰ De acordo com a mitologia Iorubá, no início dos tempos, não havia divisão entre o Orun, plano espiritual, “céu dos orixás”, e o Aiyê, plano material, mundo dos homens. O inter-relacionamento entre os homens e os orixás, ancestrais divinos, era natural, não tinha impedimentos. Mas, por uma transgressão do homem, *Olorun*, a divindade suprema segundo os Iorubás, também chamado de Olodumaré, separou o *Orun* do Aiyê com seu sopro divino, chamado ofurufu (NOGUEIRA, 2012, p. 48).

ações sociais desenvolvidas pelo bloco afro Ilê Aiyê no Curuzu serviram como referência para os outros blocos afro de Salvador.

A entrevistada, a baiana de acarajé e foliã do Ilê aprendeu fazer turbantes afro espetaculares na Escola Mãe Hilda, com uma das diretoras do Ilê – Dete Lima, irmã de Vovô. Por onde ela passa carrega consigo essa indumentária afro através da corporeidade, promovendo uma visibilidade da cultura afro-brasileira no espaço.

O poema seguinte reflete um pouco da história de vida de Mãe Hilda Jitolu. A poesia foi composta por Lafaete e Cosme Silva em homenagem a referência simbólica que essa mulher negra materializa para a cultura afro-brasileira.

*Filha de Obaluaê
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
Do Terreiro Cacunda de yayá
Filha de dois grandes reinos
Abomey e Yorubá
Que tem muitas confluências
Agora vou lhe mostrar
[...]
Ê ê ê Reino de Yorubá
Atual Nigéria
Ê ê ê Reino de Abomey
Atual Benim
Lá na Serra de Barriga
Veja 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
O despacho ela faz
Soltando as pombas brancas
Pedindo axé, amor e paz
É Mãe Hilda Jitolu
Cinquenta anos de axé
Trinta de Ilê
Subindo o Curuzu
(Cadernos de Educação, 2009, p. 17)*

Mãe Hilda (figura 33) faleceu aos 86 anos de idade, no dia 19 de setembro de 2009, e foi sepultada conforme os rituais do candomblé. Mãe Hilda foi sucedida no Terreiro por sua quinta filha biológica - Hildelice Benta dos

Santos. Dessa maneira a liderança do Terreiro Ilê Axé Jitolu vem sendo exercida pela Iyalorixá – Mãe Hildelice (filha de Oxalá) desde 2009, a qual é responsável pelas obrigações do terreiro e também pelo Ritual do Padê instituído pela fundadora.



Figura 33 – Iyalorixá Mãe Hilda Jitolu e seu filho Vovô - líder do Ilê Aiyê
Foto: Mário Cravo, 1999.

O Terreiro Ilê Axé Oyá foi fundado em 1983, no bairro de Pirajá, pela Iyalorixá Anísia da Rocha Pitta e Silva, Mãe Santinha. Nesse Terreiro, foi criado o bloco Cortejo Afro liderado por Alberto Pitta, filho biológico de Mãe Santinha. Em 2015, a Iyalorixá matriarca deixou o plano terreno e foi sucedida pela sua neta, a Iyalorixá Nívia Luz. A atual líder religiosa é mestre em Cultura e Sociedade pela UFBA, feminista e militante contra o racismo e intolerância religiosa.

A localização do Terreiro Ilê Axé Oyá coincide com a área do Quilombo do Urubu que estava situado entre as matas de São Bartolomeu, Pirajá e Cajazeiras, em Salvador. Nesse sentido, Sant’anna (2011) expõe que o “uso dado às matas pela resistência quilombola deixou um legado cultural no espaço e está na memória dos moradores mais antigos” (SANT’ANNA, 2011, p. 66).

Esse legado se refere as práticas e saberes dos quilombolas que residiam no espaço cercado pela Mata Atlântica. Nesse sentido, o Terreiro Ilê Axé Oyá se preocupou com a preservação da natureza, desde a sua fundação. A sua primeira ação foi remover o lixo do local e promover uma ação conscientizadora por meio da educação socioambiental.

O Instituto Oyá foi criado dentro do Terreiro Ilê Axé Oyá a partir das práticas voltadas para a preservação do Parque São Bartolomeu, área sagrada para as religiões de matriz africana em Salvador.

A Roça Ilê Axé D'Ajunsun é um Terreiro de Candomblé da nação Ketu, localizado no bairro do Uruguai, em Salvador. Foi fundado em 23 de abril de 1967, pelo Babalorixá Jorlando de Oliveira Souza. O Ilê Axé D'Ajunsun é importante para a nossa pesquisa porque Paulo Axé, líder religioso do afoxé Filhos de Gandhi, responsável pela preparação e materialização do Ritual do Padê no bloco foi iniciado nesta Roça de Axé. Na atualidade ele é Pai Pequeno do Terreiro.

Cerca de trezentas pessoas são candomblecistas da Roça Ilê Axé D'Ajunsun. Nesse Terreiro, as festas celebradas são para Obaluaê, orixá guia do Pai de Santo do Terreiro. Essa festa acontece em 16 de agosto. Em dezembro ocorre a festa para Iansã e em janeiro é celebrada a festa Águas de Oxalá.

O Terreiro do Bate Folha - *Manso Bundunquenqué* de nação Congo-Angola, foi fundado em 1916, pelo grande Tata Manoel Bernardino da Paixão. O Terreiro está localizado no Bairro da Mata Escura, em Salvador. Conforme, Ordep Serra (2002), “em termos espaciais e de patrimônio ambiental, o Bate Folha é, seguramente, o maior terreiro de Salvador” (SERRA, 2002, p. 5), além de ser um dos templos afro-brasileiros mais antigos. Assim, “atrai a visita de fiéis de todo o país, durante a celebração de suas grandes festas públicas em honra dos *Inquices*” (SERRA, 2002, p. 5). Dessa maneira, o Terreiro possui um eminente prestígio diante do Povo de Santo “dos ritos ketu, jeje, ijexá, caboclo, das diferentes nações do culto” (SERRA, 2002, p. 5).

A área do Terreiro do Bate Folha acha-se marcada, como se viu, por referências simbólicas que a tornam ponto de apoio para uma identificação étnico-religiosa. A reiteração de liturgias cíclicas em torno aos monumentos do Terreiro do Bate Folha assinalam-no como um autêntico templo. Explicita esta sua categorização a sua dedicação a uma divindade: o *Inquice* Bamburucema, a que se consagrou o

Venerável fundador, em sua iniciação constitui uma referência para a religiosidade de matriz africana (SERRA, 2002, p.9).

O Terreiro do Bate Folha constitui uma referência simbólica no território brasileiro para o culto de *Inquices* de origem banto, divindades cultuadas em Angola e Congo, em África. Além das instalações, o Bate Folha possui quinze hectares de árvores centenárias como sucupiras, cedros, maçarandubas e cajazeiras que compõem um remanescente de mata atlântica no seu espaço sagrado. Dessa forma, o Terreiro do Bate Folha teve sua locação reconhecida pelo Ministério da Cultura como um autêntico Território Cultural Afro-Brasileiro, conforme os artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988.

O Bate Folha materializa-se como lugar de história e de memória da cultura material e imaterial afro-brasileira através de suas práticas e saberes herdados dos ancestrais africanos. Esse Terreiro ganhou mais visibilidade e passou a fazer parte do imaginário baiano ao ser cantado em músicas que fazem parte do repertório do carnaval como “*Toté de Maiangá*”, de Gerônimo.

Casa de Oxumarê - *Ilé Òsùmàrè Aràkà Àse Ògòdó*, Terreiro de nação Jeje-Nagô, fundado no final do século XIX pelo suas origens estão relacionadas ao culto a Ajunsun, praticado no Calundu do Obitedó, em Cachoeira-BA. A Casa de Oxumarê está localizada no bairro da Federação, em Salvador, constituindo-se como um dos Terreiros de Candomblé mais antigos da Bahia. Na atualidade, a liderança religiosa é exercida por Sivanilton Encarnação da Mata - Babá Pecê de Oxumarê.

A Casa Oxumarê é um local de preservação, resistência e difusão das práticas e saberes dos nossos ancestrais africanos. Assim, materializa-se como um centro de referência de uma tradição milenar para as religiões de matriz africana no Brasil e no mundo. Nesse sentido, compõe o panteão das casas matrizes responsáveis pela edificação da religiosidade afro-brasileira. Conforme dispõe o IPHAN (2014), a Casa de Oxumarê é representada pela Associação Cultural e Religiosa São Salvador para conseguir o reconhecimento do Estado das funções sociais que presta a comunidade. Além disso, devido a sua importância o Terreiro foi reconhecido como Patrimônio Cultural, respectivamente nas esferas estadual e federal.

Considerada uma das casas mais antigas de candomblé abertas em Salvador é representada pela Associação Cultural e Religiosa São Salvador, que foi formalmente registrada em cartório no ano de 1988 a fim de obter o reconhecimento do Estado das funções sociais ali desempenhadas. Foi reconhecida como Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN em 2014, assim como pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC, em 15 de dezembro de 2004 (IPHAN, 2014, p. 11).

Em função da importância simbólica na preservação e transmissão dos saberes milenares escolhemos a Casa Oxumarê para fazer uma observação durante a festa *Ajòdun Ògún*⁷¹ (festividade em homenagem ao orixá Ogum), aberta ao público, no dia 20 de janeiro de 2019. Para chegar ao barracão do Terreiro subimos as escadarias que equivalem a altura de um prédio de seis andares. Quando alcançamos o topo, fomos recepcionadas por um Filho de Santo que nos desejou energias positivas. Ao entrar no barracão para presenciar a festa fomos orientadas a ficar do lado esquerdo, as mulheres, e a direita, os homens, para assistirmos à cerimônia. Havia uma equipe de pesquisadores da imprensa britânica fazendo um documentário sobre a materialização da cerimônia religiosa.

Nesse dia, o barracão estava lotado, havia mais de 300 pessoas no local, a maioria de pé. A cerimônia teve início por volta das 20 horas. Percebemos que o toque dos atabaques pelos alabês⁷² norteia a música e a dança para os orixás, reterritorializando a África preservada na memória dos ancestrais e integrando os participantes da festividade. Assim, aconteceu uma série de toques e cânticos ancestrais para reverenciar todos os orixás cultuados na Casa de Oxumarê. A energia e emoção reverberaram pelo terreiro e transcorreu pelos corpos dos Filhos e Filhas de Santo, principalmente no momento de apoteose da cerimônia, quando os mesmos estavam glamourosos, vestindo a indumentária dos orixás e fazendo a sua performance no ritmo dos atabaques. Houve momentos de incorporação dos orixás nos Filhos de Santo, os quais entravam em transe e eram amparados pelas ekedes. O axé repercutia por todo o espaço sagrado durante a cerimônia através dos ritmos, cânticos e danças.

⁷¹ Cerimônia pública, em louvor ao Òrisà; patrono dos ferreiros, da tecnologia, do trabalho, senhor das guerras e dos caminhos, Ògún é celebrado para garantir o progresso e as realizações (CASA OXUMARÊ).

⁷² Ogan consagrado para tocar os atabaques nos Candomblés (SIQUEIRA, 1998, p. 452).

No final da cerimônia nos dirigimos para os fundos do barracão onde estavam sendo servidas comidas aos participantes da festa. Os alimentos fazem parte do ritual do terreiro, dessa forma existe uma organização para a preparação das comidas que acontece antes, durante e após a cerimônia, pois as comidas são oferecidas aos orixás e distribuídas aos participantes da cerimônia. Dessa maneira, recebemos um prato composto por galinha ao molho pardo, feijão fradinho, acarajé, farofa de dendê, vatapá⁷³, caruru⁷⁴ e pipoca. Saímos da Casa de Oxumarê depois da meia noite. Um Filho de Santo nos acompanhou até o local para pegarmos um transporte para casa. A sensação de êxtase decorrente desta vivência no espaço sagrado perdurou até o dia seguinte. A nossa experiência no Terreiro teve a finalidade de perceber e vivenciar a cerimônia do *xirê*⁷⁵. Apesar da complexidade de elementos culturais presentes na cerimônia, percebemos que eles estão fortemente entrelaçados, sendo que o toque dos atabaques desencadeia todo o processo exaltação e reverência aos orixás e contagia todos os corpos presentes. A partir da energia que emana dos tambores acontece a sensação de que todos são abarcados por uma força revigorante. Assim, salientamos que foi muito importante para a nossa Tese essa participação da festa no Terreiro com esse olhar de pesquisadora, pois os Terreiros de Candomblé possibilitaram a existência das manifestações negras mais expressivas do Carnaval da cidade da Bahia, os afoxés e blocos afro.

Nesse lapso temporal, desde a institucionalização da primeira casa de axé até a atualidade, os Terreiros de Candomblé se multiplicaram pela cidade. Dados divulgados por uma pesquisa realizada em 2006 pelas secretarias municipais de Reparação e Habitação, em parceria com o Centro de Estudos Afro-Orientais (Ceao/UFBA) para a execução do Projeto de Regularização Fundiária dos Terreiros de Candomblé em Salvador, revelaram que existem 1.408 terreiros na cidade, sendo que, desse total foram cadastrados 1.162 terreiros. Nesse universo, a pesquisa mostrou que 63,7% dos terreiros são

⁷³ Comida feita com fubá ou farinha, leite de coco, azeite de dendê, camarão e pimenta (CARNEIRO, [1948] 2008, p. 161).

⁷⁴ Comida feita com quiabos, camarão e azeite de dendê (CARNEIRO, [1948] 2008, p. 152).

⁷⁵ A palavra *xirê* designa a ordem em que são entoadas nas festas as cantigas para os orixás, mas também a própria festividade, o ludismo (SODRÉ, [1988] 2002, p. 140). Assim, no *xirê* todos os Orixá do Terreiros são louvados e saudados com suas cantigas, as quais são acompanhadas pela dança do orixá.

liderados pelas mulheres. Os pesquisadores ainda expõem que houve a recusa em responder o questionário da pesquisa em 34 terreiros, pelos seguintes motivos:

As razões da recusa podem ser compreendidas. Do século XVIII ao XX os terreiros de candomblé foram vítimas da perseguição policial, da imprensa, da Igreja católica, do poder público e, nas últimas décadas, de grupos neo-pentecostais. Por que desapareceriam as desconfianças das ações do poder público, já que o preconceito contra as religiões afro-brasileiras ainda se manifesta na sociedade brasileira? (SANTOS, 2008, p.5).

Apesar de todo o preconceito sofrido ao longo dos séculos, o mapeamento dos Terreiros de Candomblés coloca em evidência a multiplicação das casas de axé na Bahia. Por isso, pode-se inferir que a religiosidade de matriz africana do povo baiano contribui de forma significativa para espacialidade simbólica afro que é revelada durante o carnaval da cidade da Bahia, especialmente nos desfiles dos blocos afro.

É importante ressaltar a liderança de mulheres negras nos Terreiros de Candomblé de Salvador, desde os antigos candomblés até hoje, assim como o culto dominante a duas entidades femininas, Oxum e Iansã, as quais são reverenciadas em aproximadamente 30% dos terreiros da capital baiana. Nessa perspectiva o professor pesquisador da UFBA Jocélio Teles dos Santos enfatiza que:

Só nos resta reconhecer que essa percepção foi propagada nos versos da música *É d'Oxum*, de Jerônimo e Vevé Calazans. A proximidade da arte e da ciência mais uma vez se revela. O universo afro-religioso, além de ser majoritariamente liderado por mulheres pretas, tem nas entidades femininas a sua maior representação (SANTOS, 2008, p. 36).

As festas populares, para os orixás que acontecem em Salvador ultrapassam os muros dos terreiros de candomblé, pois elas reúnem o Povo de Santo de todo o Estado da Bahia, possibilitando a vivência de Pais, Mães, Filhos e Filhas de Santo de diversos terreiros na capital baiana. Assim, produzem uma espacialidade simbólica afro durante os festejos, a qual repercute por toda a cidade. Exemplos bem emblemáticos são as festas de Largo, como a Lavagem do Bonfim que festeja Oxalá e a Lavagem do Rio Vermelho, que festeja Iemanjá.

Nesse sentido, Muniz Sodré (2002 [1988], p. 140) dispõe que “os cultos negros são, de fato, reservatórios de ritmos e jogos, suscetíveis de

confluência para o âmbito da sociedade global”. Dessa forma, os ritmos festivos originados nos Terreiros de Candomblé, que ganham as ruas de Salvador durante as festividades, são expansões do *xirê*.

É importante ressaltar a presença do sincretismo religioso entre a religião católica e o candomblé durante as festividades baianas. O sincretismo ocorre desde a chegada dos povos escravizados na Bahia, pois os mesmos eram batizados por seus senhores na Igreja Católica. No entanto, o sincretismo serviu com subterfúgio dos escravizados para cultivar os seus orixás. Por isso, existe a associação entre os orixás do candomblé e os santos católicos, embora sejam energias completamente diferentes. Nesse sentido, Pierre Verger elucida que:

Quando o senhor passava ao lado de um grupo no qual eram cantados a força e o poder do vingador de Xangô⁷⁶, o trovão, ou de Oyá, divindade das tempestades e do rio Níger, ou de Obatalá, divindade da criação, e quando ele perguntava o significado daquelas cantigas, respondiam-lhe sem falta: “Yoyô, adoramos a nossa maneira e em nossa língua São Jerônimo, Santa Bárbara ou Senhor do Bonfim. É que cada divindade africana havia sido assimilada aos santos e virgens da religião católica. Foi assim que, ao abrigo de aparente sincretismo, as antigas tradições mantiveram-se através do tempo (VERGER, [1957] 2012, p. 23).

A Iyalorixá Mãe Stella de Oxóssi tinha uma postura firme contra o sincretismo dentro dos Terreiros de Candomblé. Ela foi uma liderança que lutou “pela afirmação do candomblé como legado dos seus antepassados, a religião dos orixás, fincada nas forças da natureza” (BARRETO, 2009, p. 49). Ela defendia que todas as nações de Candomblé tinham a mesma energia e uma forte conexão com a natureza, fonte do axé para as religiões de matriz africana. Além disso, Mãe Stella defendia a união das religiões de matriz africana no Brasil. Nessa perspectiva, observamos que não existe dicotomia entre a sociedade e a natureza para as pessoas candomblecistas, mas uma integração do ser humano a natureza, a qual possibilita a conexão com o seu orixá. Assim, os terreiros além de serem locais sagrados de preservação e ressignificação das práticas culturais afro-brasileiras são também locais de preservação da natureza.

⁷⁶ Na obra de Pierre Verger a escrita do nome dos orixás está em yorubá. *Sango* (Xangô), *Oya* (Oyá), *Obatala* (Obatalá), *Yoyo* (Yoyô) (VERGER, [1957] 2002, p. 23).

5.2. O corpo, os ritmos os sons e as performances

O corpo ocupa uma posição central na religião do Candomblé. Os ritmos, os sons e as performances são incorporados pelas pessoas durante as cerimônias do candomblé. Essa perspectiva já foi observada pelo antropólogo francês Roger Bastide, em sua obra quando ele relata sobre as sobrevivências religiosas africanas no litoral brasileiro, desde a Amazônia até a fronteira com o Uruguai. Na sua pesquisa, Bastide (1958 [1961]) ressalta a importância que o Candomblé assume na Bahia, elenca todas as nações, dando ênfase a nação de origem ketu-nagô, cujo idioma falado era o yorubá. Destaca o papel da dança, da música, do ritmo, da indumentária e do ritual na materialização da religiosidade afro no espaço. Para evidenciar essa característica religiosa de Salvador, o autor utiliza o termo “cidade santa por excelência” no trecho citado abaixo.

Ao longo de todo o litoral atlântico, desde as florestas da Amazônia até a própria fronteira do Uruguai, é possível descobrir, no Brasil, **sobrevivências religiosas africanas**. Mas a **Bahia**, com seus **candomblés** em que, nas noites mornas dos trópicos, **as filhas de santo dançam ao martelar surdo dos tambores**, permanece a **cidade santa por excelência**. Os candomblés pertencem a “nações” diversas e perpetuam, portanto, tradições diferentes: Angola, Congo, Gêge (isto é, Ewe), Nagô (termo com que os franceses designavam todos os negros de fala yorubá, da Costa dos Escravos), Quêto (ou Ketu), Ijêxa (ou Ijesha). É possível distinguir estas “nações” umas das outras **pela maneira de tocar o tambor** (seja com a mão, seja com varetas), pela **música**, pelo idioma dos **cânticos**, pelas **vestes litúrgicas**, algumas vezes pelos nomes das divindades, e enfim por certos **traços do ritual**. Todavia, a influência dos Yorubá domina sem contestação o conjunto das [...] africanas, impondo seus deuses, a estrutura de suas cerimônias e sua metafísica, a Dahomeanos, a Bantos. É porém evidente que os candomblés nagôs são os mais puros de todos [...] (BASTIDE, [1958] 1961, p. 18).

Nessa perspectiva, essa religiosidade de matriz africana reverbera na espacialidade simbólica afro no cotidiano soteropolitano e permeia as festas populares, especialmente o carnaval da cidade da Bahia. O corpo como suporte sígnico, portador de vestes, emblemas, joias, patuás, penca de balagandã, contas de louça e outros adereços, para a mulher negra configura signos “que relatam em sua significação, as ações vinculadas (...) passam a representar para esta mulher a possibilidade de retomada de suas raízes étnicas” (CORRÊA, 2008, p. 126). Os adornos corporais revelavam diferenças sociais e étnicas na

sociedade baiana, desde a época da escravatura. As joias eram confeccionadas para as mulheres negras e elas eram portadoras de significado numa sociedade onde as relações sociais eram marcadas pelo medo, pela doença, pela luta pela sobrevivência e por todas as formas de instabilidade advindas da escravidão (CORRÊA, 2008).

O patuá, uma bolsinha de couro presa por um cordão, pendurado no pescoço, contendo elementos simbólicos das crenças, islâmica, indígena, iorubana e europeia e, a ostentação da penca de balangandã, usada na cintura, às vezes chegando ao baixo ventre, são portadores de significados que remetem - dentro deste contexto de recomposição étnica - ao desejo de proteção do corpo, do trabalho, do amor, da saúde e do sexo, sendo que o patuá era usado também pelos homens e, a penca de balangandã por possuir um significado mais específico em seu poder mágico-religioso era usada somente pelo sexo feminino, tendo em vista que, segundo a interpretação de LODY (2001) - focalizando a penca de balangandã - esta era usada pela mulher negra como proteção à fertilidade (CORRÊA, 2008, p. 127).

Para Merleau-Ponty ([1945] 1999), o corpo é fenomenal enquanto veículo do ser no mundo através da existência. Nesse aspecto, o ser na ação através de suas práticas culturais e religiosas reverbera símbolos que caracterizam a sua cultura, produzindo desse modo sua presença no mundo e suas espacialidades. Assim, os elementos que possibilitam a materialização da cultura afro nas festas populares da Bahia perpassam pela corporeidade, como o canto, a dança e o ritmo.

Existe uma estreita ligação entre o canto, a dança e o ritmo. O canto louva, qualifica e enumera os feitos dos orixás, voduns (divindade jeje) e ancestrais. O ritmo identifica, possibilitando a dramatização, através da dança e das narrativas míticas (BARROS, 1999, p. 63).

O ritmo é incorporado durante a dança (SODRÉ, [1988] 2002), nos rituais do Candomblé, os quais, antes de tudo, libertam as almas dos povos que foram escravizados e seus descendentes. Os rituais reverenciam os ancestrais africanos, a partir dos cantos, do toque dos atabaques e danças para os orixás. As cantigas acontecem na língua de suas nações de origem, as quais são mescladas com o português falado no Brasil.

Ritmo é rito (por sua vez, expressão corporal e emocional do mito) de *Arkhé*, engendrador ou realmente da força. Por meio desse complexo rítmico chamado dança, o indivíduo incorpora força cósmica, com suas possibilidades de realização, mudança e catarse. E o corpo (sem o qual

não há rito configura-se como território próprio do ritmo (SODRÉ, [1988] 2002, p. 135).

As festas são materializadas com muita emoção, magia e encantamento por aqueles que vivenciam o momento ritualístico. Os cânticos para os orixás produzem uma forte nostalgia, mas ao mesmo tempo consegue colocar em evidência os sentimentos, de um povo, que foram reprimidos no processo de escravização. A força e a fé do ato de cantar, tocar e dançar para os orixás promove um transe individual e coletivo dos participantes do ritual. Sobre o significado da dança no candomblé, especialmente para a mulher negra, Kiusam Oliveira, em sua tese expõe que:

A dança mítica dos orixás surge, então, como possibilidade real para o empoderamento da mulher negra, tendo ela, acesso direto com os próprios orixás; essa dança reconstitui a autoestima a partir de uma identidade redescoberta na ancestralidade. É a dança que possui o poder de reconectar a mulher negra às experiências afro-expressivas de natureza plástica, rítmica, corpórea e emocional (OLIVEIRA, 2008, p. 199).

As músicas para os orixás são sempre acompanhadas pelos sons dos atabaques - Rum, Rumpi e Lé. Instrumentos musicais imprescindíveis nas cerimônias do Candomblé, e que são tocados exclusivamente por homens, os alabês, que são iniciados como ogãs e passam por todo um trabalho espiritual de preparação para tocar os instrumentos sagrados. A energia da vibração produzida pelo toque dos atabaques é um dos principais elementos presentes nas cerimônias do Candomblé, pois o ritmo é fundamental para o transe e a conexão humana com o orixá. Nesse aspecto, Verger ([1957] 2012) esclarece que os atabaques são tão importantes nos cultos religiosos do Candomblé que se um instrumento cair no chão durante uma cerimônia a mesma é momentaneamente suspensa.

Para os africanos, [...] a dança é um ponto comum entre todos os ritos de iniciação ou transmissão do saber tradicional. Ela é manifestamente pedagógica ou “filosófica”, no sentido de que expõe ou comunica um saber ao qual devem estar sensíveis as gerações presentes e futuras. Incitando o corpo a vibrar ao ritmo do Cosmos, provocando nele uma abertura para o advento da divindade (o êxtase), a dança enseja uma mediação, que implica ao mesmo tempo corpo e espírito, sobre o ser do grupo e do indivíduo, sobre arquiteturas essenciais da condição humana (SODRÉ, [1988] 2002, p. 137).

Nas cerimônias de Candomblé, além da música e do ritmo, cada orixá tem a sua dança e o seu traje. Os candomblecistas que já foram iniciados na religião precisam estar divinamente vestidos, conforme o seu orixá. E, além disso, durante o ritual cada filho ou filha de Santo vai dançar e fazer a performance do seu orixá. Assim, a conformação simbólica da realidade (CASSIRER, [1944] 1997), perpassa pela corporeidade (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999), a qual assume uma condição imprescindível durante a realização dos rituais sagrados nos Terreiros de Candomblé da Bahia. Nesse aspecto, Sodré ([1988] 2002) elucida o papel que a dança possui durante o ritual, sendo capaz de integrar o espaço ao tempo através do movimento com o corpo produzindo uma espacialidade.

A festa destina-se, na verdade, a renovar a força. Na dança, que caracteriza a festa, ritualizam-se e revivem-se os saberes do culto. A dança, rito e ritmo, territorializa sacralmente o corpo do indivíduo, realimentando-lhe a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a totalidade integrada. Além disso, graças a intensificação dos movimentos do dançarino na festa, espaço e tempo tornam-se um único valor (sacralização), e assim autonomizam-se, passando a independender daquele que ocupa o espaço. A dança é propriamente integração do movimento ao espaço e ao tempo (SODRÉ, [1988] 2002, p. 136).

Observa-se a importância que o corpo assume durante os rituais candomblecistas, pois além de ser imprescindível para a incorporação dos orixás nos terreiros, é também por meio dele que são produzidos os cantos, os sons, as danças e as performances que possibilitam a materialização da cultura afro-brasileira durante as cerimônias, ritos e festejos. Ademais, toda indumentária, adornos e assessórios ligados a vestimenta, e ao empoderamento do orixá, é abarcada pelo corpo, tornando a corporeidade uma condição fundamental para a materialização de cultura afro no espaço.

Nos três a cinco primeiros anos do surgimento do Ilê Aiyê houve uma revolução, **as músicas produzidas pelo Ilê eram cantadas com o corpo, alma e o coração – elas traduziam a nossa história – nosso canto era o grito de uma raça e o nosso corpo traduzia tudo isso através da dança e coreografias** que surgiam a cada ano nas “quadras” dos blocos afro (APOSTILA DO ILÊ AIYÊ, 2014, p. 20 – *grifos nossos*).

Nesse sentido, a espacialidade simbólica afro que é materializada nos rituais dos Terreiros de Candomblé de Salvador, vai além deles, ganhando as ruas durante o carnaval através dos desfiles dos blocos afro e afoxés, os quais demonstram a musicalidade, os sons e as performances da população negra na Bahia. Portanto, o Candomblé constitui-se como referencial fundamental das entidades carnavalescas pesquisadas. Nesse aspecto, a antropóloga Goli Guerreiro (2000) afirma que a percussão dos Terreiros é o alicerce da musicalidade dos blocos. Além disso, o canto da música afro é inspirado nos rituais sagrados, onde a voz aparece antes da sonoridade dos repiques, taróis e surdos, puxando a bateria.

A percussão, tocada nos atabaques dos terreiros, é a base da musicalidade dos blocos. Além dos ritmos, o recurso vocal também encontra paralelos nos rituais sagrados. A técnica responsorial utilizada nos cultos do candomblé, que consiste em uma pergunta puxada pelo solista e respondida pelo coro e/ou pelos atabaques foi apropriada pela produção musical dos blocos afro e inspirou a estrutura de várias canções, onde a voz do cantor/cantora aparece antes do som dos tambores (repiques, taróis, surdos), servindo para puxar bateria (GUERREIRO, 2000,51).

Corroborando com a autora citada, Sandro Teles (2018), Ogã do Terreiro Ilê Axé Jitolu e coordenador musical do Ilê Aiyê esclarece que o ritmo do bloco afro é oriundo do Terreiro de Candomblé. O músico evidencia que ocorre a fusão dos toques realizados para os orixás durante as cerimônias religiosas dos Terreiros, com o samba, possibilitando a constituição do samba afro – ritmo musical do Ilê Aiyê. Nessa perspectiva, ressalta alguns toques do candomblé como o Opanijé⁷⁷ de Obaluaê, o Agueré⁷⁸ de Oxóssi e o Alujá⁷⁹ de Xangô. No Agueré “alguns especialistas rituais afirmam que, neste ritmo, as baquetas

⁷⁷ *Opanijé* -ritmo dedicado a Obaluaê, Omolu, Onilé, Sapada, Sapanã. Seu andamento é lento e marcado por batidas fortes do *Run*. Possui poucas cantigas, sendo na maioria das vezes somente instrumental. Em yorubá significa “mata e come”, mostrando a dualidade deste orixá, relacionado à vida e a morte, temido e adorado pelo Povo de Santo (BARROS, 1999, p. 69).

⁷⁸ *Aguéré* – ritmo lento e cadenciado para Oxóssi e com andamento mais rápido para *Oiá – Iansã*. Quando executado para este labá, é chamado de “quebra-pratos”, provavelmente em função de gestos vigorosos de *Oiá*, quando dança este ritmo de andamento ligeiro com marcações fortes do *Run*. A cada batida deste atabaque corresponde das mãos, que se levantam alternadamente, acompanhando graciosamente o ritmo. Quando executado para Oxóssi sua cadência torna-se mais lenta, triunfal, como se fora um passeio real do grande caçador yorubá (BARROS, 1999, p. 67).

⁷⁹ *Alujá* - toque rápido com características guerreiras, dedicado a Xangô. Significa em yorubá, àlujá, perfuração, orifício. Segundo alguns sacerdotes, “é o orifício ou buraco que Xangô abriu na terra, por ele entrando, deixando de ser rei e transformando-se em orixá” (BARROS, 1999, p. 68).

percutem os atabaques de maneira distinta. O *Lé* acompanha o tempo do agogô. O *Rumpi* produz os repiques a meio compasso e o *Run* a sola” (BARROS, 1999, p. 67). A combinação desses toques permite a materialização rítmica da musicalidade do bloco. Diante do exposto, compreendemos que a espacialidade simbólica afro conformada no carnaval da cidade da Bahia está umbilicalmente ligada, em sua origem, aos Terreiros de Candomblé de Salvador.

O ritmo do Ilê já é característico dos toques do candomblé, quando a gente [...] uma juventude da década de 90 que fazia parte da Banda' Erê e hoje faz parte da Band' Aiyê, quando a gente toma conhecimento dos ritmos do candomblé porque a gente frequentava muito e frequenta o Terreiro Ilê Axé Jitolu - o Terreiro de Mãe Hilda. Eu sou Ogã de lá, e a gente começa fazer essa junção do que a gente aprende lá no Terreiro e trazer para cá – Band' Aiyê, fazer essa transformação. Pegar aquela inspiração e transformar em ritmo de carnaval. Então muitos dos ritmos que nós temos hoje na Band' Aiyê eles são oriundos dos ritmos do candomblé, de alguns toques do candomblé, do Opanijé de Obaluaê, do Agueré de Oxóssi, do Alujá de Xangô. Muitos desses ritmos, a gente não toca esses ritmos aqui. A gente faz uma mescla, com o samba e transforma isso num novo ritmo que é utilizado aqui no nosso bloco (Sandro Teles, 2018)⁸⁰.

O samba é herdeiro dos Batuques do século XIX. As pesquisas dos antropólogos sobre a cultura baiana demonstram a manifestação do samba no carnaval da cidade desde o final do século XIX, bem como a forte repressão da classe dominante em relação às expressões da cultura negra na festa carnavalesca. Apesar disso, a manifestação do samba continua presente na folia baiana até o presente. Esse ritmo oriundo do lundo, materializa-se como gênero musical bastante diversificado que integra “manifestações como samba de roda, samba chula, samba duro, os diversos sambas cariocas, entre outras variações que se particularizaram regionalmente em todo país” (GUERREIRO, 2000, p. 79). Assim, a riqueza e a diversidade do samba contribuíram para tornar o ritmo popular no Brasil.

“O samba de roda pode ser observado tanto na recreação dos Terreiros de Candomblé, quanto nas festas de rua de Salvador” (GUERREIRO, 2000, p. 79), especialmente no carnaval. Além disso, há também o samba duro, chamado de samba baiano que possui expoentes como Riachão, Ederaldo

⁸⁰ O samba afro do Ilê – Ocupação Ilê Aiyê (2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xZIYu5HL8bE>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

Gentil, Nelson Rufino e Edil Pacheco, Oscar da Penha, mais conhecido por Batatinha.

Para alguns entendidos, o samba duro se diferencia do Candomblé pela forma como é tocado, para outros ele se constitui numa variação rítmica do samba de roda, executada em instrumentos como surdos, pandeiros, tamborim, cavaquinho e violão. Outros ainda consideram que o samba duro encontra a sua melhor expressão nos divertimentos profanos, que espalham pelas ruas da cidade uma música percussiva, através das manifestações de grupos informais, mais tarde chamados de batucadas (GUERREIRO, 2000, p. 80).

A mistura do samba ao ijexá, e a outros ritmos africanos produzidos na diáspora para as Américas, especialmente a partir da década de 1970, no caldeirão musical baiano, possibilitou a criação de novos ritmos: o samba afro e o samba-reggae. Nesse sentido, o regente da Band' Aiyê, Kehindê Boa Morte (2018) expõe que mestre Bafo, primeiro mestre do bloco Ilê Aiyê, foi o precursor na transformação do ritmo do samba, em samba afro através da cadência. O músico enfatiza que somente o Ilê Aiyê permanece com o samba afro e, que nos outros blocos afro o ritmo é o samba-reggae.

Quando o Ilê Aiyê surgiu, o mestre Bafo, primeiro mestre do Ilê Aiyê teve a ideia de pegar o ritmo do samba e cadenciar [...] misturamos com o samba afro, aqui na Bahia tem outros gêneros, o samba-reggae que muita gente conhece, tocado por blocos de parceiros coirmãos Olodum e Muzenza. E, o Ilê Aiyê é o único bloco que mantém o samba afro. Tinha o Araketu, mas depois passou para um bloco de trio alternativo e perdeu esse gênero do samba afro (KEHINDÊ BOA MORTE, 2018)⁸¹.

Daniela Mercury (2018) fala sobre a percepção do movimento dos tambores no durante a instituição dos blocos afro e sobre a especificidade rítmica do Ilê Aiyê. A cantora relata que era muito comum faltar instrumentos, por isso os blocos afro passaram a utilizar os instrumentos das bandas marciais, os quais foram incorporados aos instrumentos das bandas dos blocos afro. A artista ressalta que as letras das músicas do bloco Ilê Aiyê possuem uma divisão muito particular, por isso não é possível colocar em outra batida rítmica diferente do samba afro, o que pode inviabilizar até o canto devido à singularidade da sonoridade, inclusive em relação aos arranjos percussivos.

⁸¹ O samba afro do Ilê – Ocupação Ilê Aiyê (2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xZIYu5HL8bE>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

É tão intuitivo, o movimento dos tambores. É tudo muito improvisado. O que acontece com os blocos afro? Como faltava instrumentos para fazer samba começaram usar os instrumentos das bandas marciais. Das paradas do 2 de julho e do 7 de setembro. Isso é meio natural [...]. As letras já trazem uma divisão que é muito específica. Por exemplo, as músicas do Ilê você não consegue botar em outra batida rítmica de samba. Você não consegue cantá-las. Parece que é outra batida porque tá no violão, parece um samba canção, parece uma bossa nova, mas não funciona. Quando a gente passou a batida do samba afro do Ilê para o violão é tão particular [...]. Como os percussionistas do restante do país não conseguem tocar a clave principal, a divisão que o Ilê faz (DANIELA MERCURY, 2018)⁸².

A música percussiva é produzida basicamente pela sonoridade dos tambores. Há uma grande variedade de tambores, os quais são percutidos como se fosse extensão do corpo do percussionista. A organização da percussão para produzir o samba afro no Ilê Aiyê ocorre da seguinte forma:

Compõem o corpo percussivo do Ilê os surdos, que no bloco recebem denominações e afinações específicas. O fundo 1 e o fundo 2 têm como função dar o tempo. A dobra de 1 é responsável pelo contratempo de um fundo para o outro, enquanto a dobra de 2 cuida de preencher o espaço vazio deixado pela dobra de 1, sendo um instrumento com mais notas. O martelo, por sua vez, alimenta o fundo, enquanto os repiques, mais agudos, ficam à frente. A caixa é o coração da banda, responsável por cadenciar o ritmo e, segundo os maestros (ou mestres), o único instrumento que não pode faltar de jeito nenhum. O mais livre de todos é o timbal, que faz variações e solos (ILÊ AIYÊ, 2018)⁸³.

Sobre a origem dos sons e ritmos nos blocos afro e afoxés, Vovô em entrevista cedida a autora, expõe que a raiz encontra-se ancorada nos Terreiros de Candomblé da Bahia. Nesse sentido, o presidente do Ilê Aiyê ressalta a importância que o afoxé Badauê teve na sonoridade do carnaval baiano, pois, antes dele, os afoxés desfilavam somente com percussão de mão (atabaque, agogô e chocalho), cantavam apenas músicas de Candomblé e não possuíam carro de som. O Badauê rompeu com esse paradigma afoxé. Nessa perspectiva, conseguiu atrair a juventude negra de Salvador e na sua época configurou-se como o maior afoxé da Bahia, superando os Filhos de Gandhi em número de foliões. Portanto, o afoxé Badauê representou uma verdadeira revolução no que

⁸² O samba afro do Ilê – Ocupação Ilê Aiyê (2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xZlYu5HL8bE>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

⁸³ Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ile-aiye/o-som/>. Acesso em: 20 de junho de 2019.

se refere a reinvenção e consolidação dos “Candomblés de rua” na folia carnavalesca baiana.

A origem do ritmo é toda no candomblé. Quem sai com o ritmo de candomblé são os afoxés. Antes do Badauê, afoxé só saía com percussão de mão, atabaque, agogô e chocalho. E, só cantava música de candomblé. Os afoxés são chamados de Candomblé de rua. Com o surgimento do Badauê em 1978, com mestre Moa. Foi o primeiro afoxé que tinha música própria, com carro de som, na época o Badauê chegou a ser maior que os Filhos de Gandhi que é o maior afoxé daqui, então mudou (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO, 2019).

O pesquisador José Silva (2017) elucida que o afoxé Badauê promoveu uma (re)invenção na tradição dos afoxés, no que se refere a estética, musicalidade e performance. Assim, ao lado do bloco afro Ilê Aiyê e do afoxé Filhos de Gandhi, constituiu um importante momento de grandeza das expressões negras no carnaval da cidade da Bahia. Além disso, a eletrificação do ritmo de Candomblé ijexá de origem yorubana foi fundamental para o surgimento do *axé music*.

Ao lado do bloco afro Ilê Aiyê e com o afoxé Filhos de Gandhi, o Badauê figurou um momento fundamental à notoriedade das expressividades negras no carnaval, bem como contribuiu com a eletrificação do ijexá, movimento que desencadeou a criação da *Axé Music*. Mesmo com tantos predicados e tendo seu nome constantemente evocado em canções que o imortalizaram, o Badauê não chegou a completar 15 anos de existência, não sobreviveu para contar sua própria história (SILVA, 2017, p. 10).

A orquestra que executa o ritmo ijexá nos afoxés é constituída de agogôs, xequerês e atabaques rum, rumpi e lé, similar as cerimônias religiosas do candomblé. Os atabaques utilizados no carnaval não passam pelo processo ritualístico que os instrumentos sagrados do Terreiro são submetidos para possibilitarem a ligação ente o *Orun* e o *Aiyê*. Assim, “a preservação dos elementos secretos da religião é observada” (GUERREIRO, 2000, p. 72).

Na década de 1980, o caldeirão de ritmos musicais materializados no carnaval da cidade da Bahia, possibilitou o surgimento do *axé music* definido como “encontro musical dos blocos de trio com as músicas dos blocos afro” (GUERREIRO, 2000, p. 133). Assim, a mescla dos ritmos, o ijexá, samba-reggae, samba afro, frevo baiano, salsa, merengue, samba duro e outros ritmos afro-latinos foram levados para o trio elétrico por Sarajane, Luiz Caldas e Gerônimo. A palavra *Axé* é de origem yorubana que significa energia positiva e

a possibilidade concretização das coisas. Essa expressão sagrada é muito utilizada na linguagem soteropolitana, principalmente entre os músicos. No entanto em 1987, o jornalista Hagamenon Brito anexou à palavra em inglês "*music*" ao termo em yorubá para designar de forma pejorativa o novo estilo e se referia aos músicos como "axezeiros". Goli Guerreiro dispõe que "para a mídia nacional, a expressão axé *music* cabia tanto para o samba-reggae quanto para a música feita para as bandas de trio" (GUERREIRO, 2000, p. 137).

Chamo axé *music* à interface de repertório musical e coreográfico que se desenvolveu basicamente a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento do afro, que por sua vez recapitula a tradição da musicalidade negra do Recôncavo em conexão com outras vertentes estéticas da Diáspora (MOURA, 2001, p. 215).

Daniela Mercury ficou conhecida como a "rainha do axé *music*". Em 1992, ela gravou "*O Canto da Cidade*", música que se transformou em um fenômeno nacional, alçando a cantora ao estrelato. O arranjo rítmico da canção foi produzido por Neguinho do Samba. Assim a cantora gravou "diretamente com os percussionistas no estúdio da WR e registraram as sonoridades de surdos, repiques, taróis e timbaus, fazendo-os dialogar com as sonoridades da guitarra, do baixo e do teclado". O disco vendeu mais de um milhão de cópias. Diante dessa repercussão da música baiana no cenário nacional, os pernambucanos ficaram incomodados com o que chamaram de "invasão baiana". Assim, o vereador Fernando Godim elaborou um projeto de lei para proibir o axé *music* em Olinda, no carnaval de 1993. Salientamos que o projeto, além de interditar o axé *music*, obrigava as bandas locais a ter em seu repertório no mínimo 60% de frevos. O referido projeto de lei foi aprovado por unanimidade. Houve uma polêmica em torno da questão, alguns músicos pernambucanos eram contra o projeto, apesar da Associação Carnavalesca de Olinda ser favorável. Os músicos baianos se posicionaram na defesa do axé *music*, entre eles podemos destacar a participação de Caetano Veloso.

No que se refere a sonoridade nos blocos afro e afoxés, Vovô esclarece que a diferença entre eles consiste no toque dos atabaques que acontece nos afoxés. Já nos blocos afro, os atabaques são substituídos pelos timbais e pela percussão pesada: caixa, repique e marcação. Ressalta ainda, a

mescla de ritmos que ocorre nos outros blocos afro, e dispõe sobre o aparecimento da Timbalada.

A diferença entre afoxé e bloco afro é que o bloco afro pode ter tudo, menos atabaque, usa timbal e percussão pesada: caixa, repique, marcação que chama dobra de uma, dobra de dois. Esses tipos de tambores têm chocalho, xequerê, agogô, tudo isso. Mas é diferente do afoxé a batida. Você pode ter vários ritmos, os outros blocos é uma mistura, o surgimento da Timbalada (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO, 2019).

Em sua narrativa Vovô salienta que o bloco Ilê Aiyê sempre esteve fiel ao mesmo ritmo, criado por mestre Bafo, que se fundamenta na mistura do samba de roda, oriundo do Recôncavo Baiano, com o ijexá do Candomblé. Dessa forma, os percussionistas do Ilê fazem variações sonoras utilizando apenas uma baqueta, produzindo uma diferença em relação a sonoridade dos outros blocos afro que produzem o samba-reggae, como por exemplo o Olodum e o Muzenza, que utilizam duas baquetas.

O samba misturado com o ritmo do candomblé. O ritmo do Ilê Aiyê sempre foi esse, nunca mudou. A mistura do samba com o ritmo do candomblé, que nós chamamos ijexá. A musicalidade do candomblé com o samba do Recôncavo. O Ilê sempre manteve o mesmo ritmo. Bafo foi o primeiro mestre, com essa batida de característica de ser do samba com o candomblé. E uma diferença grande é que o Ilê só toca com uma baqueta. Algumas músicas hoje a gente permite os caras tocar. Mas, a diferença do Ilê é que tem que saber tocar, viajar, fazer variações com uma baqueta só. Se não souber, não tem espaço no Ilê. Essa é a diferença do Ilê para os outros blocos (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO, 2019).

Sobre os ritmos *axé music* e samba-reggae, Vovô fala que surgiram após o bloco afro Ilê Aiyê. Nesse sentido, enfatiza que antes do Ilê Aiyê a percussão era desvalorizada. O bloco disseminou a percussão pelo mundo, possibilitando o surgimento de outros ritmos calcados na percussão, como o samba-reggae do Olodum. Assim, a partir da formação do bloco afro Ilê Aiyê houve uma quebra de paradigma, pois a percussão ganhou espaço ocupando a centralidade do fenômeno, inclusive nos novos ritmos sonoros, samba-reggae e *axé music* que passaram a embalar os desfiles de carnaval na Bahia, a partir do início da década de 1980.

O axé music e o samba-reggae. Isso tudo veio depois do Ilê Aiyê. Vieram nessa pegada do Ilê Aiyê. Antes a percussão aqui era chamada de cozinha, não era muito valorizada. Hoje você vê que todos os artistas aqui tem mais percussão. Antes de bloco de índio, quem botou percussão na rua? Que foi para o mundo foi através do Ilê Aiyê. Depois,

veio o samba-reggae com o Olodum (VOVÔ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 15 DE JANEIRO, 2019).

Conforme afirma Vovô, tanto o samba-reggae, como o *axé music* surgiram depois do samba afro. Assim, somente em 1988, a mídia brasileira relatava sobre mais um novo ritmo criado na Bahia: o samba-reggae, o ritmo musical que veio mesclando o tradicional samba duro com o moderno reggae da Jamaica, consagrando o lugar da percussão nos blocos afro. As letras das músicas expressavam poesia, protesto, história, afirmação da negritude e uma África revisitada através de uma narrativa mítica. A energia reverberante do samba-reggae, expressa nas performances corporais logo contagiou e conquistou a todos os amantes da música afro-baiana. O ritmo veio consolidar a cultura negra na Bahia e permanece muito forte no presente.

Em 88, a mídia anunciava que em Salvador os blocos afro haviam inventado o samba-reggae, um novo ritmo que mesclava o samba duro com reggae jamaicano, transformando a música em bandeira política com força suficiente para barganhar cidadania para o negro baiano, chamando atenção para a vitalidade da cultura negra na Bahia. Enquanto as matérias trançavam um perfil do movimento musical afro-baiano, as imagens mostravam performance corporal dos percussionistas, que elaboravam coreografias vigorosas enquanto tocavam tambores multicoloridos (GUERREIRO, 2000, 21).

Para compreender a conjuntura de criação do samba-reggae, se faz necessário uma observação do panorama internacional, que naquele momento serviu como fonte inspiradora para a cultura local de raiz africana. Em primeiro lugar, havia um ambiente de efervescência musical em Salvador, no qual o samba popular urbano passava por recriações estéticas a partir de experimentações dos músicos locais, tendo Neguinho do Samba como o seu principal expoente. Essa ebulição cultural local foi aliada a influência da música negra e o movimento de afirmação da negritude que chegava, desde a década de 1970 da África, dos Estados Unidos e da Jamaica. Portanto, essas interfaces culturais dão suporte para a origem do samba-reggae, em Salvador. Goli Guerreiro (2000) afirma que “focalizar o panorama internacional do movimento de negritude é fundamental para compreender o sentido e os trunfos da nova musicalidade afro-baiana, que vai ser alimentada por múltiplas referências” (GUERREIRO, 2000, p. 65). A autora explica a dinâmica da bateria do samba-reggae:

o samba-reggae encontra em tambores como surdos, taróis e repiques a sua forma privilegiada de expressão. O ritmo foi concebido tendo como elementos de base: uma banda (ou bateria) formada por vários tipos de tambores, onde cada executante realça o seu instrumento; a coreografia dos percussionistas; os temas das canções que mergulham no universo da comunidade; e as danças permanentemente inventadas (GUERREIRO, 2000, p. 57).

Neguinho do Samba era filho de Dona Nilza, lavadeira do Tanque do Meio, no Largo do Tanque, um bairro negro de Salvador. Assim, o menino começou a fazer música tocando nas bacias de sua mãe. Em entrevista a Goli Guerreiro, o mestre percussionista fala sobre o seu vínculo com o candomblé: *“minha escola foi o candomblé, meus irmãos são Ogãs, meu pai também, ele tocava bongo. A gente teve uma formação musical diferente, antiga, então eu acho que é uma coisa de universo mesmo, a gente é o que merece ser”* (GUERREIRO, 2000, p. 61). O prestígio do mestre Neguinho do Samba em relação a criação do samba-reggae está relacionado ao fato do músico ter aprimorado os instrumentos musicais, inovado ao tocar o repique com duas baquetas de vime e, sobretudo, promovido uma modificação na percussão do samba, “que consiste basicamente na acentuação das caixas de repique nos espaços de contratempo dos surdos que fazem a base do ritmo” (GUERREIRO, 2000, p. 62). Além disso, Neguinho do Samba foi um grande incentivador da presença feminina na percussão, não só pela redução do peso dos tambores promovida por ele, que facilitou a adequação ao corpo feminino, como também pela criação da Banda Didá, composta exclusivamente por mulheres.

Diante do exposto, percebe-se que a sonoridade dos blocos afro e afoxés dialogam com a musicalidade dos Terreiros de Candomblé (figura 34) preservada na diáspora africana. Constatamos que o aprendizado que ocorre no cotidiano das casas de axé é levado para os blocos afro e afoxés onde ocorre a transformação e a junção dos ritmos possibilitando a produção de ritmos singulares, específicos das festas na Bahia, como o samba afro e o ijexá que reverberam na espacialidade simbólica afro da festividade carnavalesca baiana, produzindo uma paisagem (COSGROVE, [1989] 2004) singular no carnaval soteropolitano, composta por um mosaico que envolve os sons, a música, a indumentária e a performance. Através da corporeidade (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999) que conforma simbolicamente (CASSIRER, [1944] 1997) a festividade e que assume um protagonismo.

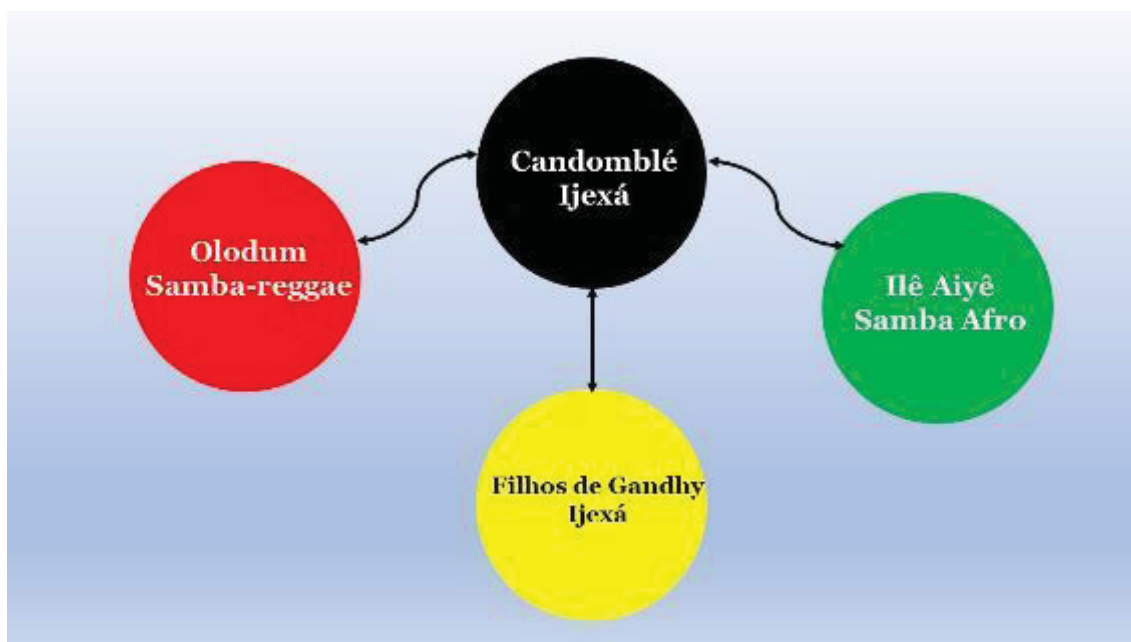


Figura 34 – Influência da musicalidade dos Terreiros de Candomblé nos ritmos dos blocos afro e afoxés do carnaval da cidade da Bahia
Elaboração: Cláudia Novaes Deina, 2020.

5.3. O ritual do Padê

O ritual do Padê⁸⁴ é realizado pelos blocos de carnaval analisados, Ilê Aiyê e Filhos de Gandhi, durante todos os anos na festividade baiana, desde a fundação das duas entidades. Esse ritual sagrado do Candomblé acontece respectivamente, nos blocos citados, no sábado, domingo e terça-feira de carnaval, antecedendo a festa profana e caracteriza-se por ser aberto ao público. Bastide ([1958] 1961, p. 20) esclarece que “a festa pública não constitui senão pequena parte da vida do candomblé”. Nessa religião afro-brasileira “o ritual privado é mais importante do que o cerimonial público”. Juana Elbein dos Santos ([1972] 2019, p. 209) esclarece que nas cerimônias dos Terreiros de Candomblé

⁸⁴ Palavra que significa em iorubá encontro ou reunião, durante a qual Exu é chamado, saudado, cumprimentado e enviado ao além com uma dupla intenção: convocar os outros deuses para a festa e, ao mesmo tempo, afastá-lo para que não perturbe a boa ordem da cerimônia [...] (VERGER, [1981] 2018, p. 85)

“Èsù é invocado, ele é rogado para vir proteger os fiéis na casa de culto e assegurar o feliz desenrolar das “obrigações””.

Segundo Bastide ([1958] 1961, p. 216), qualquer cerimônia no Candomblé “pública ou privada, profana ou religiosa, mortuária ou comemorativa dos aniversários dos diversos orixás, começa obrigatoriamente por uma homenagem a Exu”. Esse orixá exerce um papel de intermediário entre a diversidade humana e os orixás. Nesse ponto de vista, o autor esclarece que o Ritual do Padê já era praticado pelos afoxés no carnaval da cidade da Bahia desde meados do século XX. Por conseguinte, Bastide ([1958] 1961) elucida como acontecia esse ritual nas ruas de Salvador durante o festejo.

Consiste, em resumo, na chegada da confraria até as ruas barulhentas da cidade, agora não mais sob a forma de um conjunto de sacerdotes e de fiéis, mas antes sob o aspecto de uma corte real, com o rei, a rainha, os príncipes, os guardas, as damas de honra. Ora, este desfile da corte no meio da alegria exuberante do Carnaval, é precedido por um Padê de Exu e por uma série de cânticos em honra de todos os orixás do panteão africano, cada qual por sua vez (BASTIDE, [1958] 1961, p. 117).

Nesse sentido, o ritual do Padê constitui a realização de parte importante e fundamental da festividade, dando sentido e significado para os praticantes e participantes desse ritual. A crença no poder dos orixás perpassa pela conformação simbólica religiosa da maioria dos integrantes da festa, os quais no momento do ritual pedem *ago* (licença), paz e buscam o *axé* para brincar o carnaval. O ritual do Padê antecede a saída dos desfiles dos blocos afro Ilê Aiyê e afoxé Filhos de Gandhy nas ruas de Salvador durante o carnaval, caracterizando-se como um espetáculo à parte. Diante da relevância simbólica em face da realidade fática que caracteriza o Padê, observamos e participamos desse ritual nos blocos afro mencionados acima, na abertura do carnaval de ambos os blocos, em 2018.

5.3.1. O ritual do Padê no bloco afro Ilê Aiyê

O ritual do Padê é realizado desde 1975, no sábado de carnaval durante a tradicional saída do bloco afro Ilê Aiyê da Ladeira do Curuzu, local onde está situado o terreiro de Candomblé Ilê Axé Jitolu e a sede do bloco Ilê

Aiyê. Vale ressaltar que o ritual do Padê para o Povo de Santo do Terreiro e para os diretores do bloco, começa muito antes, pois há toda uma produção sociocultural e espacial para a materialização do ritual no espaço público da festa. Assim, esse processo de produção para a concretização do ritual de matriz africana começa desde cedo, ou mesmo às vésperas com a preparação das oferendas, dos corpos, das ruas, da sede do bloco e do Terreiro.

Produzimos um mapa com a localização do ritual do Padê no bairro do Curuzu/Liberdade, bem como o percurso do cortejo do Ilê após o ritual pelo bairro da Liberdade até o Plano Inclinado do bairro, e na sequência eles embarcam nos ônibus que fazem o transporte para os foliões do bloco até o Vale do Canela situado no centro da cidade de Salvador.

Desse modo, logo após o ritual do Padê, o cortejo do Ilê (figura 35) passa em frente à sede do bloco, indo até o Plano Inclinado da Liberdade/Calçada. A partir desse local os foliões se deslocam a pé até o Shopping da Liberdade, onde irão pegar os ônibus que já estão esperando por eles. Esses ônibus farão o percurso até o Vale do Canela – local que dá acesso à praça do Campo Grande.

Ao chegarem na praça, os foliões vão até o Corredor da Vitória encontrar a concentração do bloco afro em torno do trio elétrico posicionado na fila para desfilar na avenida. O desfile ocorre na madrugada de domingo. Segundo os foliões entrevistados, o horário de saída do bloco no Campo Grande varia entre 2 horas da manhã e 5 horas da manhã do domingo de carnaval. Ao passar pelo Campo Grande (figura 36), o bloco desfila em direção ao Forte de São Pedro, Avenida Sete de Setembro, contorna o Edifício Sulacap e volta pela Rua Carlos, encerrando o desfile em frente ao quartel dos Aflitos, já com os primeiros raios de sol da manhã.

Os atrasos nos circuitos do carnaval são recorrentes e repercutem no desfile dos blocos que saem mais tarde, em sua maioria são as entidades afro e afoxés as mais afetadas pelos atrasos. Os quais estão diretamente relacionados a midiatização do carnaval, pois nos horários de maior repercussão da festa nos meios de comunicação os blocos demoram mais em frente às câmeras televisivas. Esses horários também coincidem com a maior quantidade de brincantes na rua. Nesse contexto, as entidades negras que fazem a festa acabam desfilando com pouca audiência, pois há um esvaziamento do público

carnavalesco durante a madrugada e os holofotes nesses horários já não são mais os mesmos. Ressaltamos que essa questão vem sendo discutida, sobretudo pelos blocos prejudicados. Urge chegar a um acordo para que haja uma equidade entre as entidades que fazem a festa.

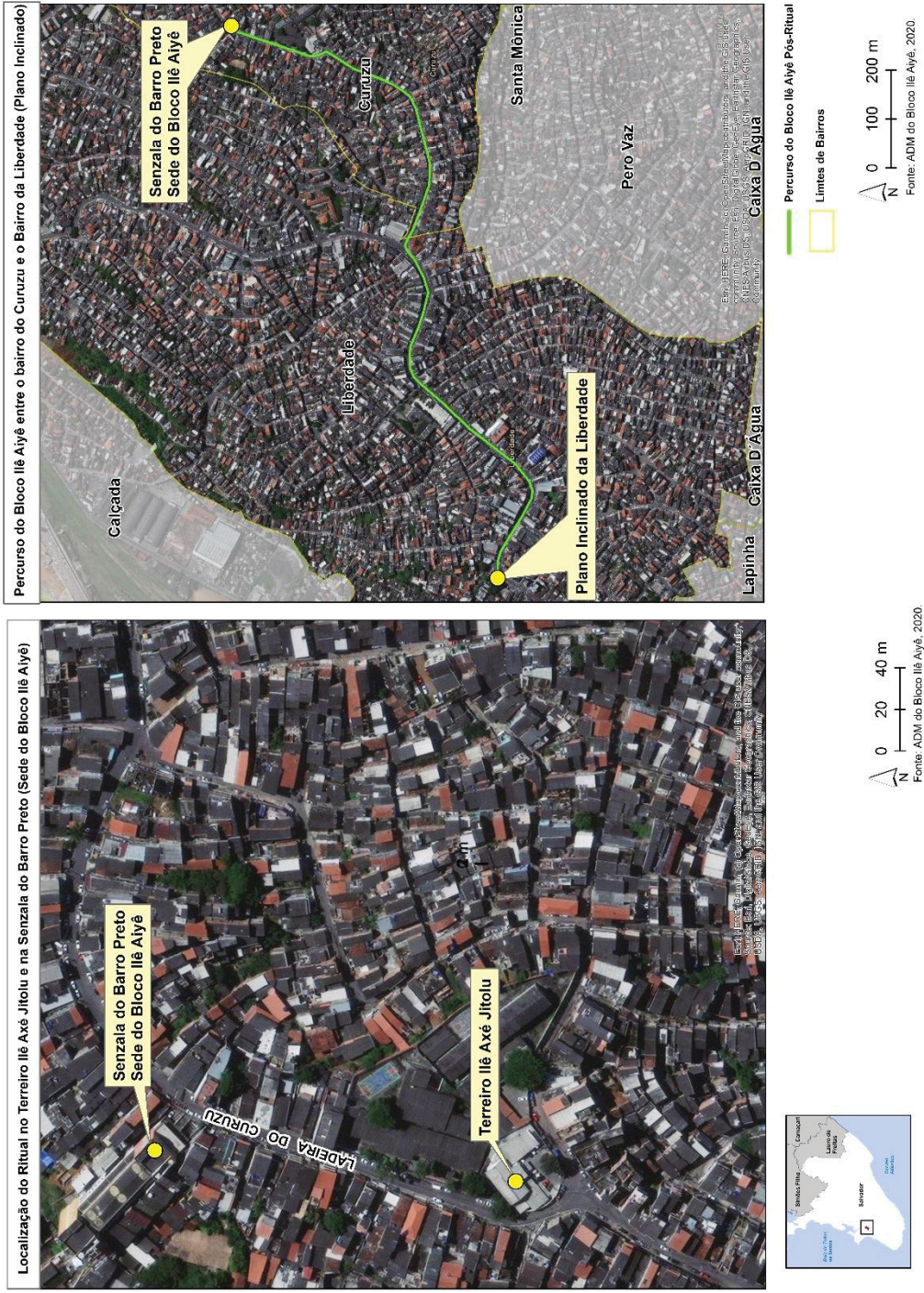


Figura 35 - Localização do Ritual do Padê, na saída bloco afro Ilê Aiyê e o percurso do bloco após o ritual até o Plano Inclinado da Liberdade

Organização: Cláudia Novaes Deina, 2018. Elaboração: Nilton Santana, 2018.

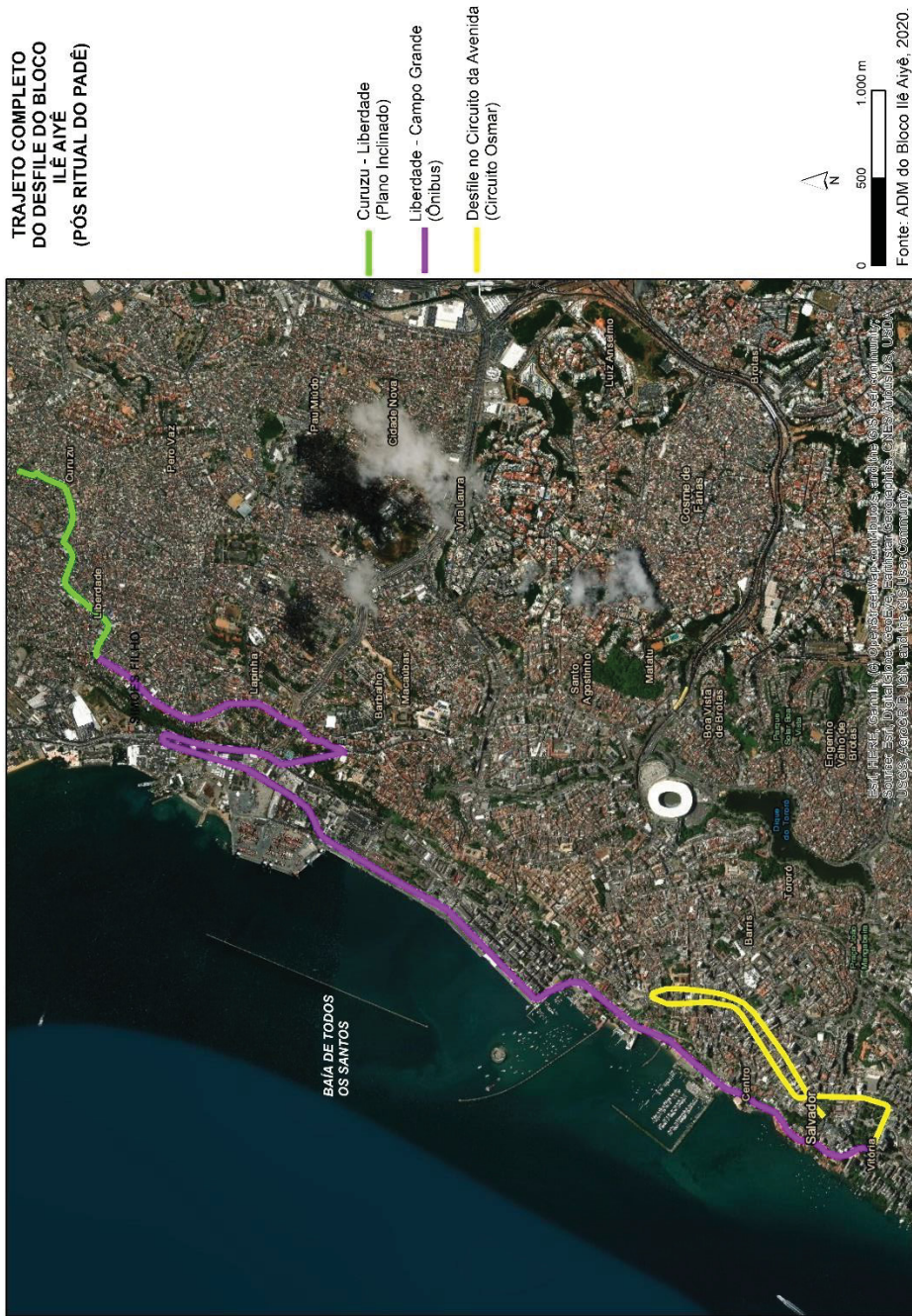


Figura 36 – Percurso completo do desfile do bloco Ilê Aiyê após o ritual do Padê
Organização: Cláudia Novaes Deina, 2018. Elaboração: Nilton Santana, 2018.

Em função da relevância que o Ritual do Padê possui na conformação da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia, decidimos acompanhar tudo de perto através da observação participante. Assim, no sábado de carnaval chegamos na sede do bloco no início da noite e acompanhamos a dinâmica de organização para o ritual. A partir das 20 horas, começa a aglutinação pessoas em frente ao Terreiro. As pessoas são oriundas do bairro, de toda a cidade, da região metropolitana. Há também uma forte presença de turistas de outros estados e do exterior. A multidão se mistura aos foliões e músicos do bloco, ocupando toda a ladeira do Curuzu para acompanhar com muita emoção e reverência a saída do bloco Ilê Aiyê do Terreiro Ilê Axé Jitolu (figura 37).



Figura 37 - Espera do ritual do Padê no Terreiro Ilê Axé Jitolu, Curuzu
Foto: Cláudia Novaes Deina, 2018.

Nesse universo, dirigentes do bloco Ilê Aiyê, a Iyalorixá Mãe Hildelice, as Filhas de Santo do Terreiro, os políticos locais, personalidades do mundo artístico e a Deusa de Ébano ocupam a varanda e a sacada do Terreiro Ilê Axé

Jitolu, enquanto milhares de pessoas e a imprensa aguardam do lado de fora o ritual do Padê. Entre as celebridades que estavam presentes no Terreiro para acompanhar o ritual, destacamos o casal Bruno Gagliasso e Giovanna Ewbank, e seus filhos. Entre os políticos estavam o governador da Bahia Rui Costa, o vice-prefeito Edvaldo Brito, a deputada estadual Olivia Santana, entre outros. Ressaltamos que essa presença é importante, pois a luta antirracista precisa envolver toda a sociedade.

Por volta das 22 horas, Mãe Hildelice e as Filhas de Santo saem do Terreiro, carregando cestos cheios de pipoca e vão ao encontro da multidão. Elas percorrem a ladeira do Curuzu indo até a sede do bloco e retornando para a varanda do terreiro (figura 38), jogando pipoca e milho branco nas pessoas e pedindo *ago* (licença) e proteção aos orixás. Em seguida, em frente ao terreiro, a Mãe e as Filhas de Santo distribuem vários pombos brancos para todas as pessoas que estão na varanda.



Figura 38 - A multidão na ladeira do Curuzu celebra o ritual do Padê na saída do Ilê no carnaval
Foto: Cláudia Novaes Deina, 2018.

A Iyalorixá e a Deusa de Ébano (figura 39) ocupam o centro da varanda, onde estão cercadas pelos dirigentes do bloco, autoridades locais e artistas. Todos e todas seguram um pombo branco nas mãos que serão soltos

durante o Padê, na seguinte sequência: cantam em reverência aos orixás, logo após soltam os pombos e, por fim a Iyalorixá solta pomba⁸⁵. Em seguida, todos os participantes fazem um minuto de silêncio, logo após tem início a batida dos tambores pelos percursionistas do Ilê Aiyê que aguardam a conclusão do ritual do Padê na subida da ladeira do Curuzu. Assim, os sons dos tambores comandam a saída do bloco.

Os pombos brancos são aves simbolizam a paz na religião do Candomblé e são soltos no ar para que a paz reine durante o carnaval. Pegar um pombo desses na mão e soltar, pode significar muitas vibrações positivas e axé para a pessoa que realiza o ato.



Figura 39 – Beleza e emoção no ritual do Padê na saída do bloco o “mais belo dos belos” Ilê Foto: Cláudia Novaes Deina, 2018.

A Iyalorixá Mãe Hidelice conta como Mãe Hilda fazia o ritual e fala sobre a emoção que sente durante a realização do Ritual do Padê no bloco afro Ilê Aiyê. Mãe Hidelice foi escolhida num processo que ocorreu na presença dos Filhos e Filhas de Santo do Terreiro, no qual o jogo de búzios revelou quem iria receber o cargo. Mãe Hidelice relata que aprendeu fazer o ritual do Padê com Mãe Hilda:

Mãe Hilda vinha até a porta da sede, voltava, o pessoal acompanhava ela, depois ficava em frente da casa com os diretores e a rainha, daí ela fazia aquela reverência de cantar. Primeiro tem que cantar, depois

⁸⁵ “Pó santo” preparado ritualmente no terreiro Ilê Axé Jitolu para o bloco alcançar harmonia durante o carnaval (GUERREIRO, 2000).

que canta, solta os pombos e depois dos pombos solta a pomba. No primeiro ano para mim, que ela faleceu em 2009, foi muita emoção porque sempre vendo ela fazendo, e você fazendo não tem como, né? Foi muito forte para mim principalmente, para meus irmãos, acho que foi para todo mundo também. Teve muito choro [...]. A pomba quer dizer paz, estamos soltando paz, a gente leva pipoca para jogar no caminho para o pessoal pedindo ago, pedindo licença, joga o milho branco também, porque a gente sai de lá de casa até aqui a porta da sede jogando milho branco e pipoca por cima do povo. O pessoal pedindo! Jogue mais! Jogue mais! Pedindo, ah! esse axé e pedindo licença para ter o carnaval em paz. São muitos anos fazendo essa saída, com Mãe Hilda. Eu comecei depois que recebi o cargo. Pra ela era muita emoção, para mim também está sendo fazer essa saída do Ilê (MÃE HILDELICE, 2018)⁸⁶.

A espacialidade simbólica afro é materializada na saída do bloco Ilê Aiyê de forma impactante. O ritual do Padê (figura 40) para os Orixás do Candomblé é vivenciado por todos os presentes, que participam com muito entusiasmo. Assim, esse ritual produz uma experiência de vibrações positivas para os foliões. Os sons, os ritmos, as coreografias, as performances e a indumentária plasmam a festa com uma simbologia de origem africana, materializando no espaço a força da cultura afro-brasileira. Podemos afirmar, que esse ritual que foi preservado ao longo de gerações, possui um significado muito importante para quem participa dele, uma vez que ele revigora a força e a crença nos orixás, bem como as vibrações positivas abrindo caminho para os foliões desfilarem na avenida.

⁸⁶ A religiosidade no Ilê Aiyê – Ocupação Ilê Aiyê (2018). Disponível em: <https://youtu.be/4SI3cgpMqBI>. Acesso em: 20 de junho de 2019.



Figura 40 – Ritual do Padê na saída do Bloco Ilê Aiyê no carnaval da cidade da Bahia
Fonte: Flickr – Bahiatursa, 2016.

Nesse contexto, participar da saída do bloco Ilê Aiyê representa uma atitude de resistência e valorização da negritude que reverbera a espacialidade simbólica afro no carnaval soteropolitano. Esse fenômeno vai muito além da apoteose do espetáculo, pois o corpo representa, fala, transporta, comunica (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999) e, na relação direta com o espaço (CASSIRER, [1944] 1997), produz uma espacialidade permeada de elementos da cultura africana.

5.3.2. O ritual do Padê no afoxé Filhos de Gandhi

*O Gandhi saiu na rua
Abafou
O Gandhi saiu na rua
Tocando o seu agogô
O Gandhi é tradição
Olha lá
Saindo na rua
Cantando pra Oxalá
O Gandhi: Gilberto Gil*

O afoxé Filhos de Gandhi é tradição, afirma o poeta Gilberto Gil em sua canção. Esse tradicional afoxé constitui o maior e mais influente afoxé da Bahia e do Brasil. Na entrevista realizada com Paulo Axé (2020), diretor religioso

do Gandhi, ele relata que os primeiros Filhos de Gandhi eram estivadores candomblecistas do Porto de Salvador que se *“inspiraram num filme; e, sob a liderança de Vavá Madeira criaram o bloco”*. O filme que se passava na Índia serviu de inspiração não somente para a indumentária do Gandhi, mas foi a filosofia do líder indiano Mahatma Gandhi o elemento verdadeiramente inspirador para a criação do afoxé. Os estivadores viram o filme em 1948 e o bloco foi criado em 1949, sendo formado por *“aproximadamente 40 a 50 homens”*.

Os Filhos de Gandhi, desde a sua fundação disseminam no carnaval da cidade da Bahia os princípios de paz e a não-violência na festividade baiana. Antes deles, os afoxés foram duramente perseguidos e reprimidos pelas autoridades e pela polícia local, principalmente no início do século XX. Naquele período, conforme farta documentação da imprensa, as autoridades locais consideravam os afoxés incompatíveis com “status civilizatório” da festa, devido a visibilidade da africanização que esses grupos carnavalescos promoviam no espaço festivo.

A espacialidade simbólica afro do afoxé Filhos de Gandhi no carnaval da cidade da Bahia está ancorada na religião de matriz africana de seus fundadores, os quais levam para as ruas o canto e a dança do ijexá nos ritmos do agogô através da corporeidade, a qual expõe uma indumentária branca, os colares de contas brancas e azuis, e os vidros de alfazema produzindo uma paisagem de sons, odores e símbolos da religiosidade afro-brasileira. Além disso, a abertura desse desfile acontece com o ritual religioso do candomblé.

O ritual do Padê ocorre no afoxé Filhos de Gandhi desde a sua fundação em 1949, no largo do Pelourinho, durante o domingo e terça-feira de carnaval, aberto ao público. Na segunda-feira de carnaval acontece no espaço fechado da sede. Para que o ritual do Padê aconteça é necessário todo um processo de preparação que começa um mês antes do carnaval, pois há uma sequência de oferendas para os orixás e para os ancestrais, nas duas semanas que antecedem a festividade. Assim, se faz necessário a aquisição dos elementos simbólicos para reverenciar os orixás e também o preparo para o ritual. Nesse aspecto, o sacerdote religioso do afoxé esclarece que quando chega a semana do carnaval ele fica hospedado na sede do bloco para conseguir preparar as oferendas. Além disso, se faz necessária uma limpeza espiritual dele

e dos seus assistentes, que consiste em tomar banho com as folhas sagradas todos os dias antes do preparativo das oferendas e também se abster de relações sexuais durante os dias de preparação do ritual. Nesse aspecto, Juana Elbein dos Santos ([1972] 2019) esclarece o poder derivado do uso das folhas nos rituais religiosos dos Terreiros de Candomblé:

As folhas nascidas das árvores, e as plantas constituem uma emanção direta do poder sobrenatural da terra fertilizada pela chuva e, como esse poder, a ação das folhas pode ser múltipla e utilizada para diversos fins. Cada folha possui virtudes que lhes são próprias e, misturadas a outras, formam preparações medicinais ou mágicas, de grande importância no culto, onde nada pode ser feito sem o uso das folhas (SANTOS, [1972] 2019, p. 97).

Para melhor elucidação sobre a espacialidade afro promovida pelo afoxé Filhos de Gandhy preparamos um mapa (figura 41) localizando o fenômeno no Pelourinho. Bem como, o seu trajeto dos foliões pelas ruas do centro da cidade após o ritual religioso.

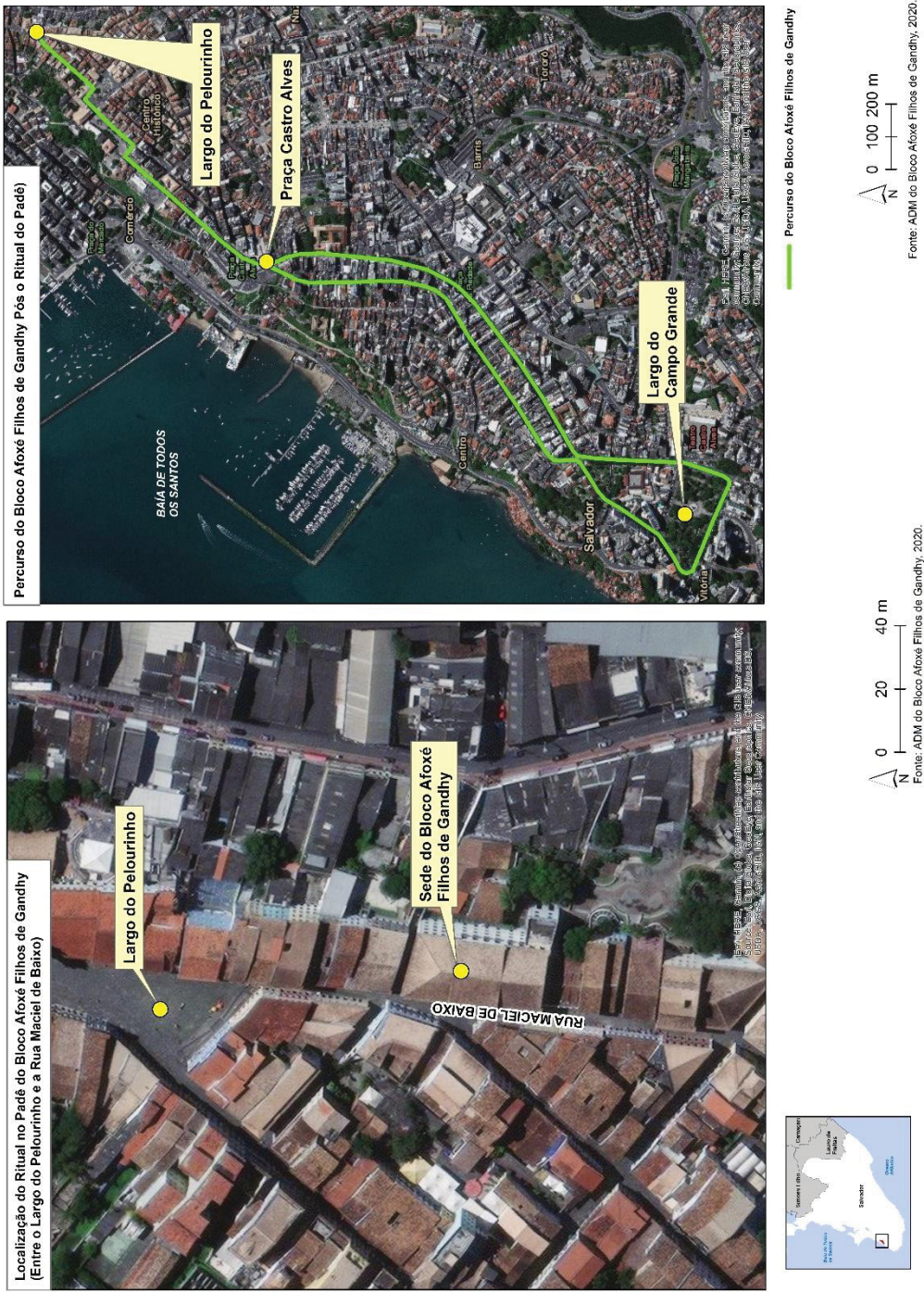


Figura 41 - Localização do Ritual do Padê, no afôxé Filhos de Gandhi e percurso do bloco após o ritual no carnaval de Salvador – Bahia. Organização: Cláudia Novaes Deina, 2018. Elaboração: Nilton Santana, 2018.

Logo no início da tarde nos dias do ritual, as ruas do centro histórico de Salvador são ocupadas pelos Filhos de Gandhi trajados com a sua indumentária, muitos ainda sendo assessorados pelas costureiras profissionais para a confecção dos turbantes em suas cabeças. Esse momento precede em horas ou minutos o ritual do Padê (figura 42), aberto ao público, que terá início por volta das 16 horas. O Padê consiste num pedido de paz, proteção e bênçãos aos orixás para brincar o carnaval. Paulo Axé, líder religioso do afoxé e responsável pelo ritual do Padê no Gandhi há 20 anos, esclarece na entrevista concretizada na sede do bloco como é realizado o ritual:

No domingo e na terça-feira de carnaval a gente faz o ritual aberto para todo mundo, o Padê: uma farofa branca, uma farofa de mel e uma de azeite. Daí soltamos os pombos da paz, pedindo paz e jogamos milho branco para Oxalá, que é o dono da casa abençoar todos nós até chegar no trio elétrico. Quando chegamos no trio elétrico nós soltamos pombos também, jogamos milho branco e pipoca de Obaluaê. Assim como a pipoca abre, abre o caminho de todos os associados, do diretor, da família de todos que estão olhando o carnaval do afoxé Filhos de Gandhi na avenida. A pera, a maçã e a uva verde representam Oxalá. Em nossa religião do candomblé é usada a pera verde, a maçã verde e a uva verde que representa Oxalá que é a comida que serve para Oxalá, no carnaval a gente serve por isso, porque o Gandhi tem um vínculo com Oxalá que é da paz, então a gente joga pera, maçã e uva, tudo verde (PAULO AXÉ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 09 DE JANEIRO DE 2020).



Figura 42 – Ritual do Padê no afoxé Filhos de Gandhi
Fonte: Flickr, Bahiatursa, 2011.

O Padê consiste num ritual público de abertura da festa carnavalesca no afoxé através de oferendas para saudar e reverenciar os orixás da casa. Assim são oferecidas as comidas preferidas aos deuses da cultura afro-brasileira. A farofa de azeite para Exu, mensageiro dos orixás; milho branco, pera verde, maçã verde e uva verde para Oxalá⁸⁷, orixá da paz; pipoca para Obaluaê, dono da terra e orixá da saúde. Além disso, os pombos brancos que simbolizam a paz na religião do candomblé são soltos para Oxalá.



Figura 43 – Reverência ao mensageiro dos Orixás no ritual do Padê do afoxé Filhos de Gandhi
Fonte: acervo pessoal do líder religioso do afoxé, 2019.

Acompanhamos a materialização do ritual do Padê na saída do Gandhi no domingo de carnaval. O ritual ocorre da seguinte maneira: são oferecidas pelo líder religioso três farofas diferentes em agdás de cerâmica na seguinte sequência primeiro a farofa de azeite de dendê, depois a farofa de mel

⁸⁷ No Novo Mundo, na Bahia particularmente, Oxalá é considerado o maior dos orixás, o mais venerável e o mais venerado. Seus adeptos usam colares de contas brancas e vestem-se, geralmente de branco. Sexta-feira é o dia da semana consagrado a ele.[...] É sincretizado na Bahia como Senhor do Bonfim (VERGER, [1981] 2018, p. 265).

e em seguida a farofa de acaçá e água numa quartinha (figura 43); depois os pombos brancos são soltos pelos participantes do ritual e ao mesmo tempo fogos também são disparados para o alto, na sede do bloco, anunciando a sua saída. Em seguida são jogados milho branco cozido e pipoca no público presente, desde a saída do afoxé do largo do Pelourinho até a chegada ao trio elétrico na Praça da Sé. Também são jogadas frutas verdes: pera, maçã e uva para o orixá dono da casa.

A louvação aos Orixás durante o ritual do Padê no afoxé Filhos de Gandhi se concretiza na seguinte sequência: primeiro reverencia-se Exu, mensageiro dos orixás com a oferenda das três farofas e da água; em seguida louva-se Oxalá, orixá da paz, com a soltura dos pombos brancos, e o arremesso de milho branco cozido e frutas verdes: pera, maçã e uva, no público; e, ao mesmo tempo cultua-se Obaluaê, orixá dono da terra, com o lançamento de pipocas nos participantes. Ressaltamos que a reverência a Oxalá e a Obaluaê continua durante todo o percurso do afoxé na avenida. Assim ocorre uma continuidade no lançamento das oferendas para os orixás de cima do trio. Nesse aspecto, o diretor religioso também esclarece que os filhos de Gandhi disseminam a paz na folia carnavalesca, possuindo uma forte ligação com Oxalá.

Destacamos que logo após o Padê de Exu, os Filhos de Gandhi desfilam pelas ruas do Pelourinho até encontrar o trio elétrico na Praça da Sé. O cortejo do bloco em todo percurso ocorre com dança, coreografia e cânticos do ijexá, ritmada pelos sons dos agogôs, cabaças, chocalhos, bongos e atabaques. Nesse momento, o ser na sua ação promove uma espacialidade simbólica (CASSIRER, [1944] 1997) que reverbera na paisagem do carnaval (COSGROVE, [1989] 2004), enquanto código sociocultural e simbólico.

Paulo Axé, em entrevista concedida a autora, elucida que o ritual do Padê no afoxé Filhos de Gandhi começa nas semanas que precedem o carnaval no espaço fechado do bloco. As oferendas do Padê acontecem na seguinte sequência: na primeira semana para os Eguns⁸⁸; na semana seguinte para os Exus; e por fim, uma semana antes do carnaval, para os orixás da casa. Na última semana que desemboca no carnaval, em cada dia da semana é reverenciado um orixá diferente. Dessa forma, quando o carnaval chegar todos

⁸⁸ Eguns significa mortos. Desse modo, ocorre o culto aos ancestrais (BASTIDE, [1958] 1961).

os orixás já foram louvados no afoxé no espaço fechado dos Filhos de Gandhi. Nesse contexto, primeiro ocorre um fortalecimento da crença dentro do espaço interno do bloco e depois essa energia dos orixás é conduzida para a rua através do ritual, do canto, da coreografia e dos sons. O líder religioso dispõe que a essência do candomblé permanece no espaço fechado. Salientamos que a essência da religião, apesar de “permanecer” no espaço fechado, é fundamental para a materialização do afoxé na paisagem do carnaval soteropolitano.

A gente dá comida primeiro aos Eguns, depois vem os Exus, depois os orixás da casa. Cada semana é um, até chegar o domingo de carnaval para estar todo mundo tranquilo e na paz. O ritual começa uma semana antes do carnaval, cada dia da semana vai acontecendo um ritual para cada orixá da casa. Esse ritual é fechado aqui dentro da casa. A gente faz primeiro o ritual fechado dentro do nosso axé e lá para fora tem que passar a energia do orixá, você tem que mostrar o orixá, você tem que louvar o orixá. Então a gente louva o orixá aqui no quarto do santo e leva a fé no orixá para o povo, na rua. Então, tem que ser cantado, louvar os orixás na avenida agradecendo e louvando ao povo da rua. A gente não está levando a essência do candomblé para a rua. A gente está levando as cantigas, os sons, os toques, os atabaques, agogôs, cabaças, chocalho, bongo, isso tudo. E a dança, a coreografia e o agradecimento (PAULO AXÉ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 09 DE JANEIRO DE 2020).

Para o diretor religioso do afoxé, o ritual do Padê possui um significado muito intenso na sua vida de vibrações positivas, bem como na vida das pessoas que participam do ritual. Especialmente para as pessoas que são do Axé, do Candomblé, pois Exu representa caminho, luz, força e prosperidade para os adeptos dessa religião. Pelo fato de ser um orixá ambivalente Exu simboliza para os nagôs o princípio dinâmico da vida humana, sendo elo de ligação entre o Aiyê e o Orun.

O significado do Padê é muito forte porque Exu é um orixá de caminho, de luz, de força, de prosperidade. Exu trabalha com o bem. Então é uma energia muito positiva, muito boa para gente que é do axé, do Candomblé e aqui dentro do afoxé Filhos de Gandhi (PAULO AXÉ, ENTREVISTA CONCEDIDA EM 09 DE JANEIRO DE 2020).

Corroborando com a nossa tese o antropólogo Antônio Risério (1981) ao dispor sobre o ritual do Padê enquanto cerimônia religiosa que antecede o desfile do bloco. O autor revela o papel da dança e dos cânticos nos afoxés, bem como a importância que o Terreiro de Candomblé assume no contexto dessas entidades carnavalescas, destacando também que os cânticos são

cuidadosamente escolhidos com a finalidade de apenas homenagear os orixás, evitando a incorporação dos orixás nos foliões durante o desfile.

Antes de iniciar o desfile, realiza-se, **nos afoxés, uma cerimônia religiosa: o padê**, despacho de Exu, entidade mágica que, intermediando entre nós humanos e os orixás, pode fazer com que toda e qualquer festa transcorra em paz e em alegria [...]. Só depois do padê é que o afoxé se entrega a cantos e danças, iniciando sua peregrinação carnavalesca. Como se sabe, **os orixás são muitos e cada um tem a sua poética e seu ritmo particulares**. Vem daí a variedade, a riqueza e o colorido coreográficos do povo nagô. **E a dança, nos afoxés, é basicamente a mesma que encontramos nos terreiros**. Os cânticos dos orixás vão rolando e os dançarinos se movem a partir de uma coreografia ritual determinada, às vezes estilizando-a, simplificando-a ou fazendo, aqui e ali, adaptações. [...] **os cantos entoados pelos afoxés fazem parte do repertório litúrgico iorubá**. [...] os cânticos passam por uma triagem prévia. São cuidadosamente selecionados, de modo que apenas sejam cantados “hinos fracos”, como diz Edison Carneiro, isto é, aqueles **cantos “que apenas homenageiam os orixás**, sem induzir a descer na cabeça de alguém” (RISÉRIO, 1981, p. 57, *grifos nossos*).

A complexidade de elementos que se entrelaçam durante a realização do Padê na saída do afoxé Filhos de Gandhy reverbera a reverência e a fé nos orixás africanos ressignificados na Bahia. Percebe-se que, a corporeidade (MERLEAU-PONTY, [1945] 1999) assume um protagonismo na festa através da coreografia, do canto, dos sons e da vestimenta, a qual perpassa a imaginação (BACHELARD, [1957] 2005), as narrativas, a conformação simbólica da realidade (CASSIRER, [1944] 1997), a paisagem geográfica resultante dessa interação e a espacialidade simbólica que traduz na ação do ser na concretização da festividade baiana.

6. “A pé ou de caminhão não pode faltar a fé o carnaval vai passar” - Considerações Finais

O Brasil é mundialmente conhecido, entre outros atributos, como a “terra do carnaval”. Com bastante frequência esse adjetivo é atribuído ao nosso país de maneira pejorativa, quando se pretende desqualificar o brasileiro por, supostamente, ser “pouco produtivo”. Quando se fala em “carnaval da cidade da Bahia” em determinados contextos logo aparecem os comentários jocosos relacionados ao mito que se criou em torno da “preguiça” do baiano. Assim, o carnaval acaba sendo incompreendido por parte significativa da população brasileira que, por não fazerem parte do contexto onde ocorrem as maiores festas, não compartilham a experiência que lhe dá sentido e significado. A consequência dessa incompreensão pode ser a rejeição incondicional externalizada na forma do preconceito, porque é baseada apenas num senso comum que não é comum, pois é apenas regionalista.

Não por acaso, as críticas ao carnaval da cidade da Bahia são ouvidas com mais facilidade nas regiões que sofrem uma maior influência da colonização europeia, onde não existem grandes festas populares da dimensão dos carnavais da Bahia, do Rio de Janeiro e do Recife. Trata-se de um fato, no mínimo, curioso se considerarmos que o carnaval teve a sua origem justamente na Europa, sendo que a própria palavra é derivada do latim. Uma conclusão preliminar, que foi um elemento importante que motivou esta pesquisa, é sobre a necessidade de se levar o conhecimento sobre o carnaval da cidade da Bahia para os lugares onde esse tipo de experiência praticamente inexistente. Nosso pressuposto é o do poder emancipador do conhecimento. Porque esclarece as coisas, o conhecimento liberta tanto do preconceito, como do medo. Esta experiência foi bastante notável em nossa pesquisa a partir do relato de algumas pessoas sobre quando viram o Ilê Aiyê pela primeira vez. Alguns depoimentos foram, simplesmente, emocionantes! Trazemos novamente a fala de Miraci, professora aposentada e Baiana de Acarajé:

Olha, eu saio no Ilê já há 44 anos. A primeira vez que eu vi o Ilê foi no primeiro ano. Eu disse! Meu Deus! Quem inventou o bloco que sou eu?

Meu interno, disse assim: meu Deus é minha vida! Eu gostaria muito de sair num bloco assim.

As maiores e mais tradicionais festas de carnaval do Brasil ocorrem nas regiões onde o tráfico negreiro foi mais intenso e onde há uma maior presença de pessoas afrodescendentes. Certamente, isso não é por acaso. Apesar da escravização e do arrancamento compulsório da África, por aproximadamente quatro séculos, milhares de negros resistiram nas Revoltas, nos Candomblés e nos Quilombos, e reterritorializaram a África aqui no Brasil. O continente atravessou o Atlântico nos corpos dos escravizados e foi materializado aqui pela transmissão das práticas e saberes ancestrais. Utilizamos a palavra corpo com o sentido de integralidade. Dessa forma, o corpo envolve memória, pensamento e imaginação, significando e dando sentido a existência através da conformação simbólica da realidade que perpassa pelas formas simbólicas cassireriana linguagem, religião, mito, arte e ciência.

Ainda hoje, quase cinco séculos depois do início do tráfico negreiro para o Brasil, com todos ditos “avanços civilizacionais” do mundo ocidental, o negro padece do preconceito pela cor da sua pele, pela incompreensão sobre a sua cultura e religiosidade, bem como pelas diversas injustiças cristalizadas ao longo da nossa história pelo Estado brasileiro. O Brasil pode até ser a terra do carnaval, mas infelizmente ainda é o país da divisão entre “a casa grande e a senzala”. Nesse sentido, uma festa marcada pela irreverência pode se transformar em um poderoso ato de subversão.

Sim, o carnaval é subversivo. No caso do Carnaval da cidade da Bahia, percebemos, a partir da nossa pesquisa, que ele é mais do que apenas subversivo, pois é revolucionário. A presença do negro no carnaval da cidade da Bahia, sobretudo a partir da década de 1970, promoveu uma verdadeira revolução na ocupação do espaço da cidade. Uma revolução que vai além dos seis dias específicos dedicados a celebração do carnaval, porque trouxe visibilidade e empoderamento para o povo negro que, embora constitua a grande maioria das pessoas da cidade, foi historicamente posto à margem. O propósito deliberado da elite baiana era o apagamento da cultura afro-brasileira da paisagem carnavalesca e da sociedade como um todo, em nome de uma suposta “civilização”, como se evidencia na obra de Nina Rodrigues.

A espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia, materializou-se principalmente a partir do momento em que a população afrodescendente começou a se organizar através dos blocos afro e afoxés, essa é a nossa tese. O povo negro sempre esteve presente na festa carnavalesca desde que ela sucedeu o Entrudo no final do séc. XIX. Mas o primeiro desfile do bloco afro Ilê Aiyê, em 1975, com a sua originalidade e com o orgulho de ser negro estampado na avenida, pode-se dizer, foi o ponto de ignição de um processo que transformou por completo a paisagem do carnaval da cidade da Bahia. Na sequência, em 1976, a retomada do afoxé Filhos de Gandhi deu continuidade a este processo de reafricanização da festividade baiana que culminou com o surgimento de outros blocos, como o afoxé Badaué, em 1978, o Olodum e o Malê Debalê em 1979, bem como o Muzenza em 1981. Toda essa efervescência cultural foi essencial para a criação do samba afro e do samba-reggae que, através dos blocos afro, sobretudo do Olodum, carregou a cultura afro-baiana para todo o planeta. A beleza e a grandeza deste fenômeno podem ser percebidas nas metáforas da canção composta por Edil Pacheco em 1982, e imortalizada na voz de Clara Nunes.

*Filhos de Gandhi, Badaué
Ilê Aiyê, Malê Debalê, Otum Obá
Tem um mistério
Que bate no coração
Força de uma canção
Que tem o dom de encantar
[...]
Filhas de Gandhi
Ê povo grande
Ojuladê, Katendê,
Babá Obá
Netos de Gandhi
Povo de Zambi
Traz pra você
Um novo som: Ijexá
Intérprete: Clara Nunes
Compositor: Edil Pacheco*

Em nossa pesquisa buscamos evidenciar que o *ser negro*, no contexto baiano, está conectado às suas origens africanas, à ancestralidade deste ser que perpassa pela sua religiosidade. A religião, palavra derivada do latim *religare*, traz o sentido de conexão com o passado, com a ancestralidade. Outra conclusão desta pesquisa é que não há como compreender o orgulho de ser negro nos blocos afro e afoxés, sem estabelecer a sua conexão com a

religiosidade de matriz africana, ou seja, com o Candomblé. O carnaval originalmente é uma festa profana, que se contrapunha ao período de abstinência da quaresma. No entanto, na Bahia ele foi ressignificado a partir da presença dos blocos afro e afoxés cuja religiosidade foi determinante para a sua constituição. Assim, pode-se dizer que na junção entre o sagrado e o profano, que plasma o carnaval da cidade da Bahia, constitui-se um legítimo paradoxo que demarca a sua originalidade em relação aos demais carnavais.

A espacialidade simbólica afro que consubstancia o carnaval da cidade da Bahia foi constatada nesta tese através da pesquisa participante. Fomos a campo para observar, fotografar e colher depoimentos durante os desfiles e nos rituais das entidades afro e afoxés escolhidas para a compreensão do fenômeno. Assim, no decorrer do carnaval de 2018, estivemos presentes em todos os circuitos principais da festa, de forma planejada para que pudéssemos observar o ritual do Padê, na saída do cortejo do Ilê Aiyê do Terreiro Ilê Axé Jitolu, símbolo emblemático da resistência negra na Bahia, e do Filhos de Gandhi, no Pelourinho. Além disso, acompanhamos os desfiles dos blocos nos percursos da Liberdade, Pelourinho, Campo Grande e Barra/Ondina. Foi um trabalho muito prazeroso.

Os Terreiros de Candomblé, espaços sagrados, materializados na cidade de Salvador desde o início do século XIX, foram, e continuam sendo, verdadeiros baluartes de resistência à cultura hegemônica. Estes espaços religiosos resistem como núcleos de preservação de uma cultura historicamente desprezada, subestimada e perseguida, ainda em nossos dias. Consideramos que nestes núcleos de resistência, reinvenção e ressignificação da nossa cultura ancestral ocorreu a preservação de elementos que são fundamentais para a existência da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia. Dessa forma, as primeiras manifestações de africanidade, bem como o processo de reafricanização do carnaval baiano foram originadas dos Terreiros de Candomblé da cidade. Os Batuques, o samba, o ritmo ijexá, os cantos em yorubá, a dança afro, a vestimenta e os instrumentos ultrapassaram os muros dos Terreiros para conformar a festividade.

Os afoxés, popularmente chamados de “candomblés de rua”, estão presentes no carnaval da cidade da Bahia desde o final do século XIX, conforme esclarecem vários pesquisadores da cultura baiana dispostos nesta tese. Esses

blocos possuem suas raízes vinculadas aos inúmeros Terreiros de Candomblé espalhados pela cidade, conforme procuramos demonstrar. Na década de 1970, a fundação do primeiro bloco afro da Bahia, o Ilê Aiyê, aconteceu a partir do Terreiro Ilê Axé Jitolu, ou seja, a fundação do mais importante bloco afro da Bahia, que se tornou a grande referência para todos os que vieram surgir, ocorreu no Terreiro de Candomblé.

O Ilê constrói o carnaval através do tema que conta a histórias do povo negro, dentro e fora do país, para desvelar a contribuição e a resistência da cultura negra na formação do mundo. Essa construção para a festa perpassa pela vestimenta, pela musicalidade, pelo ritmo, pelos rituais, pela valorização da cultura africana ancorada nas práticas, nas tradições e nos saberes dos ancestrais. Esse processo acontece amparado pela corporeidade que preservou, reinventou, ressignificou e reterritorializou o legado trazido da África nos Terreiros de Candomblé da Bahia. Nessa conjuntura, há uma solidificação dos valores que permeiam a cultura negra na Bahia. Dessa forma, os blocos afro que surgiram após o Ilê Aiyê foram inspirados na experiência original do Ilê.

“Pelourinho uma pequena comunidade/ que porém Olodum uniu/ em laço de confraternidade”, a passagem da música Faraó composta por Luciano Gomes em 1987, revela a origem do bloco afro Olodum que emergiu no Maciel de Baixo – Pelourinho, local de prostituição, marginalidade e abandono. O bloco foi fundado em 1979, sofreu esvaziamento em 1981 e foi reestruturado em 1983, com o ingresso de integrantes oriundos do Ilê Aiyê, entre eles João Jorge presidente da entidade e o mestre percussionista Neguinho do Samba.

Consideramos que a retomada do Olodum constitui um marco fundamental para a expansão do novo ritmo baiano – o samba-reggae, dentro e fora do carnaval da cidade da Bahia. Hoje o bloco representa o imaginário da Bahia no exterior, devido a projeção que obteve no mundo transatlântico. Ademais, a importância do bloco é muito significativa, especialmente para as pessoas da comunidade poderem erguer as suas cabeças e sentirem valorizadas, pois padeciam com o preconceito no seu cotidiano. Inclusive as crianças que eram chamadas de “capitães de areia”, expressão empregada na obra de Jorge Amado para designar menores em situação de vulnerabilidade social. Essas crianças passaram a fazer parte da Escola Mirim, projeto social desenvolvido pelo Olodum.

Os blocos afro reconhecem o pioneirismo do bloco Ilê Aiyê e sua importância no cenário carnavalesco baiano, bem como a sua repercussão no cotidiano das pessoas para além do carnaval, favorecendo uma mudança de atitude no que se refere ao reconhecimento e a valorização da negritude. Nesse aspecto, ressaltamos ainda que além desse empoderamento do povo negro, consubstanciado na esfera dos blocos afro, eles também empreenderam ações afirmativas de reparação formal que precedem as ações afirmativas institucionalizadas em nosso país, por meio da política de cotas para os afrodescendentes nas universidades. Outrossim, compreendemos que a arte através da música poesia e de protesto transformou a realidade das comunidades onde os blocos afro foram inseridos.

Assim, o empoderamento do povo negro é muito significativo nesse processo de conformação simbólica do cotidiano pela arte e, portanto, vai muito além do carnaval. Além da afirmação da negritude, as ações dos blocos afro e afoxés repercutem numa melhoria na renda das pessoas que estão sendo amparadas através de projetos sociais de inclusão ou que participam da organização e funcionamento de suas estruturas o que reflete tanto na melhoria da qualidade de vida tanto das pessoas envolvidas com os blocos afro e afoxés quanto daquelas que são tocadas pelo espetáculo estético produzido por eles, transformando a realidade, tornando-a mais suportável a partir da conformação simbólica da realidade pela arte.

Concluimos que a cultura afro ao conformar o carnaval da cidade da Bahia perpassa toda a festividade baiana. Mesmo fora dos blocos afro e afoxés nós encontramos elementos presentes da ancestralidade africana que evidenciam a singularidade da festa em nosso país. Podemos citar exemplos que confirmam a presença africana na festa, como a percussão que está presente em cima dos trios elétricos, os ritmos e a dança afro. Contudo, vários elementos da cultura afrodiaspórica foram apropriados e mercantilizados pela cultura hegemônica na produção das festas.

Na pesquisa de campo constatamos que apesar da importância dos blocos afro e afoxés para a grandiosidade do carnaval da cidade da Bahia, que constituem a espacialidade simbólica do carnaval da cidade da Bahia, de matriz africana, e que produzem a imagem que se tem da Bahia pelo mundo a fora, têm sido pouco valorizada e vem perdendo espaço nos últimos anos. Essa

constatação é derivada da percepção das imensas dificuldades que blocos afro e afoxés encontram, no contexto atual, tanto para produzir o seu carnaval, quanto para manter os importantes projetos sociais encampados nas comunidades onde estão inseridos. Entre os artistas e diretores entrevistados, a crítica ao poder público foi recorrente e praticamente uníssona. Ao mesmo tempo em que o carnaval da cidade da Bahia tem aberto o seu espaço para outros gêneros musicais como o sertanejo e a música eletrônica, o espaço e a presença dos blocos afro e afoxés tem diminuído. Essa circunstância que favorece artistas que nada tem em comum com a cultura local, em detrimento dos blocos afro e afoxés compromete a materialização e a expressão da cultura afro-baiana na festividade. Diante disso, a Defensoria Pública do Estado da Bahia lançou um manifesto em 2020 de apoio e fomento as manifestações da cultura negra no carnaval da cidade da Bahia nessa década que se inicia.

Nas narrativas ficou evidente a falta apoio público e não há interesse do setor privado em patrocinar as entidades afro e afoxés, o que demonstra a existência de racismo institucional na produção atual do carnaval da cidade da Bahia. Ao mesmo tempo, a imagem da Bahia produzida pelo seu carnaval movimenta um volume de negócios que nos últimos anos chegou à cifra dos bilhões⁸⁹. Todos os setores empresariais relacionados ao turismo e ao carnaval se beneficiam da economia que se estabeleceu a partir da festa, aumentando também a arrecadação de impostos municipais e estaduais. Contudo, esses valores não têm sido revertidos em políticas públicas ou patrocínio para os grupos que promovem a conformação simbólica afro para a festa se tornar atrativa. Assim, há uma evidente apropriação da cultura negra para atrair turistas e movimentar a economia, sem a devida contrapartida para as pessoas que produzem a espacialidade simbólica da festividade baiana. Essa imagem da Bahia transcende ao próprio carnaval. Basta assistir a algum jogo de futebol importante da seleção brasileira para perceber esse fato: lá está o narrador famoso, chamando o repórter de Salvador; lá está o Pelourinho; lá está o Olodum

⁸⁹ Segundo reportagem do Jornal Correio, referida ao carnaval de 2018: “os turistas que irão curtir o Carnaval de Salvador gastarão em torno de R\$ 1,8 bilhão nos oito dias de festa. A estimativa foi divulgada nesta quinta-feira (14) pela Secretaria Municipal de Cultura e Turismo (Secult), órgão da prefeitura de Salvador, juntamente com os setores de hotelaria, bares e restaurantes”. *Correio*, 14 de fev. de 2019. Acesso em 25/07/2020.

ou a Banda Didá, tocando, dançando e comandando a torcida na imagem que é projetada da cultura afro-baiana para todo o Brasil.

Outro ponto em comum nas narrativas foi o fato das rádios baianas, na atualidade, não tocarem as músicas que dão visibilidade a cultura negra local. Segundo Vovô do Ilê Aiyê existe uma arquitetura em torno dessa questão, pois os empresários e a mídia sabem o poder que a música negra possui no fortalecimento da negritude. Diante disso, não repercutem nas rádios soteropolitanas as músicas que possibilitarão o empoderamento do povo negro. Ressaltamos mais uma vez a amarga presença do racismo institucional na mídia baiana.

Consideramos que a música ocupa (figura 44) um papel proeminente na produção da espacialidade simbólica afro antes, durante e após o carnaval da cidade da Bahia. Na medida em que a música é poesia, protesto e afirmação da cultura negra, ao mesmo tempo. Os blocos afro e afoxés perceberam esse empoderamento pela música desde o começo, na internalização do sentimento de negritude. Ademais, os ritmos: ijexá, samba afro e samba-reggae; os instrumentos; a indumentária e as performances; que se somam ao canto negro, originaram dentro dos espaços de resistência da presença africana na Bahia, os Terreiros de Candomblé da cidade.

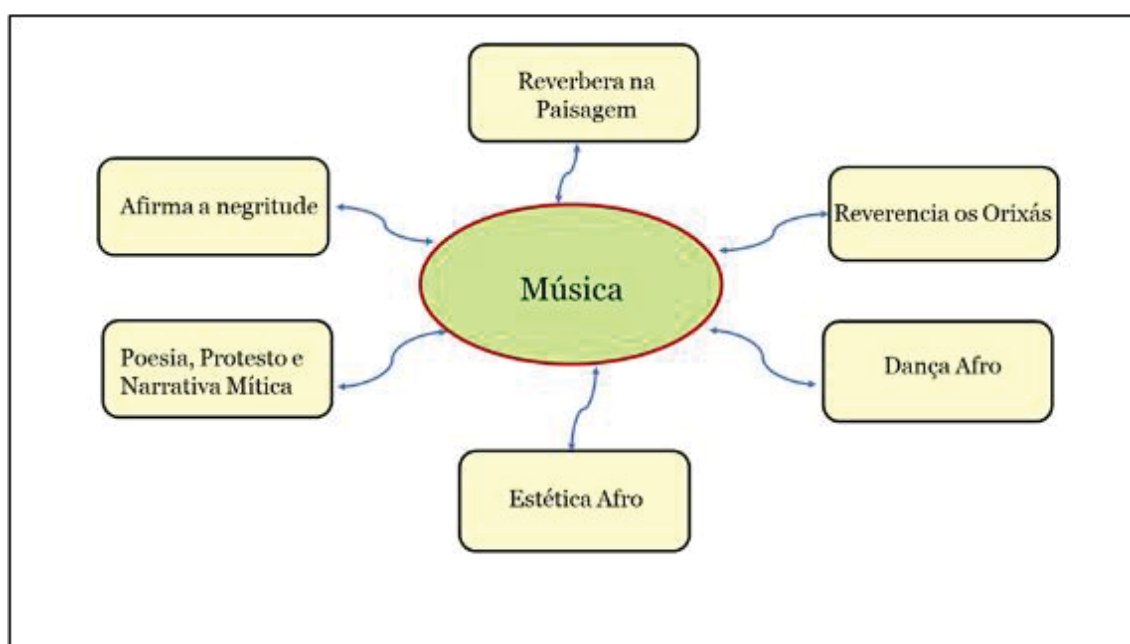


Figura 44 – Reverberações das músicas dos blocos afro e afoxés na conformação da espacialidade simbólica afro no carnaval da cidade da Bahia
Elaboração: Cláudia Novaes Deina, 2020.

Afirmamos que a vivência nos blocos afro e afoxés durante o carnaval da cidade da Bahia repercutem no visual das pessoas participantes da festividade. Há uma incorporação espiritual e física dos valores da cultura afro-brasileira que se materializam no cotidiano da vida urbana, por meio da espacialidade simbólica afro que ultrapassa o tempo e espaço festivo. Nessa tessitura, a expressividade da cultura negra se manifesta por meio do corpo através das vestimentas e adereços que possuem um significado de resistência a ideologia de embranquecimento europeu imposta pelo pensamento hegemônico. Ademais, a linguagem, os gestos e o modo de ser na sociedade revelam a aproximação com as raízes africanas que foram sufocadas na diáspora para o Novo Mundo. Essa perspectiva nos ajuda a compreender o sentido e o significado da festa para as pessoas que participam dos blocos afro e afoxés do carnaval da cidade da Bahia através de suas narrativas, nas diversas dimensões que envolvem a festa, seja como brincante, organizador ou músico.

Nesse contexto, a paisagem da cidade da Bahia, Salvador, repleta de sons, cores, odores, sabores e festas. Manifesta no seu cotidiano uma África revisitada, decorrente da reterritorialização da cultura negra nos Terreiros de Candomblé, e por consequência nas festas populares, especialmente no carnaval. Assim, a sonoridade das ruas, com a linguagem recheada de palavras em yorubá, língua dominante entre os escravizados, aliada ao ressoar constante dos tambores e a coreografia dos corpos negros com batatas, búzios, tranças e turbantes revelam um colorido que rompe com os padrões estéticos culturais do mundo ocidental, e afirma a identidade negra baiana por meio da sua espacialidade simbólica afro.

Ressaltamos que a resistência da cultura afro na Bahia, foi preservada apesar da discriminação, pois ainda hoje as pessoas negras precisam lutar para se afirmar numa sociedade historicamente racista e preconceituosa. Há muito ainda para se fazer para transformar essa realidade, o que significa que ainda há muita luta pela frente! A forma de vencê-la é o conhecimento. Todo o espetáculo produzido para o carnaval se fundamenta num conhecimento profundo dos organizadores dos blocos afro e afoxés. Esse conhecimento prescinde de pesquisa histórica, antropológica, sociológica e

geográfica. O embasamento teórico das pessoas entrevistadas foi muito perceptível nas suas narrativas.

No entanto, outra fonte fundamental deste conhecimento são os Terreiros. Mais do que conhecimento, a tradição e a sabedoria ancestral experienciada nos Terreiros é a fonte de inspiração para a criação deste espetáculo que produz a paisagem da festa do carnaval, transformando as pessoas ao promover a dignidade do ser negro. Os Terreiros preservam a história e o saber ancestral propositadamente apagada da historiografia oficial. Parafraseando Mia Couto, os Terreiros são como um rio que atravessa o tempo, inundando de sabedoria e de conhecimento os habitantes casa. Apesar das referências aos movimentos negros internacionais como o *Black Power*, os *Panteras Negras*, o *Pan-Africanismo* e o *Reggae* da Jamaica, o samba afro Ilê Aiyê, nascido em um Terreiro, tornou-se a referência e, em certo sentido, o ancestral de toda a transformação da paisagem carnavalesca da Bahia.

Diante do exposto, encerramos a nossa tese, prestando reverência ao Ilê Aiyê, com os versos de uma música “*Crença e Fé*”, composta por Beto Jamaica e Ademário, gravada em 1992 pela Banda Mel no contexto da efervescência musical dos blocos afro, um dos frutos dessa raiz ancestral que se estende até a África. A canção foi regravada por Daniela Mercury, em 2000 e pelo Ilê Aiyê, em 2013. Sugerimos que acompanhe os versos através da voz de um dos intérpretes da música, ouvindo a sonoridade da melodia, sentindo o ritmo da percussão afro, fruindo a beleza da poesia... Só com a magia dos tambores, que percutem os sons ancestrais e contagiam os corpos, é possível fruir o sentido e significado da festa baiana que emociona os brincantes e todos que estão envolvidos no processo de materialização da festividade.

Vou dar a volta no mundo, eu vou
 Vou ver o mundo girar
 Mas eu só saio daqui
 Quando o coral negro passar
 [...]
 Essa visão do mundo
 Permanece ainda
 Não modificou
 O que não e comenta
 O que a razão alenta
 O que não se cantou
 O Ilê Aiyê começa
 Onde termina o ponto
 De eclosão total

Onde não se divide
Nem se discrimina
É mais um carnaval
[...]
E diga yes
Diga yes
Sou negão
Sim, sim, sim, sim, sim
[...]
O negro não desiste
Ele só persiste
Em sobreviver
Pela sua história
E sua memória
É o que me faz crescer
Ilê Aiyê define
Toda sua crença
A nos motivar
E dentro da ciência
E com paciência
Venha comemorar

Intérpretes: Banda Mel; Daniela Mercury; e, Ilê Aiyê
Compositor: Beto Jamaica

Referências

AGIER, M. **Anthropologie du Carnaval: La Ville, la Fête et l'Afrique à Bahia**. Marseille: Ed. Parenthèses/IRD, 2000.

ALBIN, R. C. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2019. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/edil-pacheco>. Acesso em: 18 jun 2019.

ALMEIDA, S. **Racismo Estrutural**. Feminismos Plurais/ coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

AMADO, J. **O Baiano Carybé**. Diário de Notícias. Salvador, 05/11/1961.

AMADO, J. Camafeu de Oxóssi: o homem que virou lenda baiana, com muita alegria, berimbau, capoeira e comida gostosa. **Fatos e Fotos - Gente**, v. ano XV, n. no 750, p. 26-27, 5 jan. 1976.

ANDREOTTI, G. Geografia emocional e cultural em comparação com a geografia racionalista. In.: HEIDRICH, Á.; COSTA, B. P. da; PIRES, C. L. Z. (orgs.) **Maneiras de ler geografia e cultura**. Porto Alegre: Imprensa Livre: Compasso Lugar Cultura, 2013. p. 98-105.

ANDREOTTI, G. **Paisagens culturais**. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

ARAÚJO, H. A. de. **Geografia e literatura: um elo entre o presente e o passado no Pelourinho**. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

ARAÚJO, U. C. de. A política dos homens de cor no tempo da independência. **Revista Estudos Avançados: o negro no Brasil - USP**, v. 18 n. 50, 2004, p. 253-269.

AZORLI, D. F. R. **Ecos da África Ocidental: o que a mitologia dos orixás nos diz sobre as mulheres africanas do século XIX**. 165 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2016.

BACHELARD, G. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, [1957] 2005.

BAHIA, Secretaria de Cultura do Estado. Carnaval 2010: comportamentos dos residentes de Salvador na festa e suas práticas culturais. **Revista Infocultura**, ano 3, n.6, Salvador, 2010, p. 1-38.

BAHIA, Secretaria de Cultura do Estado. Carnaval de Salvador: perfil das entidades e participação dos metropolitanos. **Revista Infocultura**, ano 2, n.3, Salvador, 2009, p. 1-28.

BAHIA. Defensoria Pública do Estado da Bahia (DPE/BA). **A cultura negra merece respeito.** Salvador, 05 fev. 2020. Disponível em: <https://www.defensoria.ba.def.br/noticias/carnaval-2020-manifesto-em-defesa-da-cultura-negra-e-lancada-em-salvador-pela-defensoria-publica-blocos-afro-e-afoxes/> Acesso em: 20 fev. 2020.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1987.

BARRETO, J. **Candomblé da Bahia. Resistência e identidade de um povo de fé.** Salvador: Solisluna Editora, 2009.

BARROS, J. F. P. de. **O banquete do rei – Olubajé.** Rio de Janeiro: Editora Pallas, 1999.

BASTIDE, R. **O Candomblé da Bahia: rito nagô.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, [1958] 1961.

BENISTE, J. **Dicionário de yorubá-português.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BOLLNOW, O. **O homem e o espaço.** Curitiba: Editora UFPR, [1963] 2008.

BRASIL, E. **Cucumbis carnavalescos: Áfricas, carnaval e abolição.** Salvador, 2014. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br>. Acesso em: 14 de jul. de 2019.

BURKE, P. **Cultura Popular na Idade Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARNEIRO, E. **Candomblés da Bahia.** São Paulo: Editora Martins Fontes, [1948] 2008.

CARVALHO, J. L. **Terra à vista: a obra do viajante-artista John Henry Elliott e a formação da província do Paraná no Segundo Reinado.** Tese (Doutorado em Geografia). Departamento de Geografia, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2018.

CASSIRER, E. **Antropologia filosófica: introducción a una filosofía de la cultura.** México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

CASSIRER, E. **Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana.** São Paulo: Martins Fontes, [1944] 1997.

CASSIRER, E. **A filosofia das formas simbólicas: primeira parte: a linguagem.** São Paulo: Martins Fontes, [1923] 2001.

CASSIRER, E. **A filosofia das formas simbólicas: segunda parte: o pensamento mítico.** São Paulo: Martins Fontes, [1925] 2004.

CASSIRER, E. **A filosofia das formas simbólicas: terceira parte: fenomenologia do conhecimento**. São Paulo: Martins Fontes, [1929] 2011.

CASTILLO, L. E. O Terreiro do Gantois: redes sociais e etnografia histórica no século XIX. **Revista de História - USP**, n.176, 2017, p. 1-57.

CASTILLO, L. E.; PARÉS, L. N. Marcelina da Silva e seu mundo: novos dados para uma historiografia do candomblé ketu. **Afro-Ásia**, n. 36, 2007, p. 111-150.

CASTRO, J. R. B. de. As questões identitárias e as especificidades culturais da Bahia expressas na literatura e na musicalidade: um olhar geográfico. **Revista GeoTextos**, vol. 10, n. 1, Salvador, 2014, p. 105-126.

CLAVAL, P. A Geografia Cultural no Brasil. *In: Visões do Brasil : estudos culturais em geografia / Organizado por Francine Barthe - Deloizy e Angelo Serpa.- Salvador : EDUFBA ; Edições L'Harmattan, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16768/1/visoes-do-brasil.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2015.*

CORRÊA, A. de M. Territorialidade e simbologia: o corpo como suporte sógnico, estratégia do processo identitário da Irmandade da Boa Morte. **Revista Brasileira de História das Religiões**. Dossiê Identidades Religiosas e História. Ano I, no. 1, 2008, p. 121-133.

COSGROVE, D. A geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. *In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, [1989] 2004.

COSGROVE, D. Em direção a uma geografia cultural radical: problemas da teoria. *In: CORRÊA, L. R. Introdução à Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, [1983] 2014.

COSTA, J. C. **Segregação espacial e música eletrônica: a cena cultural Soteropolitana**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Curso de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Geociências, Salvador, 2011.

COUTO, M. **Sombras da água: as areias do imperador: uma trilogia moçambicana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DARDEL, E. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica**. São Paulo: Perspectiva, [1952] 2015.

DIAS, C. C. S. **Carnaval de Salvador: mercantilização e produção de espaços de segregação, exclusão e conflito**. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

Di MÉO, G. A geografia nas Festas. **Revista PLURAIS** - v. 2, n. 1. Anápolis, 2012.

Di MÉO, G. A geografia nas Festas. **Revista PLURAIS** - v. 4, n. 1. Anápolis, 2014.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FÉLIX, A. **Filhos de Gandhi: a história de um afoxé**. Salvador: Gráfica Central LTDA, 1987.

FERNANDES, V. **Filosofia, ética e educação na perspectiva de Ernst Cassirer**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006.

FILIZOLA, R. **Duelo na fronteira: entre a redimensão de uma nova espacialidade e a construção de uma identidade de resistência**. Tese (Doutorado em Geografia). Departamento de Geografia, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2014.

FRY, P. *et al.* Negros e Brancos no Carnaval da Velha República. In: REIS, João José (org.). **Escravidão e Invenção da Liberdade: Estudos sobre o negro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense / CNPq, 1988.p. 232-263.

FURLANETTO, B. H.; KOZEL, S. Paisagem cultural: da cena visível à encenação da alma. In: **Ateliê Geográfico** - Goiânia-GO, v. 8, n. 3, p.215-232, dez/2014. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/atelie>. Acesso em: 02 jul. 2015.

GIL FILHO, S. F. Conformação simbólica dos espaços da vida e da morte: uma aproximação teórica. In: **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Ano VI, n. 18, v. 06, Curitiba, 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br>. Acesso em: 10 jul. 2015.

GIL FILHO, S. F. Geografia das formas simbólicas em Ernst Cassirer. In: SERPA, A.; BARTHE – DELOIZY, F. (Orgs.). **Visões do Brasil: estudos culturais em geografia** / Salvador : EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16768/1/visoes-do-brasil.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2016. p. 47-66.

GODI, A. J. V. dos S. De Índio a Negro, ou o Reverso. **Cadernos do CRH**. Salvador, 1991. p. 51-70.

GÓES, F. **O país do carnaval elétrico**. Salvador: Corrupio, 1982.

GUERREIRO, G. **A trama dos tambores**. A música afro-pop em Salvador. São Paulo: Editora 34, 2000.

HAESBAERT, R. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. Porto Alegre, Setembro de 2004. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2015.

HEIDRICH, A. L. Sobre nexos entre espaços, paisagem e território em um contexto cultural. In: SERPA, A. (Org.) **Espaços culturais: vivências, imaginações e representações**. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 02 jul. 2017. p. 291-311.

IPHAN. **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial**: catálogo dos premiados. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014.

ILÊ AIYÊ. Mãe Hilda Jitolu, guardiã da fé e da tradição africana. **Caderno de Educação**. Volume XII, Salvador, 2009.

KOZEL, Salete. Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a “natureza”. **Caderno de Geografia**, PUC/ MG, v.22, n.37, 2012, p.65-78.

LEFEBVRE, H. **Espaço e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, [1972] 2008.

LOPES, N. **Novo dicionário Banto do Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

MANZOCHI, H. M. Axexê: um rito de passagem. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v. 5, p. 261-266, 1995.

MARTINS, D. G. DE M. **Minha carne não é só de carnaval: por outra abordagem teórica sobre a atuação dos blocos afro de Salvador (Ilê Aiyê, Malê Debalê e Olodum)**. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

MATTOS, H.; ABREU, M.; GURAN, M. **Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e da História dos Africanos Escravizados no Brasil**. Niterói: Labhoi/UFF, 2013.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção** (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, [1945] 1999.

MIGUEZ, P. C. **Carnaval Baiano: as tramas da alegria e as teias de negócios**. Dissertação (Mestrado em Administração) – Núcleo de Pós-Graduação em Administração da Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, Salvador: UFBA, 1996.

MIGUEZ, P. C. **A Organização da Cultura na “Cidade da Bahia”**. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador: UFBA, 2002.

MÖCKEL, C. Arte e linguagem como duas formas simbólicas nas obras póstumas de Ernst Cassirer. **Revista Filosófica de Coimbra**, n. 40, p. 325-336, 2011.

MORALES, A. **Blocos negros em Salvador**: reelaboração cultural e símbolos de baianidade. Salvador, 1991. *In*: Caderno CRH. Suplemento, p. 72-92, 1991. Acesso em: 02 jul. 2015.

MOURA, M. **A propósito das representações recentes da negritude**. No carnaval de Salvador. Ilhéus, 2013. *In*: Anais Eletrônicos da Associação Nacional de História. Disponível em: anpuhba.org/wp-content/uploads/2013/12/Milton-Moura-ST-19.pdf. Acesso em: 01 jul. 2015.

MOURA, M. **Carnaval e Baianidade**: Arestas e curvas na coreografia de textos identitários do carnaval de Salvador. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2001.

MUNANGA, K. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. **Revista de Antropologia**, USP, n. 33, p. 109-117, 1990.

NASCIMENTO, E. L. **Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2014.

NOGUEIRA, A. P. A cosmovisão no Candomblé. **Revista Sacrilégens**. v. 9, n. 2, p. 48-56, 2012.

OLIVEIRA, K. R. de. **Candomblé de Ketu e Educação: estratégias para o empoderamento da mulher negra**. 213 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP), 2008.

PARÉS, L. N. **A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas: Unicamp, 2013.

PENA, R. F. A. **As múltiplas espacialidades contextuais do Candomblé** : estudos de geografia da religião. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

PINHO, P. de S. Descentrando os Estados Unidos nos estudos sobre negritude no Brasil. **Revista brasileira de ciências sociais**, São Paulo, v. 20 n. 59, p. 37-50, 2005.

PRANDI, R. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. **Revista USP**, São Paulo, n.46, p. 52-65, junho/agosto 2000.

PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, M. I. P. de. **Carnaval brasileiro**: o vivido e o mito. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

QUERINO, M. **A raça africana e seus costumes na Bahia**. Salvador: Livraria Progresso Editora, [1917] 1955.

QUERINO, M. **Costumes africanos no Brasil**. 2. ed. Salvador: EDUNEB, 2010.

RIBEIRO, D. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

REIS, J. J. Resistência escrava na Bahia – “poderemos brincar, folgar e cantar...”: o protesto escravo na América. **Afro-Ásia** – Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO), Salvador, n.14, p. 107-123, dez. 1983.

RICOEUR, P. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, [1977] 1990.

RISÉRIO, A. **Carnaval: as cores da mudança**. Salvador, 2011. Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n16_p90pdf.pdf. Acesso em: 14 de jul. de 2015.

RISÉRIO, A. **Carnaval ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**. Salvador: Corrupio, 1981.

RODRIGUES, R. N. **Os Africanos no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, [1932] 1988.

ROSA, B. S. de A. **Outros Territórios da Cumbia: consolidação da cumbia peruana em gênero de música popular**. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados sobre as Américas) - Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SANT'ANNA, I. R. de. **Educação, território e estratégias de desenvolvimento local sustentável: práticas socioeducativas no Parque Metropolitano de Pirajá, Salvador-BA**. Dissertação (Mestrado em Educação e Contemporaneidade) - Faculdade de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2011.

SANTOS, J. E. **Os nàgò e a morte**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, [1972] 2019.

SANTOS, J. T. **O poder da cultura e a cultura no poder**. A disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: Edufba, 2005.

SANTOS, J. T. **Os candomblés da Bahia no século XXI**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais/UFBA, 2008.

SANTOS, V. B. dos. **Roteiro para o documentário Camafeu de Oxóssi**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Produção em Comunicação e Cultura). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2010.

SERPA, A. S. P. **O Espaço Público na Cidade Contemporânea**. 1. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

SERRA, O. Atrás do trio elétrico. *In: Rumores de festa: o sagrado e o profano na Bahia* [online]. 2nd ed. Salvador: EDUFBA, 2009, pp. 31-67.

SERRA, O. J. T. **Terreiro do Bate-Folha: como patrimônio histórico, paisagístico e etnográfico do Brasil.** Laudo antropológico. Salvador, 2002.

SILVA, J. F. de A. S. **"Pra te Lembrar do Badauê...": O Mensageiro da Alegria em uma viagem pelos Lonãs Iyês (Caminhos da Memória) do Mar Azul - Espaço, Tempo e Ancestralidade.** Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Instituto de Humanidades Artes e Ciências Prof. Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2017.

SIQUEIRA, M. de L. **Agô agô Ionan: mitos, ritos e organização em Terreiros de Candomblé na Bahia.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.** Rio de Janeiro: Imago, [1988] 2002.

SPINOLA, N. D. **A Influência Africana na Economia Cultural Baiana.** In: Cadernos de Estudos Africanos [Online], 23 | 2012. Disponível em: <http://cea.revues.org/519> ; DOI : 10.4000/cea.519. Acesso em: 02 jul. 2015.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, [1990] 2010.

TORRES, M. A. As formas simbólicas e a paisagem. In: GIL FILHO, S. F.; SILVA, M. A. S.; GARCIA, R. R. **Ernst Cassirer : geografia e filosofia.** Curitiba: Programa de Pós –Graduação em Geografia – UFPR, 2019, p. 308-335.

TORRES, M. A. **Os sons que unem: a paisagem sonora e a identidade religiosa.** Tese (Doutorado em Geografia). Departamento de Geografia, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, 2014.

TUAN, Y. F. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente.** Tradução: Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

VASCONCELOS, P. de A. Milton Santos geógrafo e cidadão do mundo (1926-2001). **Afro-Ásia** – Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO), Salvador, n. 25-26, p. 369-405, 2001.

VERGER, P. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns.** São Paulo: Edusp, [1957] 2012.

VERGER, P. **Orixás: Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo.** Salvador: Fundação Pierre Verger, [1981] 2018.

VIEIRA FILHO, R. R. **A Africanização do Carnaval de Salvador, BA. A Recriação do Espaço Carnavalesco (1876-1930).** Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História, PUC-SP. São Paulo, 1995.

VIEIRA FILHO, R. R. **Nem só de afoxés brincam os homens: manifestações carnavalescas negras em Salvador Bahia no final do século XIX e princípios**

do XX. In: XXVII Simpósio Nacional de História, Natal, 2013. Disponível em: www.snh2013.anpuh.org/resources. Acesso em: 02 jul. 2015.

VIEIRA, N. C. R. **Cabaré da rrrrraça: um espetáculo panfletário, didático e interativo.** Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

WILLIAM, R. **Apropriação cultural.** (Feminismos Plurais/coordenação de Djamila Ribeiro). São Paulo: Pólen Livros, 2019.

Referências discográficas

CAMAFEU, PAULINHO. **Que bloco é esse?** Intérprete: Gilberto Gil. Em: LP Canto Negro I. Gravadora: Eldorado, 1984.

FERNANDES, SAULO. **Raiz de Todo Bem.** Intérprete: Saulo Fernandes. Gravadora: Saulo, 2013.

GIL, GILBERTO. **Filhos de Gandhy.** Em: O Viramundo. Gravadora: Ensaio Geral - Gege, 1976.

GIL, GILBERTO. **Patuscada de Gandhy.** Em: Refavela. Intérprete: Gilberto Gil. Gravadora: Warner Music Brasil, 1977.

GOMES, LUCIANO. **Faraó, divindade do Egito.** Em: Egito Madagascar. Intérprete: Olodum. Gravadora: Continental, 1987.

GONZAGA, CHIQUINHA. **Ó Abre Alas.** Intérprete: Chiquinha Gonzaga, 1899.

JAMAICA, BETO; ADEMÁRIO. **Crença e Fé.** Álbum, Sol da Liberdade. Intérprete: Daniela Mercury. Gravadora: BMG, 2000.

KATENDÊ, MOA. **Badauê.** Em: Cinema Transcendental. Intérprete: Caetano Veloso. Gravadora: Polygram/Philips, 1979.

KATENDÊ, MOA. **Bloco Beleza (Badauê).** Em: Ilê Aiyê 25 anos. Gravadora: Natasha Records, 1999.

MILTÃO; VENENO; GUIGUIO. **Ilê Pérola Negra.** Em: Sol da Liberdade. Intérprete: Daniela Mercury. Gravadora: BMG, 2000.

MOREIRA, MORAES; MACÊDO, ARMANDINHO. **Chame Gente.** Em: Chame Gente. Intérprete: Moraes Moreira, RCA Victor, 1985. Regravado por Moraes Moreira e Caetano Veloso, no álbum Pure Brazil 2: Rio, Bahia, Carnival, Universal, 2005.

MOREIRA, MORAES. **Eu sou Carnaval**. Em: Lá Vem o Brasil Descendo a Ladeira. Intérprete: Moraes Moreira. Gravadora: Som Livre, 1979.

OLISSAN, JOSÉ; SÉRGIO, DOMINGOS. **Revolta Olodum**. Em: 10 anos do deserto do Saara ao Nordeste brasileiro. Intérprete: Lazineiro, Olodum. 1990.

PACHECO, EDIL. **Ijexá**. Em: Nação. Gravadora: Odeon. Intérprete: Clara Nunes, 1982.

POESIA, ADAILTON; FARIAS, VALTER E GUIGUIO. **O mais belo dos belos**. Intérprete: Daniela Mercury. Gravadora: Sony Music Latin, 1992.

PORTELA, JORGE; BARBADO, ADILSON; CARVALHO, JAIR. **Sorriso Negro**. Em: Sorriso Negro. Intérprete: Dona Ivone Lara. Gravadora: WEA, 1981.

RECO, PAULINHO DO. **Negrume da Noite**. Em: LP Canto Negro II. Intérprete Band' Aiyê. Gravadora Eldorado, 1989.

SANTANA, GERÔNIMO. **Macuxi Muita Onda**. Em: Eu sou negão. Intérprete: Gerônimo. Gravadora: EMI, 1986.

SANTANA, GERÔNIMO; BARBOSA, SAUL. **Toté de Maiangá**. Em: Tete a Tete Margareth. Intérprete: Margareth Menezes. Gravadora: Tratore Music Brasil, 2003.

SANTANA, GERÔNIMO; VEVÉ CALAZANS. **É d'Oxum**. Em: Mensageiro da Alegria. Intérprete: Gerônimo. Gravadora: Polygram, 1985.

SANTOS, DIVALDA PEREIRA DOS. **Ara Ketu Bom Demais**. Em: Bom Demais. Gravadora: Columbia, 1992.

TATAU. **Protesto do Olodum**. Em: Núbia Axum Etiópia. Intérprete: Banda Olodum. Gravadora: Warner Music Brasil, 1988.

VELOSO, CAETANO. **Atrás do Trio Elétrico**. Em: Caetano Veloso. Intérprete: Caetano Veloso. Gravadora: Polygram/Philips, 1969.

VELOSO, CAETANO. **Terra**. Em: Muito - Dentro da Estrela Azulada. Intérprete: Caetano Veloso. Gravadora: Polygram/Philips, 1978.

Anexo A. Temas dos desfiles de carnaval nos blocos afro Ilê Aiyê e Olodum e no afoxé Filhos de Gandhi (1949-2020)

Ano	FILHOS DE GANDHY	ILÊ AIYÊ	OLODUM
1949	Fundação do afoxé Filhos de Gandhi		
1974	Não houve desfile	Fundação do bloco afro Ilê Aiyê	
1975	Não houve desfile	Ilê Aiyê	
1976		Watusi	
1977		Alto Volta	
1978		Congo – Zaire	
1979		Rwanda	Fundação do bloco afro Olodum
1980		Camerun	Olodum na sexta-feira
1981		Zimbabwe	Festa para o Rei de Oyo, Nigéria
1982		Mali - Dogons	Guiné Bissau
1983		Ghana – Ashanti	Não houve desfile
1984		Angola	Tanzânia
1985		Daomé	Moçambique
1986		Congo – Brazzaville	Cuba
1987		Nigéria	O Egito dos Faraós
1988		Senegal	Madagascar
1989		Palmares	Núbia, Axum Etiópia
1990		Costa do Marfim	Do Deserto do Saara ao Nordeste Brasileiro
1991		Revolta dos Búzios	Da Atlântida a Bahia, o Mar é o Caminho
1992		Azânia	Índia os Caminho da Fé
1993		América Negra O Sonho Africano	Os tesouros de Tuthankamom
1994		Uma Nação Africana Chamada Bahia	O Tropicalismo, o Movimento
1995		Organização de Resistência Negra	Os Filhos do Sol
1996		A Civilização Bantu	Os Filhos do Mar
1997		Pérolas Negras do Saber	Roma Negra - Os gladiadores da Negritude
1998		Guiné Conakry	A Revolta dos Búzios – 200 anos da Rota da Liberdade
1999		A Força das Raízes Africanas	Os Filhos do Fogo – Uma Homenagem a Xangô
2000	Gandhy pela paz mundial	Terra de Quilombo	Do Egito a Bahia, o Caminho da Eternidade - Ramsés II
2001	Gandhy com Axé de Oxalá pede Paz	África – Ventre Fértil do Mundo	África, Ásia, Brasil os Três Mundos

2002		Malês – A Revolução	A Nova Tenda dos Milagres
2003		A Rota dos Tambores no Maranhão	A Lenda do Arco-Íris
2004	Gandhy nos tempos, dos tempos	Mãe Hilda Jitolu – Guardiã da fé e da tradição africana	Tuaregues – Guerreiros do deserto africano
2005	Gandhy na nova era pede Paz	Moçambique Valutare	O Casal Solar, Akhenaton e Nefertiti - o Monoteísmo Africano
2006	Gandhy com as forças das águas pede Paz	O Negro e o Poder – Se o poder é bom, eu também quero poder	Angola - a Pátria mãe de milhões de Brasileiros
2007	Gandhy o coração do mundo pede Paz	Abidjan – Abuja – Harare – Dakar – Ah! Salvador, se você fosse assim...	Marrocos - O país dos sentidos
2008	Gandhy mensagem de Amor e Paz do carnaval da Bahia para o mundo	Candaces – As Rainhas do Império Méroe	África do Sul Vida - a Origem da
2009	60 anos de paz	Esmeraldas – A Pérola Negras do Equador	Povo Dogons
2010	Gandhy – ontem, hoje e amanhã com a força das folhas	Pernambuco – Uma nação africana	Índia, Brasil, África do Sul a Terceira Visão -
2011	Gandhy na evolução dos tempos pela paz	Minas Gerais – Símbolo de resistência negra	Tambores, Papiros e Twitter
2012	Gandhy no Reino dos Orixás pela Paz	Negros do Sul – Lá também tem!	Vale dos Reis Portas da Energia - As Setes
2013	Construindo o futuro com o olhar refletido no passado	Guiné Equatorial – da herança pré-colonial a geração atual	Samba, Futebol e Alegria - Raízes do Brasil
2014	Gandhy, Tradição, Religião, Fé e Respeito – uma reverência aos templos dos Orixás	Do Ilê Axé Jitolu para o Mundo – Ah! Se não fosse o Ilê Aiyê!	Ashanti - O trono Dourado - Yaa Asantewaa
2015	Águas Sagradas	A Diáspora Africana - Jamaica - Os Afrodescendentes	Etiópia. A Cruz de Lalibela. O Pagador de Promessas
2016	Ewê Orô – a comunicação entre o sagrado e o axé	O Recôncavo é Afrodescendente	Brasil, mostra tua cara! - Sou Olodum, quem tu és?
2017	Diáspora Africana – a travessia não me abateu, tornou-me forte	Os povos Ewé/Fon. A influência do Jeje para os afrodescendentes	O Sol de Akhenaton: Os caminhos da luz
2018	Do Cais do Porto para o Mundo	Mandela – A Azania celebra o centenário do seu Madiba	Deusas das Águas - Oceanos, Rios e Lagos

2019	A jóia rara faz 70 anos - Êla Tempo	Que bloco é esse? Eu quero saber: 45 anos de Ilê Aiyê	As Duas Histórias: O Perfume das Rosas – Olodum 40 Anos
2020	Omolú – Obaluaê, Deuses da Doença e da Cura	Botswana	Mãe, Mulher, Maria, Olodum!

Fonte: Blocos afro (Ilê Aiyê e Olodum) e afoxé (Filhos de Gandhi), 2020. MARTINS, 2017.

Anexo B. Termo de Consentimento – Participação da Pesquisa

Declaro, por meio deste termo, que concordei em participar da pesquisa de doutorado referente ao projeto intitulado: ESPACIALIDADE SIMBÓLICA AFRO NO CARNAVAL DA CIDADE DA BAHIA desenvolvida por Cláudia Novaes Deina, estudante regularmente matriculada no programa de Pós-Graduação em Geografia da UFPR, orientada pela professora Dra. Salete Kozel. Fui informado (a), ainda, de que poderei entrar em contato com a pesquisadora a qualquer momento que julgar necessário através do telefone nº (41) 99711-4763, ou por e-mail cnovaes19@gmail.com. Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Os dados dos depoimentos estarão sob sigilo ético e não deverão ser divulgados até o momento de publicação da pesquisa, de modo que ela não oferece nenhum risco ao/a informante.

Eu, _____
_____, portador/a do documento _____,
residente _____,
declaro para os devidos fins que cedo os direitos da minha entrevista para que seja transcrita, analisada e utilizada, no todo ou em partes, no âmbito da pesquisa acima citada. Da mesma forma, autorizo a publicação das imagens coletadas pela pesquisadora.

Também informo que:

- () permito a citação do meu nome na redação final da pesquisa.
() não permito a citação do meu nome na redação final da pesquisa.

Salvador, _____ de _____ de 2018.

Participante da Pesquisa

Pesquisadora Cláudia Novaes Deina

Anexo C. Roteiro para entrevista semiestruturada

1. Apresentação: Nome completo, local e data de nascimento; família.
2. Explique como você passou a se ocupar dos valores e da cultura do povo negro? Quais são as ações que você considera importante para o fortalecimento da identidade negra?
3. Fale-me como se deu sua entrada no Olodum? Como foi essa experiência? Você aprendeu cantar no Olodum?
4. Qual é o sentido e o significado do carnaval para você? O que você sente quando você está puxando o bloco afro durante o carnaval da cidade da Bahia?
5. O que te inspira/motiva para cantar no Olodum? Qual o público vocês conseguem atingir com a música do Olodum?
6. Me conta sobre a origem dos ritmos, sons, coreografias e emblemas do Olodum.
7. Me conte sobre a história do bloco afro Olodum no carnaval da cidade da Bahia? Como o Olodum se organiza para o carnaval da cidade da Bahia? Como vocês escolhem a homenagem que será feita durante o carnaval? Qual a relação do bloco afro Olodum com os outros blocos? Vocês têm contatos com parceiros africanos?
8. Em quais projetos o Olodum está envolvido? Existe um que considere mais importante? Por quê?
9. Como o bloco afro Olodum é visto pela comunidade local?
10. Qual a maior dificuldade encontrada pelo bloco afro Olodum em Salvador?
11. Você diferencia o samba-reggae do axé?
12. Você possui alguma ligação com o Candomblé? Qual é a importância da simbologia africana para o bloco afro Olodum?
13. Haveria mais alguma curiosidade, fato ou observação que você gostaria de acrescentar ao que já falou
14. Você poderia compartilhar alguma imagem (foto) ou documento para enriquecer a entrevista?