UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

VALÉRIA ALVES DE SOUZA

**OS TAMBORES DAS “YABÁS”:
raça, sexualidade, gênero e cultura no Bloco Afro Ilú Obá De Min**

v.1

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

OS TAMBORES DAS “YABÁS”:

raça, sexualidade, gênero e cultura no Bloco Afro Ilú Obá De Min

Valéria Alves de Souza

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestra em Antropologia, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Laura Moutinho

v.1

São Paulo
2014

*Dedico esta dissertação
à minha mãe, Maria Aparecida Alves de Souza,
e ao meu pai, Justino Alves de Souza.*

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço a minha família por todo apoio e compreensão. Agradeço em especial à minha mãe, Maria Aparecida, e ao meu pai, Justino, por terem trabalhado muito para que eu tivesse a oportunidade de chegar até aqui.

Agradeço a minhas irmãs: Bernadete, Giselli, Andreza, Daniela e Angélica pelos socorros nas horas difíceis e pelas alegrias e risadas quando estamos juntas.

Agradeço aos meus sobrinhos lindos Yuri, Lucas e a pequena Júlia e todos os meus que de perto ou de longe se fizeram presentes em alguma medida.

Meus agradecimentos a todas as pessoas que estiveram presentes comigo durante minha jornada no mestrado. As minhas companheiras e meus companheiros de moradia pela troca de ideais, de apoio e de festas.

Sou muito grata às minhas amigas, minas de fé: Fernanda Rodrigues, Claudia Simões, Aline, Raquel, Analu, Belize, Isadora, Alline Andrade, Mighian Dane, Janaína Damasceno, Viviane Angélica, Adriana Moreira, Lorena Avelar, Edilsa Sotero, Flávia Rios, Bergman, Clélia Prestes, Larissa, Tamirez, Beth. Vocês são pra sempre!

Agradeço aos meus manos pretos: Uvanderson, Alan Augusto, Alexandre Bispo, Mateus Gato, Osséias, Marcio Macedo, Gustavo.

Meus agradecimentos a Arlene Ricoldi e a Sandra Unbehaum por terem aberto as portas da Fundação Carlos Chagas e me propiciado um aprendizado importante para a minha carreira.

A Lucinha, Jussara e Suelaine Carneiro, pelos trabalhos.

Agradeço a todxs companheirxs da Comunidade Panamericana.

Meu agradecimento especial ao Bloco Afro Ilú Obá De Min e a todas minhas interlocutoras. Agradeço imensamente a Beth Belli, Girley Miranda e Sandra Campos.

Meu carinho e agradecimento especial a Jaqueline Lima pelo aconchego do lar e pelas palavras de incentivo. Também ao Pedro Lopes por ter ficado junto comigo até o ultimo minuto.

Agradeço a boa sorte de ter Laura Moutinho como orientadora dedicada, compreensiva e rigorosa.

À Professora Ana Paula Silva e ao Professor Kabengele Munanga, pelas orientações na ocasião do meu exame de qualificação.

A Célia Santos, pelo afeto e paciência.

RESUMO

A pesquisa que deu origem a esta dissertação investigou as maneiras pelas quais as componentes do Bloco Afro Ilú Obá De Min: Educação, Cultura e Arte, operacionalizam e articulam os marcadores sociais da diferença raça, gênero e sexualidade no sentido de entender como, a partir desta articulação, o grupo construiu um diálogo e agenciou políticas culturais e os discursos sobre cultura e identidade negra na cidade de São Paulo. Os discursos acerca dos temas em tela são entendidos aqui como categorias política. Neste estudo percorremos quatro pontos fundamentais: a história do carnaval no Brasil o lugar ocupado pelo Ilú Obá no carnaval paulistano; os processos que deram origem ao bloco, sua composição artística e o perfil das integrantes; as dinâmicas das relações de raça, gênero e sexualidade no interior do bloco; o trânsito entre o Bloco Afro Ilú Obá De Min e o seu Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor.

PALAVRAS-CHAVE

Raça; Gênero; Sexualidade; Cultura Negra; Interseccionalidade.

ABSTRACT

The research that led to this dissertation investigated the ways in which the components of the Bloco Afro Ilú Obá De Min: Educação, Cultura e Arte articulate the social markers of difference race, gender and sexuality in order to understand how, from this intersection, the group built a dialogue and made use of cultural and political discourses about black identity and culture in the city of São Paulo, Brazil. The speeches under scrutiny here are understood as political categories. In this study we focused four key points: the history of carnival in Brazil and the position occupied by Ilú Obá in São Paulo's carnival; the processes that led to the creation of the Bloco, its artistic composition and profile of members; the dynamics of race, gender and sexuality within the Bloco; and the traffic between the Bloco Afro Ilú Oba De Min and its transformation in the Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambot.

KEYWORDS

Race; Gender; Sexuality; Black Culture; Intersectionality.

Sumário

Introdução	1
Um ponto de vista produtivo (e tenso)	1
A pesquisa	8
CAPÍTULO 1. Os Carnavais Paulistanos: Cordões, Agremiações, Blocos Afros e Afoxés em São Paulo	15
1.1. Mestres da Batucada: o Início do Carnaval Negro Paulistano	19
1.2. Cara e Coroa: carnaval popular negro e carnaval popular branco em São Paulo	28
1.3. Institucionalização da Folia: a nova cadência dos antigos cordões paulistanos ..	32
1.4. Afro-Brasileiridades: Blocos Afros e Afoxés pelas ruas da cidade	35
CAPÍTULO 2. Os tambores das “Yabás”: início, trajetória e deslocamentos do Bloco Afro Ilú Obá De Min.....	42
2.1. As mulheres que tocam tambores: origem e histórias	44
2.2. Quem vem lá, quem vem lá?...É o Ilú Obá	48
2.3. As mulheres do Ilú Obá: mestras, aprendizes, remanescentes e passantes. Quem são essas diletantes?	56
2.3.1. As coordenadoras de naipes	59
2.3.2. As mulheres que permanecem no Ilú	61
2.3.3. As moças do bloco	61
2.4. Os homens do Ilú Obá: entre a exaltação e a compressão. Quem é essa minoria?	63
2.5. O público do Ilú: presença, exaltação, alegrias e desconfortos entre os apreciadores do bloco	64
CAPÍTULO 3. Interseccionalidade: as dinâmicas de gênero, raça, sexualidade, religiosidade e cultura no Bloco Afro Ilú Obá De Min	68
3.1. O campo etnográfico: experiências e percepções	70
3.1.1. Conflitos e transições.....	72
3.2. Arte e religião.....	79
3.2.3. Corpo de dança	82
3.3. Gênero, percepções e experiências.....	86
3.4. Ilú e a cultura negra	91
CAPÍTULO 4. Culturas e políticas: articulações intermitentes	97
4.1. Cultura e política: primeiras articulações	97
4.2. O Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor	100
4.3. Os Pontos de Cultura e os Ponteiros: diálogos, experiências e divergências	106
4.4. Políticas de emponderamento: artifícios viáveis, hibridismo e reconhecimento	111
Considerações Finais.....	120
Referências	124

*Os resultados do amanhã serão visíveis nas causas que fazemos hoje.
Vamos semear as sementes uma a uma, e vencer no presente pelo bem
do futuro.*

– Daisaku Ikeda

Introdução

Um ponto de vista produtivo (e tenso)

Desde o início da escrita da minha pesquisa, ouço minha orientadora dizer: “Valéria, se coloca no campo”. Ainda no exame de qualificação, a Professora Ana Paula da Silva, que estava na banca, me fez a seguinte afirmativa: “Valéria, eu não vi você no campo”, e me sugeriu: “Se coloca no campo”.

Eu parei e pensei: “Mas eu já estou no campo!”. Eu estava certa que, ao escrever sobre a intersecção dos marcadores sociais da diferença raça, sexualidade, gênero, classe, religiosidade e como essa articulação era vivenciada no campo etnográfico, eu, de certa forma, mesmo com o distanciamento necessário à pesquisa, estava imprimindo a minha marca, o meu olhar e, assim, me colocando no campo, através desses marcadores vivenciados e experienciados por mim, na vida.

Somente no final da pesquisa e da escrita quase concluída é que me dei conta de que esse meu olhar, a minha marca, aparecia de forma subliminar no texto e, mesmo que eu me enxergasse lá, isso não aparecia na minha escrita. Por isso, repetiam: “Se coloca no campo”. Ao perceber isso, eu não pude fugir, me esquivar de mim mesma. E se colocar no campo é correr riscos, como dizem algumas amigas antropólogas. Esse risco para mim, neste momento, é iminente e necessário.

A intelectual negra bell hooks, ao refletir sobre o trabalho intelectual de negras e negros nos Estados Unidos, argumenta que: “A decisão de trilhar conscientemente um caminho intelectual foi sempre uma opção excepcional e difícil” (HOOKS, 1995, p.465). A autora aponta que o trabalho intelectual é muito mais um chamado do que uma escolha vocacional, por diversos motivos: entender e, em alguma medida provocar, transformações na sua própria vida, na sua comunidade ou alcançar ascensão econômica e política.

hooks nos conta que sua opção pelo trabalho intelectual foi por meio: “(...) de uma busca desesperada de uma posição opcional que me ajudasse a sobreviver a uma infância dolorosa” (HOOKS, 1995, p.465). Ainda que hooks seja uma mulher negra, norte-americana que vive um contexto de desigualdade distinto, a minha opção por este tipo de trabalho se parece com a dela: a de superar uma infância dolorosa de pobreza, racismo e discriminações de toda a sorte que não é raro – na verdade, infelizmente, é

frequente – que as meninas, moças e mulheres negras passem. Outro motivo foi o de entender a minha realidade que é compartilhada por outras mulheres negras, assim como o mundo à minha volta. Eu queria conspirar para uma transformação positiva. E foi encorajada pelos meus ascendentes, cuja procedência é alicerçada na força mental, intelectual, espiritual, corporal e na força bruta que, aos meus trinta anos de idade, ingressei na universidade em busca de transformar minha posição social, econômica, intelectual, afetiva e garantir que meus descendentes possam ter uma forma menos dolorida de construir suas identidades e de estar no mundo.

Determinação grandiosa e difícil, mas eu tenho a boa sorte de seguir com ela na companhia de uma família maravilhosa, de boas amigas e bons amigos, ao lado e em companhia de intelectuais negras excepcionais, estimulada pela luta das que vieram antes, pela dedicação, compreensão e rigidez da minha orientadora, e claro (ou escuro), por boas músicas, deliciosas comidas, boas cachaças e muita alegria.

Fui criada pelos meus pais com uma obrigação: terminar o terceiro colegial (hoje, Ensino Médio). Isso não queria dizer que eles não quisessem ter uma filha ou as filhas com “diploma de faculdade”, mas, para uma família negra paulistana moradora de uma das periferias mais violentas da cidade, ir para a faculdade era um sonho impossível. Visto que não conhecíamos ninguém do nosso “pedaço” que tivesse ido para a faculdade, a não ser a filha da patroa da minha mãe, que moravam três ruas acima e que, com a única lojinha de aviamentos do bairro, conseguiu “bancar” a faculdade de medicina da sua filha. Mais tarde, dois primos meus que trabalhavam de *office-boy* numa grande empresa, e financiados por ela, concluíram o Ensino Superior.

A relação das intelectuais negras das classes populares com a universidade passa por um processo plangente de alfabetização. O idioma acadêmico exige mais que uma mente brilhante, ele ultrapassa os limites do saber e se intensifica no controle do corpo, neste caso, do corpo negro. A impressão que se tem é que o processo de alfabetização pelos quais passam essas intelectuais negras tem que ser rápido e, na maioria das vezes, é um processo solitário. Ele tem a ver com os “os modos de classe” que a comunidade branca da classe média e média alta adquire desde o jardim da infância e percorre todo processo educacional até a universidade. Essa é nossa primeira impressão. Quando eu digo comunidade branca, levo em conta que há uma diversidade dentro da própria comunidade: de tons de pele, regionalidade, poder aquisitivo e capital cultural, que conformam uma variedade de experiências dentro desse grupo. Não raramente, quando uma intelectual negra entra na universidade pública, palavras e termos como:

cosmologias, idealismo, transcendental, metafísica, dialética, ontologia soam como algo distante não só para elas, mas para todos os estudantes ingressantes, pois aprender esses termos faz parte do processo de aprendizagem de todos, independente da cor da pele. Entretanto, é angustiante, na medida em que se percebe que muitos da sua turma, parecem entender perfeitamente esses termos e conseguem alocá-los dentro do contexto estudado naquele momento. Neste instante, aprender, apreender e codificar certos termos se torna urgente e angustiante.

Lembro que a primeira resenha que tive que fazer na universidade foi sobre o *Exército Industrial de Reserva* de Karl Marx. Eu li e reli o texto pelo menos umas vinte vezes ou mais para conseguir entender, depois levei mais uns 30 dias para escrever cinco páginas. Em conversas com outras colegas negras intelectuais, sempre surgia um relato deste tipo, me mostrando que minha experiência de mulher e negra na academia não é individual. As relações de gênero, raça e classe entre as intelectuais negras no meio acadêmico estão o tempo todo articuladas. Ora uma mais evidente que outras, mas não inseparáveis. No caso acima, as relações de classe e raça ficam bastante evidenciadas.

Considero como intelectuais negras, todas as mulheres, acadêmicas ou não que se dedicam à pesquisa, leitura e escrita, à militância política, visto que, como há muito já sabemos, a universidade não é e nunca foi o único espaço que produz conhecimento. bell hooks afirma que a opção dela pelo trabalho intelectual está estritamente ligado à política do cotidiano. Ela aponta que ele é um elemento necessário da ação pela libertação fundamental de todas as pessoas oprimidas ou exploradas que passam de objeto a sujeito que descolonizam e libertam suas mentes.

hooks também nos conta que quando escrevem sobre a vida intelectual negra, que é ato muito raro, somente os homens são citados. Ela diz que quando pede para suas alunas citarem intelectuais negros sem mencionar o gênero, elas, geralmente citam os homens. Depois de uma longa busca mental citam nomes de mulheres intelectuais negras famosas ou que estão em evidência naquele momento.

Na universidade que estudo, somente se estuda intelectuais negros em algumas disciplinas direcionadas para a questão das relações raciais e, mesmo assim, poucos são trazidos à baila. Na maioria das vezes estudamos intelectuais brancos que estudam e escrevem sobre negros. Na universidade, eu nunca li um texto obrigatório ou complementar de intelectuais negras como Lélia Gonzalez, Suely Carneiro, Angela Davis, Alice Walker, Patrícia Hill Collins, Lília Fonseca, Luiza Bairros e/ou bell

hooks: nem mesmo nas disciplinas de gênero e sexualidade. Seria esse um “epistemicídio” institucionalizado? Como entender essa lacuna? A verdade é que essa invisibilidade articulada pelos marcadores gênero, raça e classe nos deixa sem referências do que é ser uma intelectual negra na academia, por isso, frequentemente, buscamos essas intelectuais fora dela.

A invisibilidade das intelectuais negras na academia, também compromete professores e estudantes brancos, na medida em que textos importantes que lidam com diversas situações e contextos para o aprendizado e para a pesquisa são negados. A comunidade acadêmica que aqui chamarei de branca, embora saiba que esta seja uma categoria que homogeneiza um processo de desigualdade e de classes mais complexos, perde a oportunidade de refletir sobre outras escritas e realidades que a não delas, que geralmente são tão uniformes. E mais, perde a oportunidade de lidar com o *diferente*, de romper com os pré-conceitos e estigmas em relação à população negra, de descolonizar a mente. Enfim, perde a oportunidade de avançar.

O corpo negro na academia passa por um processo de vigilância e controle constantemente e por diferentes motivos: por ser a única ou umas das únicas estudantes negras na sala de aula, por ser a única professora negra do departamento em que trabalha, pelo seu estilo de cabelo, roupas, crença religiosa. Existe por parte da comunidade branca uma sistemática desconfiança de que tal intelectual negra, aluna ou professora, não é boa e\ou capaz o suficiente, ou de que não vai conseguir concluir tal artigo ou pesquisa ou, como tenho visto em algumas defesas, professores desqualificando o trabalho acadêmico dizendo que aquilo não é *ciência* e sim *militância*. Isso é muito curioso porque na minha área existem intelectuais brancas renomadas que são declaradamente militantes e, eu nunca ouvi ninguém desqualificar o trabalho delas por conta da sua militância. Isso se estende para outras áreas do conhecimento e me coloca duas questões: Quais são então as fronteiras da academia e da militância? Quais são os papéis da raça e do racismo nesse processo?

Na última Reunião Brasileira de Antropologia, uma amiga intelectual negra doutoranda de uma universidade pública renomada do estado de São Paulo, ao passar pelo corredor da universidade que estava sediando o congresso foi parada abruptamente por uma colega do seu departamento, uma doutoranda bem jovem, pele alva, estilo descolado, bem “típico” de uma camada da classe média alta paulista. A mocinha olhou para ela e a intimou dizendo: “Você só anda com negras!”. Minha amiga, não acreditando naquela situação, parou por uns segundos e lembrou-se de todas as vezes

que havia visto aquela moça linda e sorridente no congresso e na universidade na companhia de outros estudantes brancos e respondeu: “E você só anda com brancos”. A moça não conseguiu retrucar, ficou paralisada. Acho que não esperava que a sua intimação fosse devolvida. Será que ela almejava um olhar baixo, quase que um pedido de desculpa?

Esse episódio recente reforça minha teoria de que há um controle e uma vigilância sobre os corpos negros na academia. Somos visíveis pela invisibilidade. Nos departamentos da maioria das universidades públicas, professores brancos andam com professores brancos, até porque dá para contar nos dedos e, às vezes, com um só, a quantidade de professores negros nas universidades públicas. Alunos brancos compartilham entre eles o mesmo *ethos* de classe sem que ninguém os questione e, o pior, nem eles mesmos.

Isso me fez chegar a duas conclusões: na área das relações raciais, o estudo sobre os brancos e a diversidade desse grupo precisa que ser profundado. Salvo nos estudos sobre desigualdades raciais no sistema educacional e o recente estudo comparativo Brasil/África do Sul sobre relacionamentos afetivos/sexuais inter-raciais,¹ eu vejo uma lacuna nos estudos sobre os brancos, em relação aos estudos sobre os negros no Brasil. A frase *Reaja ou será Morta*, cunhada pelos movimentos negros na luta contra o genocídio da população negra e jovem e que se estende para todo o tipo de agressão baseada nas diferenças raciais, neste contexto, faz todo sentido.

Entretanto, por sorte, nem sempre a relação entre a comunidade negra acadêmica e a comunidade branca é circunscrita por esses tipos de “aborrecimentos”. Minha relação com dois colegas de orientação me faz crer que nem sempre gênero, raça e classe, quando articulados no espaço acadêmico, produzem distanciamentos.

As relações afetivas e sexuais das intelectuais negras também são afetadas por conta da sua posição. Não são raras as pesquisas que mostram que a mulher negra, em comparação com a branca, é última a se casar e, quanto mais essa mulher ascende socialmente, menos chance ela tem de conseguir um parceiro – isso para as autodeclaradas heterossexuais.² Para além das pesquisas, a vida prática nos mostra os danos que isso causa. Para as intelectuais negras que têm outras preferências sexuais, assumir uma relação de conjugalidade requer coragem e atenção: coragem para

¹ Ver Moutinho (2004).

² Ver sobre o tema: Berquó (1987), Carneiro (1995), Pacheco (2008), Moutinho (2004).

enfrentar as múltiplas opressões expressas e latentes; e atenção para não cair nas armadilhas dos estereótipos.

Contudo, e apesar desses constrangimentos relatados, vivenciados pelas intelectuais negras nas universidades, estamos aqui e não sairemos! Estamos produzindo teses dissertações, artigos, formando alunas e alunos, desfilando nossos corpos negros (quase únicos) e trabalhando com aquilo que escolhemos ser: intelectuais negras. Como eu disse no começo, uma das minhas opções pelo trabalho intelectual é garantir que os meus descendentes construam sua identidade de forma mais amena do que minha geração.

Não posso me esquecer de que existem sim, outras histórias de mulheres negras que passaram por outros processos não tão dolorosos, ainda bem! E, como escreveu Luiza Bairros: “(...) não existe uma identidade única, pois a experiência de ser mulher se dá de forma social e historicamente determinada” (BAIRROS, 1995, p.461).

Essa é uma excelente observação. Minha experiência de mulher negra paulistana tem me mostrado o quando as mulheres negras são iguais e diferentes ao mesmo tempo. Compartilhamos a igualdade naquilo que nos agride diariamente. Independente se o tom da pele é mais claro ou mais escuro, ou de classes sociais diferentes, frases do tipo: “você lava seu cabelo? Ele é ruim mais tá bonito”. Na loja: “aqui não permitimos que pessoas de “cor” experimentem roupas brancas”. Na universidade: “você é funcionária ou comunidade externa?”. No trabalho: “se todas as pessoas negras fossem inteligentes iguais a você, não existiria mais miséria no país”. Na festa “descolada”: “olha você é linda! Eu adoro a beleza negra, mas eu não fico com negras porque vocês são fogosas e não sei se darei conta do recado”. Eu poderia citar aqui muito mais frases desse tipo, ou piores, que mulheres negras escutam quando circulam em espaços predominantemente frequentados por brancos. Já temos estudos que mostram que jovens negros das periferias de São Paulo, só conheceram o racismo de fato, ao ingressar na universidade, ou seja, um espaço que ainda é majoritariamente branco.³

As diferenças estão centradas basicamente na diversidade econômica e social dessas mulheres. A composição da família tem um papel fundamental. Por exemplo, uma mulher negra de classe média que tem uma mãe ou pai ou um parente bem próximo professor de escola pública, com nível superior, bancário ou funcionário público, terão outras formas de se relacionar e de construir suas identidades de mulher negra, por

³ Ver Dias (2012).

conta do suporte econômico e social que a família construiu e que repassam a elas. Sua experiência será diferente de uma filha negra que tem pais com nível escolar baixo, com trabalhos de baixa renda e desprestigiado socialmente. A diferença regional também é um diferencial importante nas construções das identidades das mulheres negras. Independente da classe social, ser mulher negra do norte ou do nordeste do Brasil em São Paulo é viver diariamente brigando consigo e com os outros para que sua integridade mental se mantenha saudável. É por tudo isso que as intelectuais negras, em minha opinião, têm que ocupar espaços de poder dentro e fora da academia.

É dessa forma e nessas circunstâncias que eu estou construindo minha identidade de intelectual negra. Foi imbuída dessas vivências e perspectivas. Eu me produzi no meu campo de pesquisa e fui produzida por ele. Os marcadores sociais da diferença, gênero, raça, sexualidade, cultura e religiosidade (eu estou considerando religiosidade um marcador, pois, se olhamos o mundo a partir daquilo que nos constitui, a forma de professar a fé, ou a simpatia por alguma expressão religiosa nos orientam e nos direcionam para determinados tipos de olhares sobre ele), e suas intersecções são inerentes a uma sociedade profundamente desigual e olhar e analisar no interior dos grupos como eles são vivenciados e articulados é nossa tarefa de pesquisadoras e pesquisadores. Esta é, ao menos, a minha tarefa aqui.

Portanto, é dessa forma que eu me coloco no campo. Na posição de uma intelectual negra que experiencia cotidianamente as benesses e os dissabores de ser o que é e que aprendeu que em certas relações de poder a minha agência é acionada na intersecção entre palavras agradáveis e uns olhares ácidos. E com essa determinação que apresento a vocês, leitoras e leitores, meu campo etnográfico e as minhas contribuições para o estudo dos marcadores sociais da diferença.

Esta dissertação trata das relações de gênero, raça, classe, sexualidade, identidade e cultura. Ela problematiza as assimetrias existentes e concernentes a estes marcadores. Pelo fato de o campo etnográfico ser predominantemente feminino e composto por mulheres negras e brancas, no sentido usual da palavra, a pesquisa nutre-se do ponto de vista do pensamento feminista negro norte-americano, que exerce grande influência no pensamento feminista negro brasileiro.

Este ponto de vista do feminismo negro foi instituído pela intelectual negra Patrícia Hill Collins em torno de cinco temas fundamentais que o caracterizam: 1) o legado de uma história de luta; 2) a natureza interligada de gênero, raça e classe; 3) o combate aos estereótipos ou imagens de controle; 4) a atuação como mães, professoras e

líderes comunitárias; 5) e a política sexual (BAIROS, 1995, p.462). Esses pontos trazem a contribuição de intelectuais reconhecidas pelo trabalho acadêmico, mas principalmente, o conhecimento produzido por mulheres, através de suas atuações e experiências cotidianas em diferentes áreas. Neste sentido, como afirma a autora:

O pensamento feminista negro seria então um conjunto de experiências e ideias compartilhadas por mulheres afro americanas que oferecem um ângulo particular de visão do eu, da sua comunidade e da sociedade, ele envolve interpretações teóricas da realidade de mulheres negras por aquelas que a vivem. (COLLINS *apud* BAIROS, 1995, p.463)

Após estas palavras introdutórias convido a leitora ou o leitor a conhecer a pesquisa que embasa esta dissertação.

Axé!

A pesquisa

Na cidade de São Paulo, desde 2004, um grupo de mulheres se reúne para planejar e organizar uma saída de carnaval. Este pequeno grupo se torna um bloco carnavalesco a partir do mês de outubro de cada ano, quando são abertas inscrições para qualquer mulher que deseja desfilar com o Bloco Afro Ilú Obá De Min. O cortejo acontece na sexta-feira de carnaval e parte de um ponto central da cidade, o Viaduto Major Quedinho e se encerra no pátio da igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, também localizada na região central da cidade, no Largo do Paissandu.

A música, a dança dos orixás, os instrumentos musicais que são utilizados durante os cortejos trazem consigo alguns sentidos fundamentais para o Ilú Obá De Min: a alegria, energia, educação corporal e intelectual, o sentido de compartilhar e a representação de diferentes planos simbólicos da cultura e das religiões afro-brasileiras.

Esses elementos estão presentes na música, no corpo de dança e na bateria do bloco.⁴ De acordo com o relato das organizadoras do Ilú Obá, maneira como o grupo é chamado por suas integrantes, a música e, principalmente, o corpo tem fundamental importância. Para além dos movimentos e da estética, o corpo torna-se um poderoso

⁴ Estas informações são parte do trabalho etnográfico que realizei com as componentes do Ilú Obá De Min entre 2008 e 2013, sob orientação da Professora Laura Moutinho, junto ao Departamento de Antropologia/USP. Como será explicado adiante em detalhes, esta pesquisa teve início como parte de minha Iniciação Científica (com o apoio de bolsas PIBIC\CNPq) e continuou no mestrado em antropologia (PPGAS\USP).

instrumento de transmissão da história e fornece um pluralismo de sentidos que ultrapassa a simples representação. O corpo expresso pela dança e pelo toque dos tambores coloca cada elemento em relação com o outro, na interação com o tempo e o espaço, favorecendo múltiplas formas de comunicação.

A pesquisa que deu origem a esta dissertação investigou as maneiras pelas quais as componentes do Bloco Afro Ilú Obá De Min operacionalizam e articulam os marcadores sociais da diferença raça, gênero e sexualidade no sentido de entender como, a partir desta articulação, o grupo construiu um diálogo e agenciou políticas culturais e os discursos sobre cultura e identidade negra na cidade de São Paulo. Os discursos acerca dos temas em tela são entendidos aqui como categorias política

Meu interesse em fazer esta pesquisa surgiu durante um encontro casual com uma das integrantes do bloco, quando entregava panfletos convidando-me a participar de um evento que o Ilú iria realizar com a intenção de aproximar e convocar mulheres para participar do carnaval de 2008. O argumento utilizado foi que o Ilú Obá estava precisando de mulheres negras em sua composição. Foi uma grande surpresa, pois já havia assistido uma apresentação do bloco e aos meus olhos, o Ilú era composto em sua maioria por mulheres negras ligadas ao movimento feminista negro, ao candomblé e fortemente posicionadas em relação a sua sexualidade. Para mim, uma das marcas do Ilú Obá era a presença de uma sociabilidade lésbica no interior do bloco. Essa percepção foi transformada após a primeira imersão no campo.

A oportunidade de iniciar esta investigação veio através da minha primeira Iniciação Científica, após eu ter participado da disciplina Raça, Sexualidade e Identidade Nacional ministrada pela Professora Laura Moutinho, em 2008, como parte da grade de disciplinas do curso de ciências sociais. Na ocasião, eu elaborei um projeto de pesquisa que tinha como questões as vivências afetivo-sexuais das integrantes do bloco, a organização social e política e as interações com os movimentos negros e LGBTs.

De início, o que chamou atenção para a pesquisa foi o fato de o Ilú ser um bloco afro carnavalesco em ascensão composto e dirigido principalmente por mulheres negras, e as formas de vivências afetivo-sexuais. Entretanto, durante o trabalho de campo, me deparei com questões que me redirecionaram a outros temas, despertando em mim o interesse por uma investigação mais profunda dos valores veiculados e das múltiplas formas de interação das integrantes do bloco.

Minha entrada no campo foi relativamente simples. Conversei com a produtora e com uma das fundadoras do bloco sobre minha pesquisa e fui aceita imediatamente. O Ilú Obá estava começando a se popularizar e ainda não havia nenhuma pesquisa sobre o grupo. O material disponível era composto apenas de alguns vídeos na internet e textos jornalísticos sobre os cortejos do Ilú no carnaval. Uma pesquisadora da USP era, como me pareceu na época, um sinal de que o bloco estava ganhando status e prestígio.

A primeira pesquisa de iniciação científica⁵ que realizei teve o objetivo de analisar os discursos das integrantes do bloco sobre raça, gênero e sexualidade, se apoiando na seguinte hipótese: o Bloco Afro Ilú Obá De Min, por ter um discurso fluido sobre cor/raça e por permitir e assegurar uma sociabilidade lésbica em sua formação, fazendo deste bloco único e distinto das outras associações afro-brasileiras, pressupõe que as novas integrantes que formarão o bloco para o próximo carnaval compartilham com estes mesmos ideais discursivos. A pesquisa tratou de investigar as narrativas das novas integrantes do bloco antes e depois do carnaval; quais as mudanças nos comportamentos culturais, sexuais e políticos das novas integrantes depois do contado com o bloco.

Nesta primeira investida, foi possível concluir que o espaço do Ilú Obá possuía uma dimensão que conformava uma fluidez das categorias de raça, gênero e sexualidade proporcionando múltiplas experiências. Foi possível notar que o Bloco não se dirigia a extremos em termos identitários, escapando de qualquer tipo de posição cristalizada acerca do manejo e vivência dessas categorias.

Surgiu, durante a pesquisa, um tipo de posicionamento: o “estar aberta”, designando o Ilú Obá como um espaço onde seria possível subverter as fronteiras classificatórias e criar outras possibilidades de interações afetivo-sexuais. De forma similar, estas narrativas operavam de modo complexo os marcadores raça, gênero e sexualidade articuladas com a questão da valorização da cultura negra, interpelando de modo original as atuais políticas culturais em curso.

Na segunda pesquisa de iniciação científica, fiz uma análise comparativa entre o Bloco Afro Ita Lemi Sinavuru de Belém do Pará e o Bloco Afro Ilú Obá De Min⁶, tendo

⁵ Título: Ilú Obá De Min – Subvertendo fronteiras: raça, gênero, sexualidade em um Bloco Afro Carnavalesco de mulheres, PIBIC/CNPq, 2008.

⁶ Título: Percepções sobre raça, sexualidade, etnicidade, gênero e cultura em dois Blocos Afros Carnavalescos, PIBIC/CNPq, 2009.

me beneficiado de apoio à pesquisa do Programa de Cooperação Acadêmica (PROCAD) para a realização do trabalho de campo no Pará⁷.

O Itá Lemi Sinavuru⁸ é um afoxé que reúne membros da população indígena e negra do estado do Pará. Este afoxé se define como um grupo carnavalesco de comportamento específico, pois lutam contra todos os tipos de discriminação. Parte dos integrantes está ligada diretamente aos terreiros de candomblé de Keto, Angola, Gege, Umbanda, Mina Gege, e Mina Nagô.⁹ O grupo levanta a bandeira da diversidade e se descreve como um bloco que tem consciência e preserva os valores e hábitos e cultura da população negra e indígena. O objetivo deste afoxé é confraternizar, comemorar e compartilhar com a população paraense a beleza dessas duas culturas.¹⁰

A constituição musical do bloco é bastante semelhante à do Ilú Obá De Min. As principais características são as vestimentas dos orixás parecidas com as usadas nas festas públicas de candomblé, os cânticos com dialetos em ioruba. Os instrumentos de percussão utilizados na bateria são os atabaques, agogôs, afoxés e xequerês. A dança e os toques são do afoxé, que também é chamado de candomblé de rua, um cortejo público que sai durante o carnaval.

Criado em janeiro de 2003, o Itá – que significa “pedra” na língua tupi guarani, Lemi quer dizer “forte” na língua ioruba e Sinavuru, “felicidade” na língua banto – aglutina cerca de 100 pessoas, tendo um número mais expressivo de mulheres que compõe a bateria e o corpo de dança. Desenvolvem, junto aos movimentos negros de Belém, atividades voltadas à promoção da dignidade e cidadania, a partir de seminários, projetos sociais, oficinas de arte, procurando envolver a comunidade em torno e trazê-los para as discussões.

O objetivo da pesquisa de iniciação científica que conduzi foi verificar e comparar os discursos e interações entre raça, gênero e sexualidade entre as participantes do Ita Lemi Sinaruvu e do Ilú Obá De Min, analisar e comparar os tipos de

7 O projeto PROCAD “Raça, etnicidade, sexualidade e gênero em perspectiva comparada”, financiado pela CAPES, teve por objetivo fomentar um acordo de cooperação acadêmica entre o PPGA/UFGA e o PPGAS/USP. Como resultado da pesquisa realizada publiquei o artigo “Sob o toque dos tambores: interseções de raça, gênero, religiosidade e cultura. Algumas notas etnográficas sobre o Afoxé Ita Lemi Sinavuru (Belém) e o Bloco Afro Ilú Obá De Min (São Paulo).”

⁸O Ita Lemi Sinavuru não é um bloco afro carnavalesco como se pensava no início da pesquisa. Eles se denominam como um afoxé de rua pela ligação com as religiões de matriz africana.

⁹Conheci o Ita Lemi Sinavuru no Fórum Social Mundial de 2009, em Belém do Pará.

¹⁰ Essas informações foram colhidas em uma entrevista com o Edson Catendê, idealizador e coordenador do Itá. Ver em detalhes Souza (2013).

relações hierárquicas, sexuais e afetivas dos grupos e as articulações com os movimentos negros e ações políticas em São Paulo e em Belém.

A hipótese que orientou tal trabalho enunciava que nos diferentes contextos que estão inseridos estes dois blocos, embora com formas semelhantes de expressar a cultura negra, essas relações são assimétricas no que tange os discursos sobre raça (homos)sexualidades e ações políticas, por conta dessas experiências serem vivenciadas em diferentes contextos regionais e espaciais.

Como dito anteriormente, para realizar a pesquisa comparada, participei do PROCAD no ano de 2009 com um intercâmbio para a cidade de Belém do Pará. Conteí ainda com recursos do projeto: “Entre a Exclusão o Reconhecimento e a Negociação: (homos)sexualidades e raça em uma perspectiva comparada”, financiada pelo CNPq¹¹ que visava explorar as dinâmicas da classificação por raça/cor, etnia, gênero e orientação sexual em São Paulo e em Belém do Pará, cidades que têm lugar de honra no desenvolvimento dos estudos das relações raciais e das pesquisas sobre a construção das identidades (homos)sexuais.

Nessa investigação notei como mais clareza de que modo o bloco afro Ilú Obá De Min se mostrava maleável com relação às narrativas acerca da raça, do gênero, da sexualidade e cultura. Por seu turno, o Afoxé Itá Lemi Sinavuru, por estar diretamente ligado a uma casa de candomblé e pelo fato de seus líderes coordenarem uma associação com objetivos políticos bastante específicos, tinha como ponto chave a criação de uma identidade étnica acessada através da cultura, especificamente pela cultura negra, com interesses práticos de agenciar políticas públicas para esta população. O Itá Lemi se mostrou indiferente em relação aos discursos e vivências sobre gênero e sexualidade. A construção de uma identidade política negra era o foco do grupo no momento da pesquisa.

Realizar este percurso de pesquisa, articular as experiências das Iniciações Científicas foi importante para o meu crescimento e aprimoramento no fazer antropológico, no ato de fazer pesquisa e, sem dúvida, para minha vida. Minha trajetória no campo estará exposta ao longo dos capítulos que se seguem.

A pesquisa que apresento agora, e que resultou nesta dissertação, foi realizada em apresentações do Bloco Ilú Obá de Min em bares, casas de show e ruas do centro de São Paulo, nos ensaios, eventos na sede do bloco e em outros locais utilizados pelo

¹¹ Edital Gênero\CNPq – processo n° 40291/2008-5, realizado sob a coordenação da Professora Laura Moutinho.

Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor, para realização de palestras e debates. Foram feitas observações durante as apresentações, além de conversas e entrevistas com as integrantes. Nas perguntas estavam questões relativas à entrada no bloco, percepção da composição racial e sexualidade, autoclassificação quanto à cor/raça, orientação sexual, status afetivo/sexual, relação com a cultura negra e história de vida antes e depois da entrada no bloco.

Na pesquisa, os discursos e os comportamentos foram os focos principais da observação. Houve um esforço de se fazer uma *descrição densa* (GEERTZ, 1989) pela qual se tentou desvendar e entender os diferentes significados e intenções dos discursos presentes na vida social do Ilú Obá. As experiências vivenciadas durante a pesquisa foram significativas para se compreender as formas que as integrantes do Bloco Ilú Obá De Min utilizam como meio de interação. Mais especificamente, foram realizadas 12 entrevistas com 2 líderes do bloco, 1 compositora, 1 cantora, 3 integrantes da bateria e 5 da dança, sendo que algumas das entrevistadas, entre elas dois homens, transitam por mais de um naipe. Algumas das entrevistas foram feitas durante as festas patrocinadas pelo bloco, e outras em bares na região central da cidade. Todas as entrevistadas sabiam do que se tratava a pesquisa e eu deixei a cargo delas a escolha do local onde poderíamos realizar o trabalho.

Esta dissertação foi subdividida em quatro capítulos, a seguir:

No Capítulo 1, o objetivo foi revisitar a história do carnaval de São Paulo, suas origens e as relações estabelecidas, de semelhanças e diferenças, com o carnaval do Rio de Janeiro e da Bahia. Procurei construir um panorama do carnaval paulista no cenário nacional para situar o Ilú Obá De Min no cenário carnavalesco e identitário de São Paulo.

Nesse capítulo, apresento a influência das manifestações culturais negras, jongo, batuque de umbigada e congadas que eram vivenciadas nas fazendas de algumas cidades do interior de São Paulo, como Capivari, Tietê ou Piracicaba. Trabalho como o samba e como os ritmos foram se desenvolvendo de formas diferenciadas a depender dos modos de vida da população, as diferenças, desigualdades e continuidades do carnaval realizado pela população negra e pelos imigrantes europeus bem como os processos de institucionalização. Apresento, também, um panorama dos blocos afros e afoxés em São Paulo.

No Capítulo 2, intitulado: *Os Tambores das “Yabás”: início, trajetória e deslocamentos do Bloco Afro Ilú Obá De Min* apresento à leitora ou ao leitor a

constituição do Ilú Obá De Min bem como o campo etnográfico e os métodos e procedimentos de pesquisa. Nesse capítulo, apresento os processos que originaram o Bloco Ilú Obá De Min, bem como sua fundação, seu nome de batismo, a ligação com o candomblé, sua composição e concepção artística, além das inclinações e ligações políticas, religiosas e identitárias do bloco, e procuro localizar como o Ilú Obá De Min se constitui culturalmente no carnaval de São Paulo.

O Capítulo 3, *Interseccionalidade: as dinâmicas de gênero, raça, sexualidade, religiosidade e cultura no Bloco Afro Ilú Obá De Min*, teve por objetivo compreender como os marcadores sociais da diferença raça, gênero, sexualidade, cultura e religiosidade operam e são operacionalizados pelas componentes do bloco. Nesse ponto, o trabalho etnográfico foi fundamental para a compreensão de como esses marcadores são vivenciados e articulados no interior do Ilú Obá De Min. Abordamos questões referentes à performatividade do bloco, a encruzilhada entre arte e religião e como esses temas estão sendo agenciados pelas integrantes do Ilú Obá De Min. São analisados os discursos sobre raça, cultura e cultura negra e as formas como as componentes do bloco interpretam, articulam e vivenciam esses discursos.

O Capítulo 4, *Culturas e Políticas: articulações intermitentes* tem por objetivo apresentar os processos de transformação ocorridos no Bloco Afro Ilú Obá De Min, procedimentos esses que dizem respeito à transformação de uma organização não governamental em um Ponto de Cultura, as mudanças na organização e operacionalização do bloco por conta dessa passagem, as ligações políticas que o bloco constituiu e as culturas internas e externas praticadas por ele. Trato da formalização do bloco como entidade não governamental e dos projetos, cursos, oficinas, estratégias políticas e articulações administradas pelas organizadoras do Ilú Obá De Min, o funcionamento do Bloco Afro Ilú Obá de Min como um Ponto de Cultura, as políticas culturais e seus processos de intervenção e articulação. Finalmente, mostro as transformações ocorridas no Ilú Obá após se tornar um Ponto de Cultura e a proposta de constituição de uma identidade cultural que abarca tanto a manifestação cultural proposta pelo Bloco como as políticas culturais em voga no cenário nacional.

CAPÍTULO 1. Os Carnavais Paulistanos: Cordões, Agremiações, Blocos Afros e Afoxés em São Paulo

Durante a escravidão, descobriu-se que a permissão concedida aos negros para que desenvolvessem formas espontâneas de associação com o objetivo de recriar padrões culturais africanos era bastante vantajosa. Tal iniciativa visava a maior produtividade e assim podiam os escravos dançar e cantar pelo menos uma noite por semana.

Ana Maria Rodrigues, em *Samba Negro Espoliação Branca*

Desde quando eu era criança e durante parte da minha adolescência, levada pela minha mãe, eu frequentava a Escola de Samba Rosas de Ouro, que fica num bairro da zona norte da cidade de São Paulo. Eu me encantava com passistas, com o casal de mestre sala e porta bandeira, com o giro das baianas e principalmente com a batucada. Achava incrível toda aquela harmonia, criatividade e alegria. Nas férias, quando íamos com minha avó para Piracicaba, uma cidade do interior de São Paulo, o jongo e a umbigada é que tomavam meu coração e meu corpo. O batuque dos tambores, o canto das mulheres fazendo coro, as saias rodadas e o entra e sai da roda me fizeram crer que esses ritmos, essas músicas, as danças, o cheiro, as cores e os tambores, de fato, traduziam um modo de ser, de viver e de festejar de muitas famílias negras paulistas.

Ao mesmo tempo, sempre em épocas de carnaval, eu ouvia na rádio que minha mãe escutava e em programas de auditório, que São Paulo não sabia fazer samba. Dizia-se que os sambistas paulistas tentavam em vão imitar o samba carioca e o carnaval fluminense. Por mais que se adotasse o ritmo em São Paulo, na opinião desses críticos, os paulistas estariam “matando” o samba. O famoso poeta e compositor Vinícius de Moraes disse certa vez que São Paulo era o túmulo do samba.

Eu, na verdade, mesmo sem conhecer a história do carnaval de São Paulo e sem entender as motivações desses críticos, nunca concordei com tais afirmações e, na medida em que fui crescendo e amadurecendo, essas críticas deixaram de fazer sentido. Na condução desta pesquisa, estudando mais a fundo a historiografia do carnaval de São Paulo, deparei-me com uma história primorosa de luta, resistência, persistência, autonomia, criatividade e de negociações do samba e do carnaval paulista.

O objetivo deste capítulo é revisitar a história do carnaval de São Paulo, perscrutar suas origens e as diferenças em relação ao carnaval do Rio de Janeiro e da Bahia, e compreender a construção discursiva do samba paulista. Conhecer este

contexto é de fundamental importância para que possamos compreender e analisar a construção identitária do Ilú Obá De Min no carnaval de São Paulo.

Ao analisar a bibliografia sobre o carnaval paulista, deparei-me com uma assimetria: apesar do tema do carnaval ser frequentemente estudado, pouco se escreveu sobre o carnaval paulista; por outro lado, há uma vasta literatura sobre o carnaval do Rio de Janeiro e da Bahia. No Rio, a ênfase é na constituição das escolas de samba e no ritmo do samba, na Bahia, o destaque fica para os afoxés e para os blocos afros.

Apesar de o carnaval ser considerado uma festa popular símbolo da cultura nacional brasileira, ele é um tema pouco pesquisado nas universidades. Os estudos sobre o carnaval não alcançaram a mesma importância que o evento tem para a população brasileira. Os debates sobre o carnaval nas ciências sociais datam da década de 1970 (VON SINSOM, 2007), tendo antes sido um tema de interesse folclórico, articulado a outras temáticas como a pintura, caricaturas, fotografias, literatura e o jornalismo (SILVA, 2008). Frente a essa pista de trabalho, conduzi levantamentos nas bases acadêmicas disponíveis de modo a mapear a produção nacional sobre o carnaval no Brasil.

Um levantamento no Portal de Periódico da Capes realizado em fevereiro de 2014 apontou que, de 1957 a 1971, foram registrados 39 artigos publicados com o descritor “carnaval”; de 1972 a 1985, 69 artigos; de 1986 a 2000, 794; e, após os anos 2000, chega-se a 3.876.

Esses números nos mostram que o interesse sobre o tema tem aumentado, mas é importante observar onde e como esses artigos foram publicados: 2.499 artigos foram publicados em revistas acadêmicas, 586 em jornais, 557 são resenhas e 214 são textos publicados como capítulos de livros. O que chama a atenção é que a maior parte desses artigos foi publicada em outro idioma: 2.298 artigos foram publicados na língua inglesa, 1.106 em espanhol, 303 em francês e apenas 141 artigos foram publicados em português – o portal ainda mostrou 28 artigos como indeterminados.¹² Os artigos foram publicados em revistas de música, antropologia e em periódicos que tratam das temáticas: memória, identidade, territórios, cidade, arte e ciência.

Um levantamento no Banco de Teses da Capes, também realizado em fevereiro de 2014, apontou que os estudos sobre o carnaval na academia ainda continuam em baixa, como já apontava Zélia Lopes da Silva (2009).

¹² Dados coletados em 25 de fevereiro de 2014 no Portal de Periódicos da Capes.

Na pesquisa realizada usando o mesmo descritor “carnaval” foram encontrados 50 registros, 43 dissertações de mestrado e 07 teses de doutorado nos últimos quatro anos.¹³ As áreas foram bem diversas, com uma incidência de trabalhos concentrados nas humanidades.

Foram encontrados registros de 07 trabalhos na área da história, 07 nas artes, 07 na área de música, 04 trabalhos na antropologia, 04 nas letras, 03 na sociologia, 03 na psicologia, 02 trabalhos no lazer, 02 na área de comunicação, 02 na educação, 02 em memória social, 02 na sociologia e antropologia, 02 na área de hospitalidade, 01 na etnomatemática, 01 na administração e 01 na biologia.

O quadro das universidades onde os trabalhos foram produzidos foi este: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) produziu 07 trabalhos, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) 06, a Universidade Federal do Pará (UFPA) 05 trabalhos, a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) 04 trabalhos, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) 03, a Universidade Federal da Bahia (UFBA) 03, Universidade Federal Fluminense (UFF) 02, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) 02 trabalhos, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) 02, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) 02 trabalhos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) 02 trabalhos, Universidade de São Paulo (USP) também 02 trabalhos, a Faculdade Anhembí Morumbi de São Paulo produziu 02 trabalhos, a Universidade Tiradentes (UNIT) 01 trabalho, Universidade Federal de Rondônia (UNIR) 01 produção, a Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) 01 trabalho, a Universidade do Estado de Santa Catarina (UESC) 01, Universidade Paulista Julio de Mesquita (UNESP) 01, Universidade Federal da Paraíba (UFPB) 01, e por fim a Universidade Estadual da Bahia (UNEB) com uma produção com o descritor “carnaval”.

Nota-se uma concentração de trabalhos na região sudeste (29), principalmente no estado do Rio de Janeiro (18), com exceção do Pará, com (05) trabalhos.

De forma geral, os temas tratados nesses trabalhos procuram historicizar diferentes agremiações carnavalescas, tratam da ação do poder público em relação a esta manifestação cultural, os processos de mudança e a oficialização da folia, a valorização cultural e questões urbanas. O recorte temporal dos trabalhos vai de 1920 a 2011.

¹³ No momento da pesquisa o Banco de Teses da Capes estava passando por manutenção e estavam disponíveis apenas os dados referentes aos anos entre 2010 e 2013.

No Rio de Janeiro, os trabalhos tratam dos sambas de enredos das agremiações, do surgimento delas no contexto urbano carioca do século passado, das representações de brasilidades e o samba como ferramenta da identidade musical brasileira. Ainda, aborda-se a relação das escolas de samba com o poder público e com a comunidade e suas trajetórias, a criação das alegorias, a tecnologia e o trabalho dos artistas e artesão. Temas como o carnaval da elite e os bailes de carnaval nos clubes, também foram tratados.

Na Bahia, os trabalhos versam sobre os afoxés, blocos afros e o axé, a história do carnaval da Bahia, a violência nos carnavais e a construção das identidades locais. No Pará, os temas tratados dizem respeito à estética e aos ritmos musicais paraenses e da região amazônica. Em Recife e Minas Gerais, os autores tratam de grupos carnavalescos históricos e que agora têm se tornado Patrimônio Cultural Imaterial. No Sul, as transformações do carnaval e a construção de identidades foram os temas abordados.

Em São Paulo, foi encontrado um estudo na área de administração sobre a Escola de Samba Vai-Vai visando compreender os processos de gestão e administração da escola e, um trabalho sobre o bairro do Bexiga que inclui a história da Vai-Vai, já que é quase impossível falar deste bairro sem mencionar a agremiação.

Outros descritores foram usados para o levantamento, com foco especificamente no carnaval de São Paulo. Quando usamos os conectores: “bloco – afro – São Paulo/paulistano”; “afoxé – São Paulo/paulistano”; “bloco – carnaval – São Paulo/paulistano”. Encontramos apenas um trabalho da área de comunicação da PUC-SP, no entanto este era um estudo sobre um bloco afro no Rio de Janeiro. No mais, nenhum registro foi encontrado sobre o carnaval de São Paulo entre 2010 e 2013.

Esses dados, sem dúvida, merecem uma análise mais aprofundada. Nosso interesse aqui, entretanto, é apresentar um panorama de como este campo está se constituindo ao longo dos últimos anos. Observe-se também que a quase ausência de estudos sobre o carnaval de São Paulo tem a ver com um olhar preconceituoso ou negativo sobre o carnaval paulistano por conta de estereótipos regionais e étnico/raciais. Contribui, de certa forma, com um modo não positivo ou errôneo de ver o carnaval paulista.

Estudiosos do tema, comentaristas e foliões quase sempre, se não na maioria das vezes, traçam uma comparação entre essas festividades e as tradições fluminense e baiana. Entendo que, embora haja uma articulação desses “jeitos” de festejar, a base da

construção de cada um desses carnavais, principalmente o paulistano, não merece desqualificação. O que se deve levar em conta é que estes festejos foram resignificados e assegurados ao longo do tempo pelas populações negras, seja das zonas urbanas ou rurais desses três estados e de outros. É a partir dessa compreensão que balizo este capítulo. Trata-se de observar o carnaval paulista não por sua falta, mas por sua peculiaridade.

Meu propósito não é remontar a história do carnaval no Brasil, e sim trazer elementos do carnaval paulista que julgo importantes para refletir sobre a construção da identidade do Ilú Obá de Min na cidade de São Paulo. Percorrer essa história, também será importante para que possamos ver/rever aspectos culturais, como os ritmos, a música e a dança que influenciaram diretamente a criação, organização e composição do Bloco.

1.1. Mestres da Batucada: o Início do Carnaval Negro Paulistano

O carnaval de São Paulo, ou melhor, o “carnaval negro”¹⁴ de São Paulo, na sua origem, teve como base fundamental as festas de caráter profano religioso, como as Congadas, o Batuque de Umbigada, e o Jongo, que eram praticadas pela população negra das cidades do interior paulista: Capivari, Piracicaba, Bom Jesus de Pirapora e Tietê (MESTRINEL, 2010; VON SIMSON, 2007).

Essas manifestações são de fundamental importância para o carnaval de São Paulo. As músicas, as danças e outros elementos utilizados são fruto da resistência cultural da população afro-brasileira que vivia no interior do estado, além de servirem como meio de comunicação e de articulações em busca de uma maior liberdade de vivência cultural.

O Batuque de Umbigada, também conhecida como Tambu, é uma manifestação cultural negra que foi trazida ao Brasil por africanos da cultura Banto. Vindos de Angola, esses africanos trabalhavam no cultivo da cana de açúcar e do café em São Paulo, mais precisamente nas cidades de Limeira, Capivari, Tietê, Piracicaba e Botucatu (GIANETTI, 2006). O que distingue o Batuque de Umbigada é a celebração da fertilidade. Na dança são feitas duas filas, uma de mulheres e outra de homens, e, num determinado momento, um casal se aproxima e encosta o umbigo um no outro. Os

¹⁴ Termo que uso de empréstimo da autora Olga Von Simson (2007).

instrumentos tocados são o tambu, que é uma espécie de tambor feito de tronco de árvores, o quinjengue, um tambor mais agudo, matracas e os guaiás que são chocalhos de metal. Os tambores são usados para o ritmo e marcação da batida, pontuando o momento da umbigada (ANTONIO; CHITOLINA, 2008).

O Batuque de Umbigada foi considerado uma manifestação profana por ser uma dança de terreiro e, principalmente, porque na dança homens e mulheres encostam seus umbigos. O encostar dos umbigos foi analisado por estudiosos do início do século XX como uma dança com conotações sexuais. No decorrer do tempo, pesquisadores do Tambu propuseram outra interpretação para a Umbigada dançada na região do Congo-Angola: o encostar dos umbigos poderia ser lido como uma forma de reestruturação do caos social e de transmissão de energia para o fortalecimento dos participantes da dança (ANTONIO; CHITOLINA, 2008).

A origem da Congada remonta às irmandades católicas de São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia das quais faziam parte negras e negros escravizados. As Congadas integravam o calendário festivo da localidade e contavam com autorização para serem realizadas em espaços públicos (CARDOSO, 1982). Nos cortejos das Congadas, os participantes faziam a coroação da corte que era composta por pessoas negras.

Por meio das coroações de rainhas e reis, as Congadas faziam um culto às realezas africanas e suas embaixadas. Em um ato performático, faziam a articulação das tradições políticas e religiosas africanas com as formas portuguesas cristãs. Dessa forma, as Congadas se afirmaram como uma festa religiosa e pleitearam um espaço físico e simbólico oficialmente legítimos durante o período do Brasil colonial.

Com as ações de urbanização ao longo do século XX, muitas igrejas em vários estados como Minas Gerais, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Goiás e São Paulo, que acolhiam as irmandades que realizavam as Congadas foram removidas e por vezes demolidas, causando uma mudança e enfraquecimento das festas. No entanto, elas continuam sendo realizadas pelo Brasil afora (CESAR, 2012).

O Jongo, manifestação cultural também de origem africana era e ainda é praticado no sudeste brasileiro. Está relacionado com a cultura da cana de açúcar e do café, assim como o Batuque de Umbigada, e era praticado nas comunidades rurais e periféricas das cidades. Ele é composto pelo batuque feito com tambores construídos com troncos de árvores e couro de animal, pela dança feita em roda e pelos pontos. Esse último origina-se de um tipo de poesia metafórica utilizada para a comunicação entre os

escravizados de modo que os senhores escravistas e os capatazes não pudessem compreendê-los. Os pontos mais utilizados eram aqueles que todos sabiam, eram os que falavam do cotidiano das pessoas. Há também os “pontos de demanda” – esses, somente os mais velhos manipulavam (IPHAN, 2005).

Enfim, o Batuque de Umbigada, as Congadas, os Jongos e outras manifestações negras podem ser consideradas como práticas sociais oriundas, construídas e reconstruídas nas experiências e nas relações marcadas pela escravidão no Brasil. A população negra buscou construir formas de convivência e interação através do corpo, da dança, dos sons, dos tambores, das linguagens com o intuito de resistir às estruturas do poder político, econômico, religioso e cultural. Buscaram transformar a realidade injusta e a situação de desumanidade que eram submetidos, romperam regras e construíram outras. Eu chamo isso de resistência.

No entanto, as manifestações negras eram reprimidas e combatidas pelas autoridades municipais. Em fevereiro de 1604, na Ata da Câmara de São Paulo essas manifestações negras foram apontadas como atos “atentatórios aos bons costumes sociais”.¹⁵ As danças, as músicas e o próprio som dos tambores eram vistos como libidinosos e altamente sensuais e seus praticantes como depravados e libertinos, um perigo para sociedade paulistana, devendo ser controlados.

A ideia de um país sexualizado, degenerado por conta da mistura racial/cultural percorre a literatura e o imaginário nacional brasileiro. Von Martius (1982 [1843]) argumentava que a sociedade brasileira é mestiça, lasciva e essa natureza exuberante contamina os indivíduos e sua sexualidade. Para ele, era preciso classificar e controlar, ordenar a mistura, que era vista como algo positivo, contanto que organizada segundo uma hierarquia racista.

Moutinho (2004) aponta que a miscigenação vai estruturar os elementos raça, sexualidade e identidade nacional e estabelecer leituras e interpretações idealizadas e essencializadas da figura dos mestiços no Brasil. A “mulata” (símbolo do carnaval brasileiro) aparece recorrentemente marcada pelo erotismo. A autora mostra como em autores como Nina Rodrigues e Sergio Buarque de Holanda, o excesso sexual da mulata “[...] pode ser um elemento que enfraquece a moralidade do homem “branco” e de forma correlata a família e a própria nação” (MOUTINHO, 2004, p.434).

¹⁵ A História do Carnaval de São Paulo. Fonte: www.spturis.com/carnaval/2012. Acesso em 03/12/2013.

Pinho (2004), também considera que o discurso da miscigenação estrutura as ideias de raça, sexualidade e identidade nacional. O autor sugere que os elementos gênero e sexo se fixam como mediadores das práticas e dos discursos da reprodução social e biológica, estabelecendo interpretações e leituras diversas sobre a mestiçagem.

Uma dessas leituras é a de Paulo Prado. Em seu livro *Retratos do Brasil* (1928), analisado por Moutinho (2004), Prado dialoga com o racismo científico do século XIX. Para este autor, o homem branco português era movido pelas paixões não exercendo nenhum tipo de controle ou poder sobre si próprio, pois era dado à luxúria, contrária à racionalidade. Prado argumenta que o português no Novo Mundo (Brasil), com sua ausência de pudor civilizatório, ao se deparar com o clima e com toda a beleza da nova terra, incorporou um comportamento anárquico e infrene, cedendo ao sensualismo que lhe inspiravam as terras, as índias brasileiras e as negras africanas. O autor sugere que a ausência de mulheres brancas no Brasil somado à ideia de permissividade neste novo paraíso propiciaria a concubinação, resultando na miscigenação como regra principal para o povoamento do Brasil. Prado acreditava que a miscigenação era a degenerescência, e o português colonizador era um branco já “decaído”. A mestiçagem, portanto, era resultante da ação desses brancos conquistadores, marcados por uma imoralidade excessiva, afeitos ao vício, ao crime e às paixões.

Prado é particularmente importante neste texto/contexto por dois motivos: ele fazia parte da aristocracia paulista e foi um dos patrocinadores da semana de arte moderna de 1922 (MOUTINHO, 2004), na mesma época do surgimento dos cordões do Camisa Verde, em 1919, e Vai-Vai, em 1930 – agremiações importantes para a constituição do carnaval negro de São Paulo.

Vale lembrar que durante muito tempo elementos da cultura negra (música, danças, manifestações religiosas) não só em São Paulo, mas em todo o Brasil, foram rigorosamente perseguidas pelo poder público e pela polícia (AMARAL, 2001). A cultura afro-brasileira foi e ainda é colocada em situação inferior em relação à cultura europeia. Mesmo nos tempos atuais, quando os elementos da cultura afro-brasileira como o carnaval, o pandeiro, o berimbau, a capoeira, as “mulatas” e os orixás são absorvidos e exportados para o mundo, o negro na sociedade brasileira ainda é discriminado e inferiorizado enquanto indivíduo (AMARAL, 2001).

Outras formas de vivenciar a cultura negra em São Paulo contribuíram para a criação do carnaval negro paulistano, como a realização das festas de São Benedito e Treze de Maio nas periferias das cidades, as bandas militares que tinham a participação

de homens negros tocando diferentes instrumentos e também os teatros de revista e o rádio (SOARES, 2006; VON SIMSON, 2007).

A primeira folia de carnaval da população negra que se tem notícias aconteceu ainda no período colonial, a criação do folguedo “Os Caiapós”. A manifestação encenava a morte de um cacique indígena pelos portugueses. As músicas, as danças e as vestimentas desse folguedo denunciavam a repressão que os negros escravizados e forros sofriam dos homens e mulheres brancas. A folia acontecia durante as procissões coloniais, momento que a burguesia paulista se encontrava para assistir os cortejos. Com o advento dos ideais de modernização e de europeização, as manifestações da população negra foram proibidas e consequentemente essa folia foi banida das procissões paulistas no final do XIX. apesar de resistirem tentando, inclusive conseguir uma autorização da Câmara Municipal para continuar com os cortejos (SILVA, 2009; SOARES, 2006; VON SIMSON, 2007).

É interessante notar que a figura que essa população negra utiliza para expressar seus anseios, dores e lutas é a imagem de um indígena. Não se trata de um acaso: no período colonial, os indígenas eram chamados de “negros da terra” e foram grandes vítimas do bandeirantismo paulista. Von Simson (2007) oferece a seguinte leitura:

É significativo o fato de que, entre os vários grupos tribais, tenham sido os caiapós os escolhidos, pois se notabilizaram como uma das nações mais resistentes às ações dos bandeirantes paulistas. A própria palavra “caiapó” era usada, na São Paulo colonial, como sinônimo de “bárbaro”, “inculto”, “teimoso”, sugerindo, portanto, a imagem ideal para demonstrar a capacidade de resistência da população negra. (VON SIMSON, 2007, p.97).

Expulsos do centro urbano e das procissões, as manifestações culturais negras continuaram acontecendo nos bairros aos redores do centro da cidade e a folia foi transferida para o período carnavalesco que eram somente de três dias: domingo, segunda e terça-feira Gorda.

Os bairros do Bexiga, Barra Funda e Baixada do Glicério foram os lugares que concentravam o maior número de negros e negras nas décadas de 1910 e foi nesses espaços que surgiram os primeiros cordões carnavalescos de São Paulo.

As famílias negras moradoras desses bairros viviam em condições precárias, em casas pequenas localizadas em vielas, ruas esburacadas propensas a alagamentos e cortiços. Eram regiões da cidade desvalorizadas e que recebiam pouco ou quase nenhum investimento do poder público. Soares (2006) aponta que o Bexiga era um espaço

urbano/rural, mas os investimentos públicos na urbanização e moradias eram feitos basicamente nos espaços onde as famílias de imigrantes italianos habitavam.

As mulheres negras trabalhavam como empregadas domésticas nos casarões da burguesia paulistana e os homens exerciam as atividades de carregadores nos armazéns e nos mercados, de vendedores ambulantes ou exerciam diferentes atividades com baixa remuneração nas fábricas do Bom Retiro (VON SIMSON, 2007). Esses bairros durante muito tempo foram o reduto espacial da população negra urbana de São Paulo.

As manifestações populares negras continuavam ativas, mesmo com toda a repressão que as cercavam. Os primeiros cordões carnavalescos foram o Cordão da Barra Funda, que depois passou a se chamar Cordão Camisa Verde e hoje é a Escola de Samba Camisa Verde e Branco criado por Dionísio Barbosa em 1914, o Vai-Vai, fundado em 1930, e o Cordão paulistano da Glória, em 1937 (SOARES, 2006).

As atividades do carnaval não se restringiam somente às festas do Momo. Havia, por exemplo, bailes negros nos salões das agremiações para arrecadar dinheiro, conformando na época um espaço de sociabilidade negra e jovem no ambiente urbano paulistano. Havia também as festas do Treze de Maio e de São Benedito, realizadas em diversos bairros ao som do cururu, do tambu, samba de roda e samba-lenço (MESTRINEL, 2010; SILVA, 2009; SOARES, 2006).

Atividade bastante importante eram as festas pré-carnaval, que aconteciam aos sábados que antecederiam os festejos. Destaco nessas festas a presença do “Bloco dos Esfarrapados” criado pelos componentes da Vai-Vai e do Bloco das Baianas paulista, conhecido também como Baianas Teimosas.

No Bloco dos Esfarrapados, os foliões tinham liberdade de criar suas próprias fantasias utilizando como recurso vestimentas velhas e surradas. A regra era que todas as mulheres tinham que sair vestidas de homens, os homens vestidos de mulheres – com saltos, batom, bolsas, vestidos – e os mais velhos saíam fantasiados de bebês. Os componentes carregavam um estandarte que representava o bloco e colhiam doações para o cordão que faziam parte.

Von Simson (2007) aponta que, quando a rivalidade entre as agremiações da Barra Funda e do Bexiga tornou-se acirrada, o desfile dos Esfarrapados ocupou um papel de palco para um confronto verdadeiro e agressivo, mas regrado – por exemplo, no confronto, não era permitido quebrar os instrumentos, as fantasias e estandarte do seu oponente.

O Bloco Baianas Teimosas foi formado por mulheres da Baixada do Glicério, onde passava o córrego Lavapés em 1930 e onde mais tarde surgiu a Escola de Samba Lavapés. Neste bloco, os homens também desfilavam vestidos com saias bem rodadas e debaixo delas levavam armas para defender o grupo de possíveis ataques de outras agremiações.

Neste período de confronto entre as agremiações, as práticas religiosas da comunidade do samba exerce um papel fundamental. Com o propósito de proteger os cordões e blocos, os membros participavam das festas de Bom Jesus de Pirapora, faziam romarias para Aparecida do Norte e participavam ativamente das festas de candomblé. Práticas como banho de ervas, defumação e rezas eram feitas para garantir o sucesso nos cortejos (VON SIMSON, 2007).

Os Cordões foram determinantes para a formação das primeiras escolas de samba de São Paulo. Um dos elementos que os constituíam era o Baliza, que com um bastão ou batuta na mão realizava evoluções e executava malabares. O Baliza tinha a função de abrir espaço e apresentar a agremiação durante os desfiles, bem como defender o estandarte e a honra do cordão (MESTRINEL, 2010; SOARES, 2006). No início, somente os homens poderiam ser Balizas, mas na década de 1940, quando os concursos passaram a ser organizados e as rivalidades entre os grupos cessaram, as mulheres puderam assumir esta função.

Outra figura característica dos cordões foram os Batedores. Indivíduos que estavam ali para “bater”, acompanhavam a sua agremiação com o propósito de protegê-la. Seu papel principal era o de defensor do estandarte.

Elementos como a corte, com rei, rainha e princesas, porta estandarte, postaras, passistas, o apitador, a bateria e o samba fizeram parte desse cenário até o final da década de 1960, quando os cordões foram obrigados a se transformarem em escolas de samba.

O samba e a figura do Apitador merecem destaque, pois, com a constituição das escolas de samba, esses elementos passaram por transformações. O Apitador era a figura que tinha como função organizar os ensaios e os grupos que hoje chamamos de “alas”. Utilizando um apito, elaborava diferentes sons para comandar a bateria e a harmonia do cordão, que ficavam sob sua responsabilidade. Em alguns cordões, como o do Camisa Verde, o Apitador também exercia a função de cantor ou puxador juntamente com as pastoras.

Seu Livinho do Vai-Vai foi o primeiro apitador do carnaval brasileiro e através de seus toques singulares mantinha o comando dos desfiles. No entanto, o Apitador que ficou mais conhecido no carnaval de São Paulo, foi o seu sucessor, o famoso Pato N'Água. Por conta da sua habilidade no comando da bateria, Pato N'Água era disputado pelos Cordões do Vai-Vai e do Camisa Verde. O Apitador circulava entre um cordão e outro.

Pato N'Água tinha fama de mandão e de brigão. Os sambistas mais velhos diziam que ele enfrentava a polícia e batia em vários soldados quando esses iam aos locais de ensaio para reprimir os componentes do cordão e destruir o couro dos instrumentos musicais.¹⁶

Sua vivência no carnaval paulista foi interrompida por uma morte trágica. Ele ficou desaparecido por alguns dias e depois foi encontrado morto com tiros num córrego na Zona Sul da cidade. Uns dizem que foi vingança por parte da polícia e outros comentam que foi um crime passionai, já que Pato N'Água também era famoso por ser “mulherengo”.

O compositor Geraldo Filme fez uma canção em homenagem a Pato N'Água que é cantada até os dias de hoje nos ensaios das escolas de samba de São Paulo:

Silêncio
O sambista está dormindo
Ele foi, mas foi sorrindo
A notícia chegou quando anoiteceu
Escolas
Eu peço silêncio de um minuto
O Bexiga está de luto
O apito de Pato N'Água emudeceu
Partiu
Não tem placa de bronze
Não fica na história
Sambista de rua morre sem glória
Depois de tanta alegria que ele nos deu
Assim
Um fato repete de novo
Sambista de rua
Artista do povo e
É mais um que foi sem dizer adeus.
(Silêncio no Bexiga – Geraldo Filme)¹⁷

O cargo de Apitador desapareceu junto com os cordões, mas a essência de sua função continua viva na figura dos mestres de bateria e harmonia das escolas de samba.

¹⁶ Fonte: Documentário: Zeca, o poeta da Casa Verde. .Direção e Roteiro de Akins Kintê, 2012. Formato: HD/47 minutos.

¹⁷ Geraldo Filme. CD: Memória Eldorado Faixa 08.

Nos cordões paulistanos, o samba também sofreu transformações. O tradicional samba paulista foi denominado por Mario de Andrade em 1937 de *Samba Rural*, fazendo referência à música e ao som que antigos escravizados faziam nas fazendas de café no interior de São Paulo (ANDRADE, 1986). Ao se constituírem em escolas de samba, os antigos cordões, por imposição da prefeitura de São Paulo, tiveram que se adequar ao samba carioca (MESTRINEL, 2010; SOARES, 2006; VON SIMSON, 2007). Veremos adiante como isso aconteceu quando tratarmos da institucionalização do carnaval paulista.

O samba teve origem nas manifestações culturais negras e se popularizou em todas as regiões do Brasil, principalmente onde a população negra escravizada era mais numerosa, como na Bahia, Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo (MESTRINEL, 2010).

Esta manifestação musical negra não se desenvolveu de forma homogênea pelo país (RISÉRIO, 1981). Cada região recebeu influência de outras rítmicas, como a do jongo, da umbigada, do maxixe. Apesar do seu dinamismo, o samba continuou a ser a matriz negra comum em todos os lugares.

No Rio de Janeiro, o samba foi influenciado pela cultura popular urbana carioca (GONÇALVES, 2007) agregando métricas do choro, do lundu e dos batuques tocados nos terreiros. Era chamado de samba-amaxiado por conta da sua aproximação com o maxixe, um ritmo que já era bastante tocado. Segundo Mestrinel, “Nas casas das Tias Baianas, como a tia Ciata, na região da Saúde, o samba nasce da efervescência cultural proporcionada pelo convívio de negros, oriundos principalmente da Bahia, em um ambiente urbano” (2010. p.01).

A primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a Deixa Falar, fundada em 1928, e outras escolas como a Estácio de Sá, rompem com a rítmica do maxixe e aderem à Marcha, criando o Samba Marchado, que facilitava o desenvolvimento nos desfiles, já que o samba-amaxiado era dançado em dupla: “O caráter marchado designa uma marcação mais constante do pulso musical, que auxiliaria no ato de caminhar e dançar simultaneamente” (MESTRINEL, 2010. p. 03).

O samba arranjado no Rio de Janeiro passou por transformações tanto no seu ritmo, como nos instrumentos musicais utilizados e se tornou muito popular, influenciando diretamente o samba tocado em São Paulo. Tratava-se de uma versão predominantemente urbana da capital fluminense, e sofria a influência da cultura europeia, do desenvolvimento urbano e dos meios de comunicação.

Em São Paulo, o chamado samba rural mais tarde passou a ser denominado samba do trabalho, ligado aos batuques das fazendas de café. Os fundadores dos primeiros cordões, como no caso de Seu Dionísio Barbosa, trouxeram para a capital paulista traços das expressões culturais negras cultivadas e festejadas no interior: o Samba da Umbigada, o Samba Carpineiro, Samba de Bumbo, Samba de Lenço, Tiririca, Tambu e Jongo (SOUZA, 2009). O samba paulista tocado nos cordões foi fruto dessa mistura de ritmos.

Assim como os cordões foram os primeiros a desfilar nos carnavais e influenciaram a criação das escolas de samba de São Paulo, no Rio de Janeiro, foram os Ranchos os grandes responsáveis (GONÇALVES, 2007).

1.2. Cara e Coroa: carnaval popular negro e carnaval popular branco em São Paulo

Na capital paulista, o carnaval não era brincado somente pela população negra, havia um contingente de pessoas não negras que festejava o Momo desde 1905. Destaco três folguedos de bairros distintos que, por suas atividades nos festejos, ganharam notoriedade na cidade (SOARES, 2006; VON SIMSON, 2007).

A literatura mostra que, nos bairros do Brás, da Lapa e da Água Branca, desde 1907 imigrantes estrangeiros brancos das classes populares faziam folguedos carnavalescos, com batalhas de confete, Zé-Pereiras e bailes pré-carnaval, que aconteciam geralmente nos salões de festa comunitários dos bairros.

No Brás, a população que brincava o carnaval era composta por imigrantes e descendentes de italianos, portugueses e espanhóis (VON SIMSON, 2007). A maioria desses foliões trabalhava nas fábricas, indústrias e comércio do bairro e residiam na mesma região.

O carnaval do Brás era considerado um dos mais animados da cidade. Sua decadência veio no período da Segunda Guerra Mundial, momento em que aconteceram muitas mudanças, nesta e em outras regiões da capital. O aumento do comércio, por um lado, propiciou um rápido crescimento dos bairros em torno da região central. Articulando-se à supervalorização das casas, isso obrigou os moradores a se mudarem para bairros operários com aluguéis mais acessíveis, como o Belém, o Tatuapé, a Vila Matilde e as periferias da cidade.

O Bairro da Lapa surgiu no final do século XIX como um bairro operário. O núcleo espacial era composto pelas grandes indústrias da época como o Curtume Franco-Brasileiro, a Cerâmica Paulista e, mais tarde, a Companhia Inglesa São Paulo Railway – transferida do bairro da Luz para a Lapa por conta da facilidade no abastecimento de água. Os operários residiam em casas simples ao redor dessas indústrias.

Por conta da vida precária que levavam, os habitantes da Lapa passaram a se organizar em cooperativas e associações para reivindicar melhorias estruturais, mas também organizar a vida social do bairro. Assim foram criadas a União da Lapa em 1910, o Lapa Futebol Clube em 1912 e o Clube Carnavalesco da Lapa em 1916, que ficou responsável pelos festejos do bairro até 1920 (VON SIMSON, 2007).

O carnaval dos foliões da Lapa era bem elaborado e contava até mesmo com carros alegóricos. Os temas tratados nos desfiles diziam respeito à falta de estrutura do bairro, como a falta de um cemitério e a precariedade das moradias. Apesar dessas temáticas de teor político, o carnaval lapiano era financiado pelos comerciantes e donos de indústrias do bairro, com o apoio do poder público:

Pelos depoimentos colhidos, percebe-se que já o primeiro carnaval foi cuidadosamente planejado, pois três meses antes do tríduo de Momo a direção do clube encarregou o cabo eleitoral local de procurar o irmão do chefe político da região à época, o senador Egídio de Souza Aranha, para solicitar-lhe que fossem aplainadas as ruas do bairro em que se realizaria o desfile carnavalesco. Atendida a solicitação, as ruas da Lapa de Baixo e o Largo da Lapa foram preparados para os festejos de Momo. (VON SIMSON, 2007, p.57-58).

O carnaval de rua da Água Branca também foi elaborado e brincado pela classe operária composta por imigrantes europeus que habitava o bairro, tendo seu início em 1927. O bairro, próximo do centro histórico de São Paulo e do bairro da Lapa, era cortado pela ferrovia e cercado de grandes indústrias – como a da família Matarazzo – e indústrias menores, que atuavam nos ramos alimentício e de tecidos.

Os festejos eram elaborados pelo Bloco Carnavalesco Moderado, fundado por um grupo de jovens operários especializados da região, que exerciam atividades de mecânicos, ceramistas, carpinteiros, desenhistas, motoristas e ferroviários. O carnaval do Moderado também era bem estruturado, contando com um barracão e com financiamento vindo de doações de comerciantes e donos de fábricas e indústrias. As doações eram em dinheiro e em materiais para a construção dos carros alegóricos e para as fantasias.

Em 1933, o Moderado já havia ganhado popularidade e foi registrado na Federação das Pequenas Sociedades Carnavalescas, tendo o direito de desfilar e disputar o carnaval com outras agremiações em desfiles promovidas pela prefeitura e pelas rádios da cidade.

Com este breve percurso sobre a história dos cordões em São Paulo, é possível analisar que tanto os grupos negros como os grupos brancos encontravam no carnaval um espaço de sociabilidade, lazer, reivindicação e resistência. Contudo, observa-se que as festividades de ambos os grupos se originaram e desenvolveram de forma diferenciada e tiveram tratamento e fins também distintos (SILVA, 2009; VON SIMSON, 2007).

O carnaval popular negro paulistano, como vimos, surgiu com os primeiros cordões criados por homens e mulheres filhos de pessoas que haviam sido escravizadas e que encontravam nas danças e na música da população negra que vivia no interior do estado sua fonte de inspiração. No mesmo período, por volta de 1910, quando os folguedos negros foram proibidos de desfilar pelas ruas e expulsos do centro da cidade, os folguedos da população operária imigrante branca recebiam o apoio das indústrias, do comércio e do poder público.

Além disso, a classe social dos membros desses dois grupos influenciou diretamente a criação e a elaboração dos folguedos. Mesmo sendo os dois grupos moradores de regiões pobres da cidade, enquanto os integrantes dos blocos dos imigrantes ocupavam cargos especializados nas fábricas, indústrias e comércio, a população negra sustentava-se dos trabalhos domésticos nos casarões do burgo paulistano, de pequenos bicos, do comércio ambulante e de todo tipo de trabalho não especializado e mal remunerado.

Von Simson (2007) defende que o carnaval popular branco apenas copiou (posso colocar uma própria interpretação com a sugestão do Pedro) os folguedos europeus, não criando nada de novo. Sendo realizado por imigrantes e seus descendentes, esse carnaval tinha apoio dos comerciantes e industriais e, por conta das especializações de seus realizadores – pois eram carpinteiros, desenhistas, ou mecânicos, como já assinalado –, tinham mais facilidade para construir os carros alegóricos e elaborar as fantasias, dando mais atenção ao visual, mantendo o luxo típico do carnaval europeu. No entanto, este carnaval dos “imigrantes brancos” durou apenas até o começo dos anos de 1960.

Já o carnaval popular negro, não contando com tantos recursos, criou um folguedo novo, que privilegiava a música e a dança, traços que se mantêm vivos até os dias de hoje.

Neste sentido, a retórica amplamente difundida segundo a qual nas festas de carnaval as distâncias sociais, econômicas e étnicas e a desigualdade são suspensas, não encontra correspondência quando analisamos a formação do carnaval de São Paulo. Isso não significa que no grupo negro não participassem pessoas brancas e vice-versa, mas, se observarmos em termos espaciais, raciais e sociais, há divisões claras nas festividades paulistanas.

Reverendo esses elementos históricos que compõem a vida cultural da cidade, nos deparamos com uma São Paulo de intensas manifestações culturais africanas e afro-brasileiras descritas aqui desde ao menos o início do século XVIII (SÃO PAULO, 2008).

Todavia, ao se tentar preservar a imagem de uma São Paulo dos bandeirantes e dos imigrantes, as expressões culturais da população negra foram por vezes reprimidas, controladas e condenadas ao esquecimento pelas autoridades públicas (SÃO PAULO, 2008). A elite paulistana considerava essa população e suas manifestações culturais como estranhas à cidade, ao desenvolvimento, ao progresso e um perigo à nação. Essa elite, visando consolidar-se e integrar-se ao capitalismo industrial moderno, experimentado nas nações europeias, depara-se com os resquícios da escravidão, com as manifestações culturais e religiosas negras, com uma população multicolorida por conta da miscigenação. Com isso a elite paulistana se via deslocada do que seria o ideal de uma civilização branca europeia (SOUZA, 2012).

Até 1960, os cordões negros tinham que pedir permissão ao chefe de polícia para poder desfilar nas ruas do bairro de origem. Os folguedos eram obrigados a registrar suas cores e seu estandarte na seção de Divertimento Público da prefeitura, pagar uma taxa e, mesmo assim, durante o carnaval tinham que realizar apresentações em frente às casas das autoridades políticas e policiais, que assistiam a tudo de suas sacadas.

As festas e os cortejos só eram permitidos aos domingos e terças-feiras ; segunda “era dia de trabalho” e, portanto, não se poderiam realizar brincadeiras, danças e batuques nas ruas: “Dançar fora do período carnavalesco era atividade mal vista e reprimida pela polícia [...]” (VON SIMSON, 2007. p.194). São muitos os relatos sobre a repressão policial aos cordões e ao samba. Seu Zezinho da Casa Verde relata que:

Antigamente, quando eu aprendi a tocá, eu era visto como vagabundo. Não podia pegá no violão que era vagabundo. Só vagabundo que tocava, não é? Não se podia formá cordão ou bloco. Então era tudo vagabundo e a polícia chegava e arreava o pau... Então a gente corria. A polícia aparecia lá, tinha que debandá todo mundo. Se deixasse os instrumentos eles rasgavam... Os cordões, os blocos eram exclusivamente negro. Quando via um branco no samba, ficava olhando o branco de lado, já premeditando que o branco... Quer dizer, é ladrão, é vagabundo, essas coisas... Então nós corria.(Zezinho da Casa Verde *Apud* VON SIMSON, 2007, p.194).

A população negra da cidade de São Paulo, através das manifestações culturais e religiosas buscava, em primeiro lugar, a visibilidade de sua própria existência como sujeitos sociais e históricos.

1.3. Institucionalização da Folia: a nova cadência dos antigos cordões paulistanos

Na década de 1930 houve um aumento no número de cordões em São Paulo e ampliação e desenvolvimento das agremiações já existentes. Com isso, a institucionalização do carnaval se tornou iminente.

O primeiro desfile de cordões promovido pela prefeitura de São Paulo aconteceu em 1934. A regulamentação do carnaval e o surgimento oficial das escolas de samba aconteceram 33 anos depois, em 1967, quando o então prefeito José Vicente Faria Lima, pressionado por líderes carnavalescos com o apoio das rádios, sanciona a Lei 7.100. Com o surgimento de novas escolas de samba na década de 1970, os cordões carnavalescos desaparecem.

Com a oficialização do carnaval paulistano algumas de suas características acabaram sendo extintas. O prefeito de São Paulo, Faria Lima – que era carioca –, encomendou a um carnavalesco do Rio de Janeiro um regulamento para os desfiles das escolas de samba de São Paulo, obrigando-as a se adequarem os modelos das agremiações fluminenses.

Com isso, elementos inerentes ao carnaval paulistano como o Apitador, o Baliza, o Estandarte e os instrumentos de sopro deixaram de existir. Os temas livres deram lugar ao enredo e foi considerada obrigatória a ala das baianas. “Os grupos carnavalescos de São Paulo davam início a um processo de padronização, que se mantém até os dias de hoje tendo como modelo aspectos das escolas de samba do Rio de Janeiro.” (MESTRINEL, 2010, p.4).

A oficialização do carnaval, se por um lado diminuiu a repressão aos festejos, por outro criou uma série de constrangimentos e dificuldades para as agremiações paulistanas, pois tinham de se enquadrar aos padrões de controle do poder público (RODRIGUES, 1984) – e somente mediante esse enquadramento a prefeitura concederia auxílio financeiro às escolas de samba para a organização dos desfiles. Algumas empresas e rádios também contribuía com as escolas. No entanto, com a crescente exposição do carnaval nos meios de comunicação, as disputas começaram a ficar mais acirradas, tirando dos desfiles as agremiações com menores condições financeiras: “Além disso, nesse período as emissoras de televisão começaram a transmitir os desfiles carnavalescos do Rio de Janeiro, incluindo tomadas dos desfiles paulistanos, o que veio atribuir um novo *status* ao ato de desfilar na avenida”. (VON SIMSON, 2007, p.220).

As mulheres exerceram um trabalho importante em todo esse período. O primeiro bloco carnavalesco de São Paulo foi o Bloco das Baianas Teimosas, fundado em 1930 por Madrinha Eunice, com apoio de seu marido, Chico Pinga, no bairro do Lavapés.

Quando surgiram os primeiros cordões, as mulheres não desfilavam, mas atuavam em todas as etapas da montagem dos folguedos. Sua participação nos desfiles foi concedida somente em 1921: “Os dirigentes se precavam de expor as mulheres às possíveis repressões policiais a um folguedo organizado por negros coletivamente, que por anos estiveram alijados dos festejos públicos do Momo na cidade” (VON SIMSON, 2007, p.178). Adiciona-se a essa cena, certamente, hierarquias de gênero em um desenho organizacional machista, que dificultava a participação das mulheres nos desfiles.

O primeiro cordão a aceitar que as mulheres fizessem parte dos cortejos foi o Vai-Vai. Desfilavam de rainhas, princesas, porta-estandarte e balizas. Confeccionavam as fantasias e nas ruas demonstravam garra, disposição e alegria, enfrentando situações como a gravidez e possíveis confrontos com a polícia:

Quando batia o surdo lá em baixo, aquilo estremecia a barriga da gente. Sentia aquele ritmo, aquela coisa, que nem que a gente num quisesse, a gente ficava doida, abandonava tudo! Nossa Senhora, eu saia dando mamá. A minha sogra bebia bem pinga e vinha atrás de mim: “toma seu filho! Cê tá aí dançando e eu carregando ele”! Com aquela armação da fantasia, e bem na hora do desfile principal, como é que eu ia fazê? E eu era das principal, né? Num podia... Pedia pra uns bebum que tava acompanhando o cordão: “pega aí meu filho”. Então

sempre tem um: “Não, dá aqui, dá aqui...” Então pegava até eu desfilava e parava pra dá de mamá. O que é isso? Quanta loucura, né? É. Era lindo, era lindo! Então depois mamava, a criança dormia, pegavam lá, levavam e eu continuava (Dona Odete do Vai- Vai *apud* VON SIMSON, 2007, p.180).

As mulheres participavam de todas as atividades, inclusive no Bloco dos Esfarrapados, vestidas de homens, mesmo correndo o risco de confrontos com outras agremiações e com a polícia. As mães incentivavam suas filhas a participarem das alas das crianças, ensinando-as a sambar e a ingressar no mundo do carnaval.

As damas do samba garantiram a manutenção dos cordões, mesmo nas épocas mais difíceis. Conforme assinalado, após a Segunda Guerra Mundial, o aumento dos preços dos aluguéis, a escassez de moradias na região central e as obras de urbanização obrigaram a população negra a migrar para as periferias da cidade onde puderam adquirir terrenos baratos e construir suas habitações. Esse fato propiciou o afastamento do povo do samba dos cordões e muitos deles acabaram sucumbindo, sobrevivendo apenas os mais fortes. Moradoras das periferias, as mulheres do samba¹⁸ não se intimidaram e trataram logo de inventar maneiras criativas de ajudar suas agremiações. Uma delas era fazer das suas residências pequenas sedes para a confecção de fantasias, organização de alas e ensaios em seus próprios quintais:

Desta maneira, as agremiações tradicionais que possuíam uma sede central puderam, através da atuação das lideranças femininas, sobrepujar a fase de transição. As novas “filiais” periféricas, além de aglutinadoras dos antigos membros dos cordões, muito cedo passaram a construir centros motivadores e receptores de novos elementos. Esses centros, vindo enriquecer as alas das agremiações, compuseram o significativo crescimento numérico das entidades negras à época (VON SIMSON, 2007.p.184).

A presença das mulheres no carnaval paulistano continuou a crescer e foram elas as responsáveis pela criação e desenvolvimento de outras agremiações como o Afoxé Filhos da Coroa de Dadá e o Afoxé Iya Ominibu.

Após a institucionalização do carnaval em 1967, as agremiações passaram por diversas transformações, havendo, também, um aumento geral no número de escolas de samba (SOARES, 2006). Veremos a seguir que, nas décadas seguintes, o carnaval paulistano se mantém “(...) revigorado, modificado e contemporâneo...” (SOARES, 2006, p.169).

¹⁸ Damas do samba, Mulheres do Samba, são categorias que uso para falar sobre as mulheres que participavam dos processos carnavalescos.

Percorreremos agora a movimentação e articulações dos afoxés e blocos afros paulistanos. Olhar esse movimento será importante para situar e compreender o Bloco Afro Ilú Obá De Min na cidade de São Paulo.

1.4. Afro-Brasildades: Blocos Afros e Afoxés pelas ruas da cidade

Nas minhas pesquisas sobre afoxés e blocos afros, encontrei poucos registros sobre essas manifestações culturais negras em São Paulo. Assim, se na literatura sobre o samba e o carnaval o foco é o Rio de Janeiro, na literatura que trata dos afoxés e dos blocos afros o olhar se volta para as agremiações baianas. Para falar sobre os afoxés e blocos paulistas recorro a um artigo sobre o Bloco Afro Oriaxé e a reportagens de blogs e jornais sobre os afoxés em São Paulo.

Existem apenas três afoxés atuantes em São Paulo: o Afoxé Iyá Ominibú, Afoxé Ómò Orunmila e o Afoxé Filhos da Coroa de Dadá e, apenas um Bloco Afro: o Ilú Obá De Min. Na Bahia existem cerca de trinta e quatro afoxés atuantes e nove blocos afros – somente na cidade de Salvador.

No carnaval de São Paulo, os afoxés exercem a função de fazer a abertura oficial dos festejos do Momo. Afoxés são manifestações das culturas iorubás e remontam ao período colonial, quando chegaram aqui os primeiros iorubanos. Os afoxés eram cortejos que acompanhavam o deslocamento de um lugar a outro quando um rei precisava de ajuda de outro rei a fim de articular determinados acordos e pactos políticos. Durante a viagem, além da sua corte, o rei levava um feiticeiro para abrir o caminho. Este, por sua vez, carregava consigo um pó mágico chamado afoxé. O feiticeiro jogava o pó no caminho para que a missão do rei fosse bem-sucedida.

Hoje, os afoxés são conhecidos como candomblés de rua e o cortejo acontece durante o carnaval. Iyá Wanda de Oxum conta que os afoxés sempre foram integrados ao carnaval em função do mito. O objetivo é limpar o local para que os outros possam passar. Os que vêm atrás serão felizes, assim como os que participam do desfile.¹⁹

O Afoxé Filhos da Coroa de Dadá é o mais antigo de São Paulo. Foi fundado em 1980 pela Iyalorixá Wanda de Oxum e pelo Ogã Gilberto de Exu. O Afoxé hoje conta com cerca de 1200 componentes e em cada ano homenageia um orixá em seus cortejos

¹⁹ Entrevista cedida por Mãe Wanda de Oxum ao Blog Filhos da Cora de Dadá. Publicado em 23/01/2012. Acesso em 03/12/2013. Disponível em: <http://afoxeomodada.wordpress.com/>.

com danças e músicas. Desde sua fundação, O Afoxé Omo Dadá, como é conhecido, abre o desfile das escolas de samba do grupo especial de São Paulo.

O afoxé é composto por três alas: Olukorinfosé, Amo Adekele e a Charanga. Olukorinfosé é uma palavra da cultura iorubana que significa “senhores do canto”. São responsáveis por entoar os cânticos dos desfiles e apresentações. O Olukorinfosé é formado por quatro integrantes e comandado pela Iyalorixá Wanda de Oxum.

O termo Omo Adekele, por sua vez, significa “filhos da coroa de contas”. É uma ala coreografada, responsável por traduzir os cantos e o ritmo do afoxé por meio da dança. A ala é comandada pela Iyalorixá Flávia de Obaluaiê, profunda conhecedora da dança ritualística do candomblé.

A Charanga é o coração do afoxé, onde são executadas todas as variações do ritmo ijexá. A Charanga do Omo Dadá não se prende apenas ao tradicional, trabalha variações de ritmos e acrescenta breques e evoluções de acordo com o tema desenvolvido pelo grupo. Os tambores batas, acompanhados dos xequerês e agogôs, são instrumentos utilizados na bateria, que é comandada pelo Mestre Angelo de Oxalá.

O objetivo declarado pelo afoxé Omo Dadá é mostrar a arte e a beleza da cultura e das religiões afro-brasileiras e abrir os caminhos das agremiações na festa do Momo.

Outro afoxé que abre as festividades do Momo em São Paulo é o Bloco Afoxé Iya Ominibu, que há 15 anos exerce esta função. São poucos os registros deste afoxé. Ele foi fundado em 1993, pelo Babalorixá Valdemiro de Xangô e por Ekéde Regina, na zona norte da capital paulista. Em seus desfiles, como no afoxé Omo Dadá, homenageiam um orixá através da música e do ijexá.²⁰

Por fim, há o Afoxé Ómò Orunmila da cidade de Ribeirão Preto, no interior do estado de São Paulo. Fundado em 1996, o Orunmila, além de fazer a abertura do carnaval da cidade, possui um centro cultural onde são realizadas diversas atividades com intuito combater o racismo, a intolerância religiosa e promover a cultura afro-brasileira. Nos cortejos, as cantigas são entoadas em iorubá e a dança é o ijexá.

Esses são os únicos registros dos afoxés paulistas. Apresentá-los neste texto é significativo porque contextualizam a posição ocupada pelo Ilú Obá De Min em São Paulo. O Ilú Obá é um bloco afro que traz consigo algumas características dos afoxés, como a saudação aos orixás no começo dos desfiles, as homenagens anuais a um orixá e

²⁰ Fonte: Portal Geledés Instituto da Mulher Negra. Acesso em 19/12/2013. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/>.

alguns instrumentos musicais que são tocados, além do fato de o Ilú ter sido assentado em uma casa de candomblé.

Para encerrar este percurso pelo carnaval paulista, é importante fazer um resgate do Bloco Afro Oriashé, o primeiro bloco afro composto e dirigido por mulheres no Estado de São Paulo. Além disso, o Ilú Obá De Min se construiu como uma dissidência desse bloco. As três fundadoras do Ilú Obá fizeram parte do Oriashé e tiveram uma participação expressiva dentro do bloco. Neste sentido, parece-me de fundamental importância observar as proximidades e diferenças na criação e formação dos Blocos: Oriashé e Ilú Obá De Min

O Bloco Afro Oriashé foi criado em 1988 pela militante do Movimento Negro Unifica (MNU) Valquíria de Souza Santos, mulher negra conhecida como Kika. Oriashé significa “força que emana da cabeça”. Esse nome foi dado ao bloco antes mesmo de seu surgimento oficial. Kika e sua amiga Penha abriram um seu salão de cabeleireiro chamado Orilê (“casa das cabeças”) e, na ocasião, pensaram em um dia montar um afro com o intuito de valorizar a cultura negra por meio da música e da dança, sob a ótica da mulher negra.

O salão funcionava na Rua Santo Antônio, no bairro do Bexiga nos fundos de um bar. Quando o Oriashé foi criado, o salão passou a funcionar como sede para o bloco.

O Oriashé originou-se como um movimento de luta antirracista. O objetivo era que, com as atividades culturais do bloco, as pessoas despertassem para as questões raciais e comecem a ver as negras e negros como cidadãos de direito e desfolclorizar e cultura negra. A ideia era valorizar a divulgar a cultura negra, a revalorizar elementos africanos e a importância destes para o Brasil, resgatar a memória afro-brasileira e principalmente a memória afro-paulistana. O principal foco do bloco era a luta contra o preconceito racial por meio da valorização da cultura.

o entendimento da breve passagem de Kika pelo Movimento Negro se deve a dois motivos: A participação de Kika no MNU foi breve por dois motivos: pelo extremismo do MNU ao tratar de forma preconceituosa negros de pele mais clara, “mestiços”, e pelo fato do Movimento não querer tratar das especificidades da mulher negra.

O Oriashé se fortaleceu com a entrada de duas mulheres que aderiram à proposta do bloco: Beth Beli, como mestra de bateria, e Girley Miranda, como cantora. A partir da entrada dessas duas percussionistas, o Oriashé começou a ganhar uma nova

identidade musical. Tanto Girley como Beth já tinham uma vivência musical anterior a suas entradas no bloco.

Girley e Beth Beli merecem atenção especial, pois foram essas duas percussionistas que fundaram o Bloco Afro Ilú Obá de Min, em 2004. As duas artistas já participavam da Banda Lá, um grupo que acumulava um repertório de percussão e dança, utilizando-se de instrumentos de percussão feitos artesanalmente.

No início, o Bloco Oriashé não tinha pessoas suficientes para compor a bateria, então Kika pediu ajuda à sua teia de amigas e entre elas estava o pai de santo Francisco de Oxum, que tinha um terreiro no Bairro da Bela Vista. Kika chamou um alabê da casa de pai Francisco para reforçar a bateria já que o ritmo tocado era o sambafro e poucas pessoas o sabiam tocar. Foi por meio da participação desse alabê que Beth e Girley aprenderam alguns toques do candomblé.

Os instrumentos musicais que o bloco utilizava eram tamborins, repiques, caixas, surdos, contra-surdos e treme-terra, xequerês.

O Oriashé se apresentou pela primeira vez no dia primeiro de abril de 1989, na lavagem da Rua 13 Maio, em um evento chamado “Rua da Mentira”. Atualmente, o Bloco Afro Ilú Obá é o encarregado deste evento, que tem como lema: “O 13 de Maio nunca existiu” e acontece exatamente nos dias 13 de maio desde sua fundação, em 2004. Com o tempo o Oriashé foi se firmando, na cena cultural-negra da cidade de São Paulo.

A grande preocupação das articuladoras do Oriashé era a falta de uma sede apropriada para o bloco. O bloco buscou apoio junto a entidades públicas e privadas na tentativa de se consolidar no Bairro do Bexiga.

O Bexiga foi um bairro importante para a militância negra paulistana no final dos anos de 1970. O bairro, embora hoje seja conhecido como um reduto de italianos foi, na época do Império, o Quilombo da Saracura e hoje abriga a sede Escola de Samba Vai-Vai.

A região do Bexiga, também conhecida como Bela Vista, abrigava a população negra desde o século XVIII. Na região, havia um riacho chamado Saracura que, por ter a vegetação baixa, era um esconderijo propício para negros e negras escravizadas. Este lugar foi chamado de quilombo da Saracura. Neste espaço surgiu o Cordão Vai-Vai da Saracura, que mais tarde se transformou na Escola de Samba.

Por volta de 1878, o bairro começa a ser loteado e para lá migram italianos, portugueses e espanhóis. No século XX um expressivo número de italianos e um grande contingente de negros passaram a ocupar as ruas do Bexiga. Os negros ocupavam um

espaço chamado quadrilátero negro ou Saracura tendo como moradia casas velhas e cortiços.

Mesmo vivendo em péssimas condições, a população negra moradora do bairro começou a se organizar e um grupo de negras e negros criou um jornal a fim de denunciar maus tratos, unir e mobilizar a população, fundando a imprensa negra de São Paulo com o Jornal Clarim da Alvorada (CASTRO, 2006).

A Escola de Samba Vai-Vai sempre começa seus ensaios e apresentações com a música *Tradição* de Geraldo Filme para que a população não esqueça a origem do bairro e as mudanças que ele passou:

Quem nunca viu o samba amanhecer
Vai no Bexiga pra ver
Vai no Bexiga pra ver
O samba não levanta mais poeira
Asfalto hoje cobriu nosso chão
Lembrança eu tenho da Saracura
Saudade tenho do nosso cordão
Bexiga hoje é só arranha-céu
E não se vê mais a luz da lua
Mas o Vai- Vai está firme no pedaço
É tradição e o samba continua.

A sede no Bexiga, além de oferecer a estrutura física de que o Oriashé precisava, simbolizaria um resgate da memória das raízes negras deste bairro. Desse modo, objetivando uma sede, o Oriashé foi registrado na Prefeitura como uma Entidade de Utilidade Pública, assim como faziam os blocos de carnaval.

O ritmo mais utilizado pelo bloco é o sambafro, mas Girley e Beth introduziram elementos do candomblé, do samba paulistano e dos afoxés da Bahia. Os toques do candomblé eram utilizados somente como vinhetas e não eram tocados os ritmos usados nos rituais. Geralmente na abertura das apresentações era tocado o aguerê, um toque dedicado ao Orixá Iansã que é também o “orixá de cabeça” da fundadora do bloco, Kika.

Beth Belli começou a misturar toques do candomblé com ajexá, afro reggae e sambafro, criando um ritmo novo que Kika chamou de *sampafro* e que veio a ser a marca do Oriashé.

O sampafro para Kika, Beth e Girley trazia uma proposta de resistência da cultura negra paulistana ligada ao samba já que, quando se falava em manifestações culturais negras, quase sempre, a Bahia era o retrato dessa cultura e, quando se falava de samba, o Rio de Janeiro era sempre ressaltado (MENDONÇA, 1993).

O bloco era composto massivamente por mulheres negras militantes de diferentes movimentos políticos negros de São Paulo. Mulheres de diferentes profissões e com faixa de idade que ia dos 15 aos 60 anos. Eram mulheres que militavam em duas frentes: pela incorporação de discussões sobre a mulher negra no Movimento Negro e pela inclusão das especificidades das mulheres negras no Movimento Feminista.

As mulheres do Oriashé também inovavam a cena da militância ao assumirem sua liberdade quando à sua sexualidade. Muitas integrantes faziam parte do Movimento à época chamado de GLBT. Depois dos ensaios, os bares da Rua Santo Antônio eram um ponto de paquera e namoro entre elas.

Essas mulheres se identificavam como parte de uma organização política negra que lutava contra todos os tipos de preconceito e pela liberdade de fazer o que quisessem com seus corpos. Identidade Negra, valorização da cultura negra, negritude e liberdade eram as palavras-chave das mulheres do Oriashé.

O ultimo desfile do Oriashé aconteceu em 2004. O Ilú Obá foi fundado por Beth Beli, Girley Miranda e Adriana Aragão no mesmo ano.

Nas minhas pesquisas, encontrei uma chamada feita pelo Oriashé para o carnaval de 2004:

Camarás foliões de Sampa!

Quero convidar vocês pra ver o Bloco Afro Feminino Oriashé quebrando tudo lá embaixo do viaduto da 13 de Maio, no Bixiga, no começo da rua 13 de Maio, pertinho da Cantina Montecchiaro...

Nossos ensaios são aos sábados das 18:00 às 21:00hs e aos domingos das 16:00 às 19:00hs. Vamos sair na sexta-feira de Carnaval lá mesmo da 13 de Maio, subimos um trequinho da Augusta, descemos a avenida Consolação e depois retornamos à 13 de Maio.

O Oriashé, um bloco formado atualmente por cerca de 50 mulheres percussionistas (uma delas, sou eu, tocando meu tamborim lá na responsa...) é um dos mais antigos blocos afros da cidade e completa nesse carnaval 16 aninhos de vida. Coloquei aí embaixo o hino desse ano e um breve histórico do Oriashé. Apareçam!

Saravá pra quem é de saravá. Beijos: Letícia

Música: O Arco íris de Bessen (sonho).

Autoria: Girley Miranda

Sonhei que fazia um padê

E logo me vinha um Erê

Bença tia Kalofé Kalofé

Me vi em um lago encantado

Yaôs por todo lado

Águas para o Ori

Arco Iris

Foi quando o Erê me acordou pra ver Oxumarê

Oxumarê – Loquereleque

Oxumarê – Loquereleque

Eloquerê
Yabás eu tive um sonho²¹

Algumas integrantes do Oriashé migraram para o Ilú Obá De Min e para sua proposta inovadora, mas a maioria das componentes preferiu continuar com o Oriashé como um grupo político-militante. A inovação da proposta estava justamente na concepção de um bloco afro que traria para as ruas de São Paulo elementos do afoxé e, de não ter ligações estreitas com o Movimento Negro da época. Outro ponto importante é que o Ilú Obá não seria um bloco que privilegiaria as mulheres negras, a proposta era ter um grupo aberto para todas as mulheres.

²¹ Disponível em: http://showlivre.uol.com.br/a_z.php?letra=15&az=4326. Acesso em 20/09/2008.

CAPÍTULO 2. Os tambores das “Yabás”: início, trajetória e deslocamentos do Bloco Afro Ilú Obá De Min

*Um tempo de luta e conquista reconta a nossa trajetória
Mulheres, Mães, Senhoras
Ancestralidade, raízes de nossa identidade.
Mar bravio em terras distantes
Aborta a sabedoria milenar, nações de além mar.
O Reino das Rainhas se constitui, no Engenho Velho
A semente do Asè
Matriarcas do terreiro: Yadetá, Yakalá, Yanassô.
Ouvi-se o bradar dos tambores. Yalaxé
Célia Santos*

Às 19 horas da sexta-feira de carnaval do ano de 2013, no viaduto Major Quedinho, no coração de São Paulo, um grupo de pessoas começa a se aglomerar na expectativa de encontrar e reencontrar, ouvir, dançar, cantar e vibrar ao som dos tambores do Bloco Afro Ilú Obá De Min.

Nesse ano, o bloco homenageia as Yabás, deusas do Axé. São elas: Oxum, Iansã, Iemanjá, Obá, Nanã e Ewá.

Mulheres, homens, jovens, velhos e crianças, entre eles artistas, pessoas do santo, transeuntes e estudantes observam as primeiras integrantes do bloco chegarem ao som da DJ que, no palco montado para a ocasião, embala o início do carnaval paulistano tocando afoxés, ijexá, samba, e música negra de todas as variedades.

Vestidas com fantasias com cores tom de terra que lembram o continente africano e o amarelo remetendo a grandeza, a realeza, brilho, fartura e o ouro de Oxum, as componentes do Ilú Obá emocionam-se ao ver o público que aguardava o início do cortejo.

O bloco começa a se posicionar para a saída. À frente, o balé dos pernaltas, fantasiados com as vestimentas e ferramentas representando os orixás da Nação Keto-Nagô, leva o público ao delírio ao se deslocarem entre as pessoas tendo em suas mãos tochas acesas anunciando o grande espetáculo.

Em seguida o Corpo de Dança do Ilú Obá, formado por trinta integrantes – a maioria mulheres – representava o Panteão dos Orixás constituído pelas dezesseis divindades do candomblé: Exu, Ogum, Xangô, Oxossi, Ossain, Obaluaiê, Oxumaré, Logun Edé, Iansã, Oxum, Yemanjá, Obá, Nanã, Ewá, Oxaguiã e Oxalá. Os dançarinos

performatizam um Xirê, ou seja, a cerimônia festiva e pública que acontece após um dia litúrgico de obrigações religiosas nos terreiros de candomblé (RODRIGUÉ, 2001).

Os djembes, alfaias, agogôs e xequerês da bateria, composta somente por mulheres, ecoavam, estremeciam. A oferenda para Exu, o senhor dos caminhos, é de saída realizada, os cantos para os orixás são entoados e inicia-se o cortejo com o grito: Salve as Yabás! A multidão vidrada comovia-se e vibrava.

As Yabás são orixás femininos que possuem domínio sobre os elementos da natureza. Elas são repletas de Axé, que é uma força vital, um poder místico e potencial provido de autoridade ritual, mas que também é, em si mesmo, uma força neutra, nem positiva, nem negativa, é a sua atualização que motiva seu caráter (CUNHA, 1984).²²

O Axé das Yabás deriva de sua mais forma arcaica, as Iami Oxorongá. Um dos mitos iorubanos conta que Iami Oxorongá foi a primeira mulher que veio ao mundo. Elas são seres primordiais e autossuficientes que comportam em si o bem e ao mal, o masculino e o feminino, feitiçaria e anti-feitiçaria. Esses seres arcaicos marcam-se pela totalidade, e não pela diferença, trazendo uma demanda para uma sociedade em que as oposições binárias estão na sua base essencial de sua fundação. As Iami Oxorongá definem-se como “pássaro solitário” no festival nagô iorubá da Gueledê, momento em que são cultuadas e reverenciadas (CUNHA, 1984).

A Gueledê é um festival e um culto das Iami Oxorongá. Sua finalidade é “mimar”, “agradar” e “aplar” esses seres e, neste evento, as normas culturais são suspensas e existe uma licença verbal.

Dizem as cantigas para as Iami:

O Velho Pássaro nos esquentou nos aqueceu ao pé do fogo
O Pássaro doente nos aqueceu ao sol.
Mãe cuja vagina amedronta a todos.
Mãe de pêlos pubianos enroscados em nós.
Mãe que armou a armadilha
Armou a armadilha (CUNHA, 1984, p.03).

Solitárias, autossuficientes e repletas de Axé, quando elas se socializam, esses elementos são bloqueados e, neste momento, as Iami tornam-se par de uma divindade masculina. Isso acontece também com as Yabás, ou seja, a forma atualizada das Iami Oxorongá. Tanto as divindades masculinas quanto as Yabás podem assumir formas femininas ou masculinas a depender do local da sua manifestação (CUNHA, 1984).

²² Agradeço ao Professor Kabengele Munanga por ter assinalado e cedido a mim esta referência.

No ano em que o Ilú Obá De Min homenageia as Yabás, em uma de suas canções, as Yalachés, mães do Axé – pessoa responsável pela casa de santo e sacerdotisa principal da Gueledê (CAMPOS, 2003) –, foram reverenciadas:

Um tempo de luta e conquista reconta a nossa trajetória.
Mulheres, Mães Senhoras.
Ancestralidade, raízes de nossa identidade.
Mar bravio em terras distantes
Aborta a sabedoria milenar, nações de além mar.
O Reino das Rainhas se constitui, no Engenho Velho,
A semente do asé.
Matriarcas do terreiro.
Iyá Detá, Iyá Kalá, Iyá Nassô.
Ouvi-se o bradar dos tambores. Iyalaxé } Bis
Um tempo presente, o agora, suas filhas ancestrais.
Mulheres, Mães Senhoras.
Ancestralidade, raízes de nossa identidade.
Nossa força, a semente do asé.
Ilê Axé Iya Nassô Oká.
Iya Detá, Iya Kalá, Iya Nassô.
Ouvi-se o bradar dos tambores. Iyalaxé. { Bis
Iya Detá, Iya Kalá, Iya Nassô...
(Iyalaxé - Mãe do Axé - Célia Santos)

As três Yalachés citadas na música acima, Yadetá, Yakalá e Yanassô, foram as fundadoras da primeira casa de candomblé Keto da Bahia, por volta de 1830: o terreiro da Casa Branca no Bairro do Engenho Velho da Federação. Este terreiro deu origem a outras casas de santo como o Gantois, o Axé Opô Afonjá e o Alaqueto, todas chefiadas por mulheres, a saber: Mãe Menininha do Gantois, Mãe Aninha, Mãe Senhora e Mãe Stella de Oxóssi (JOAQUIM, 2001).

As Iami, as Yabás e as Yalachés são figuras femininas que comportam um universo de religiosidades, poderes, organização, saberes e culturas. Veremos agora como o Ilú Obá De Min foi concebido pelas suas criadoras e quais são os pressupostos artísticos, religiosos, políticos, identitários e culturais engendrados por elas.

2.1. As mulheres que tocam tambores: origem e histórias

As atividades do Ilú Obá tiveram início em novembro de 2004 no Acervo da Memória e do Viver Afro Brasileiro, no bairro do Jabaquara, na zona sul da cidade de

São Paulo.²³ Neste local, as percussionistas e mestras Beth Belli e Adriana Aragão ministraram a oficina de tambores “Toques femininos e masculinos e a dança dos Orixás”, fruto de um projeto idealizado por elas e encampado pelo Acervo. As duas mestras, juntamente com a percussionista Girley Miranda, com a produtora cultural Sandra Campos e a artista Mafalda Pequeninno juntaram suas experiências de mais de 20 anos como arte-educadoras e fundaram o Bloco Afro Ilú Obá De Min – Educação, Cultura e Arte Negra.

O Ilú Obá De Min parte da idealização de Beth Belli, adotada e colocada em movimento por ela e suas companheiras. No final da oficina de tambores no Acervo da Memória e do Viver Afro Brasileiro, as arte-educadoras tiveram a certeza que era possível organizar um bloco. Juntas, foram consultar a Mãe de Santo de Sandra Campos. O resultado dos búzios mostrou o desenho e os direcionamentos que tal empreendimento deveria ter. O fundamento do Ilú foi feito aos pés de uma árvore no jardim do Acervo pelas mãos de Nega Duda, filha do Orixá Xangô, fundamentado na cabeça de Beth Belli, filha de Oxossi e Sandra Campos, também filha de Xangô. No candomblé, o fundamento é essencial em todos os rituais, ele é um segredo que serve para fortalecer o Axé e assegurar que o objetivo empreendido seja concretizado com as bênçãos do orixá de cabeça das pessoas envolvidas. Veremos mais adiante que o Ilú Obá, após um ano de funcionamento, passou por outro processo de fundamento no qual está até hoje.

Ilú Obá De Min foi o nome dado ao bloco pelas suas fundadoras. Ilú Obá é o nome de um tambor africano que é tocado por três mulheres e também o nome que alguns atabaques recebem nas casas de candomblé no nordeste do país – Ilú também recebe a acepção de cidade e Obá é um nome que faz referência ao Rei Xangô. Nas mãos das fundadoras, Ilú Obá De Min, ganha um sentido poético: “mãos femininas que tocam para o Rei Xangô”.

O bloco foi constituído como uma entidade feminina²⁴ com o objetivo de preservar e divulgar a cultura negra no Brasil, mantendo um diálogo cultural constante com o continente africano por meio dos instrumentos, dos cânticos, dos toques e da corporeidade, visando o fortalecimento individual e coletivo das mulheres na sociedade.

²³ Estas informações são parte do trabalho etnográfico que realizei com as componentes do Ilú Oba De Min entre 2008 e 2009, sob orientação da Professora Laura Moutinho, junto ao Departamento de Antropologia/USP, em pesquisa de Iniciação Científica – bolsa PIBIC/CNPq.

²⁴ O termo “entidade feminina” foi tirado do próprio site do bloco. Essa é uma das formas que elas se apresentam.

O Ilú Obá De Min é formado por mais de 30 ritmistas, cantoras e bailarinas, sendo que no carnaval este número chegava a 80 participantes. No carnaval de 2013, o número de integrantes chegou a 134. Os homens só são permitidos na dança, configurando uma completa inversão dos papéis presentes nos grupos afros tradicionais em que homens tocam e mulheres dançam.

Como proposta artística, o grupo realiza performances a partir de cantos tradicionais dos orixás e composições de algumas componentes do bloco. As canções são em português com expressões em iorubá.

Nos cortejos, o Ilú Oba De Min homenageia mulheres que para o bloco são representativas da cultura afro-brasileira. As canções exaltam a beleza, a contribuição e a condição da mulher negra na sociedade. Por sua ligação com o candomblé, todos os anos o Ilú homenageia também um orixá em específico, geralmente o orixá de cabeça da personalidade homenageada. O continente africano e os orixás considerados patronos do bloco, Xangô e Iansã, estão presentes nas músicas e são representados pelos seus toques.

O Ilú Obá saúda os navios negreiros
Ilú Obá salve os negros brasileiros
O Ilú Obá saúda os navios negreiros
Ilú Obá salve os afros brasileiros
Salve a Mãe Iemanjá
Salve a doce Yabá
Salve a rainha do mar
Salve Ogum beira mar
Navega, navega, navega
Navega nas ondas do mar
Navega ô doce Yabá
Protege seus filhos de lá
(África Linda – Adriana Aragão- 2010) ²⁵

Maracatu adentro
Eu pressinto movimento
Desse rio para o mar
Vejo ali tem um sinal
Uma força sem igual
E a luz dos Orixás
Eu quero ver
Eu quero ver o Ilú passar
Eu quero ver
Eu quero ver o Ilú Obá
Nosso pai é Xangô
E patrono e protetor
E abençoa meu cantar

²⁵ O tema do carnaval do bloco em 2010 foi “Ilú Obá Canta o Atlântico Negro”.

Uma voz silenciosa
Gira aos ventos poderosa
É Iansã a ecoar
Nós somos do Ilú
Nós somos do Ilú
Somos do Ilú Obá
Ilú Obá De Min
(Eu quero ver- Sosô Parma- 2007)²⁶

O Ilú Obá é subdividido por naipes: o corpo de dança, o naipe das cantoras, o balé de pernaltas, a harmonia e a bateria. Os instrumentos tocados são alfaia (instrumento usado no maracatu), djembe africano (tambor), agogô (representa o ferro), xequerê ou cabaça (instrumento que representa a força feminina e que no religioso é chamado de Abe).

Figura 1: Imagens de uma apresentação pública em São Paulo, 2012.

Assim como as canções, a Dança dos Orixás realizada pelo Ilú Oba De Min é específica do candomblé, religião afro-brasileira que, entre outros elementos, baseia-se na adivinhação, no transe, no sacrifício/ofereanda, na música e na dança. Esta religião cultua deuses de origem africana, como os orixás, inquices e voduns. Eles são louvados através de rituais privados e festas públicas nos quais os deuses incorporam nos adeptos

²⁶ No carnaval de 2007, o temo do Ilú Obá foi “O Panteão dos Orixás”.

através do transe. O corpo dos fieis é o altar onde os orixás são adorados (CAMPOS, 2003; RODRIGUÉ, 2001; SILVA, 2009).

A entrada para a religião acontece através de um processo que recebe o nome de *iniciação* (AMARAL e SILVA, 1992), um período em que o fiel fica isolado, passando por rituais que incluem a raspagem da cabeça e o sacrifício de animais e outras oferendas, a depender de cada orixá. A pessoa no processo de iniciação tem que guardar alguns preceitos, que também dependerão do orixá de cabeça do adepto. A partir de então a pessoa passa a fazer parte do povo de santo.

No candomblé há um predomínio de canções de origem africana acompanhadas pelos toques dos atabaques que só podem ser tocados por homens chamados de alabês. O corpo é um elemento de suma importância, pois é através dele que os orixás se manifestam. Para os adeptos do candomblé, o corpo e o conjunto da sua expressão são muito valorizados (AMARAL e SILVA, 1992; SILVA, 2009).

O espaço que o Ilú utiliza para os ensaios e divulgação do bloco é o centro da cidade de São Paulo. O Ilú se arranja neste espaço, abaixo do tradicional marco histórico de São Paulo, o Viaduto do Chá. Lá, o bloco ensaia, planeja suas atividades e recebe as pessoas que irão compor os cortejos de carnaval.

2.2. Quem vem lá, quem vem lá?...É o Ilú Obá

Como dito anteriormente, o Ilú Obá é formada na sua maioria por mulheres. Um relato recorrente dentro do Bloco assinala seu mito de fundação: elas contam que, no começo, lá na África, tocar tambores e dançar era uma brincadeira de mulheres. Então, elas ensinaram para os homens aqueles toques e foram dançar descontraídas. Mas eles tomaram-lhes os instrumentos: “Então o Ilú é uma revanche: eles dançam a e agente toca. É uma afirmação mesmo da mulher”. Não encontrei referência a este mito ou outro parecido em nenhum trabalho sobre a temática. Suponho que esta narrativa faça parte da construção da identidade do bloco.

Sahlins (1987), ao analisar a mitologia relacionada à organização dos Estados, argumenta que as pessoas estabelecem eventos e tramas já vivenciados na mitologia. Os mitos fornecem um conhecimento com amplas aplicações práticas, pois são um tipo de estrutura para situações análogas, operando como um guia de ação. Essa recriação dos mitos em situações contemporâneas é o que Sahlins denomina de *mitopraxis*: um modo

cultural de reagir às demandas do presente recorrendo-se ao passado expresso formalmente no mito.

Apesar de o bloco ser formado e fundado por mulheres, seu patrono protetor é uma Oboró²⁷ seguido de uma Iabá.²⁸ Isto se justifica porque, como vimos acima, o fundamento do Ilú Obá foi feito pelas mãos de Nega Duda e na cabeça de Sandra Campos, que são filhas do Orixá Xangô. Vimos que o Ilú também foi fundamentado na cabeça de Beth Belli, filha do Orixá Oxossi, porém, Beth não é feita no santo.

Após a primeira saída do Bloco, a direção do Ilú Obá ficou nas mãos de Adriana Aragão e Beth Belli. As mestras percussionistas sentiram a necessidade de efetivar e fortalecer o fundamento espiritual do Ilú Obá, que havia sido feito aos pés de uma palmeira no Acervo da Memória e do Viver Afro-Brasileiro. O fundamento espiritual do Ilú Oba foi feito novamente, então, agora no Àbássá de Xangô, casa de tradição Nagô-Egbá e Jurema, raiz do sítio do Pai Adão de Pernambuco, sob os cuidados da Ialorixá Mãe Dida de Xangô na cidade de Guarulhos-SP.

A casa já era frequentada por algumas integrantes do Bloco Oriashé, predecessor do Ilú Obá. Entre as frequentadoras estavam Adriana Aragão que é filha²⁹ da casa e Beth Belli, que é Abiã.³⁰ As duas fundadoras e diretoras do Bloco Afro Ilú Obá De Min, tiveram a confirmação por meio do jogo de búzios que Xangô continuaria a ser o patrono do bloco, seguido por Iansã – ambos orixás de Mãe Dida de Xangô e de Nega Duda.

Em todos os carnavais, Xangô é exaltado em quase todas as canções e os toques³¹ para Iansã são os mais aclamados pelas integrantes:

No terreiro de Mão Dida Xangô
No Terreiro de Mãe Dida Xangô
Deu seu Ilá e muito Axé
Kabecilê
Para o Ilú Obá (Girley Mitanda)

O Orixá Xangô foi Rei de Oyó. Ele é o senhor dos raios e trovões e leva em suas mãos um machado de dois cortes (oxé). É um orixá que carrega em sua cabeça uma coroa de rei (AMARAL & SILVA, 1992). Nos mitos, os filhos de Xangô têm sua

²⁷ Orixá masculino: Exu, Ogum, Oxóssi, Obaluaiê, Ossaim, Oxumaré, Xangô, Oxalá.

²⁸ Orixá feminino: Oxum, Iemanjá, Iansã, Ewá.

²⁹ Pessoa iniciada no candomblé.

³⁰ Pessoa que frequenta o candomblé, mas ainda não passou pelos ritos de iniciação. Posto mais baixo da hierarquia do terreiro.

³¹ Festa pública do candomblé em homenagem aos orixás.

personalidade classificada como voluntariosa, vaidosa e sedutora. Xangô tem uma relação estreita com Iansã, que é considerada muito sensual, desbocada e sincera (AMARAL & SILVA, 1992).

Todos os anos, o Ilú Obá lança uma música de carnaval composta por integrantes do bloco: Sosô Parma, Nega Duda, Estela Carvalho, Cris Blue, Célia Santos. As canções exaltam também a beleza, a contribuição e a condição da mulher negra na sociedade.

No carnaval de 2009, a homenagem foi para Raquel Trindade, artista plástica e filha do poeta Solano Trindade. Teve como tema “Raquel Trindade a Kambinda”:

Em 2009 o Ilú vai festejar
Com todos os santos a Kambinda de Oyá
Atotô a Kambinda de Oyá
Vamos todos juntos nesta procissão
Com a nossa líder nessa luta de irmão
Ela é Raquel Trindade
Amiga, mãe e companheira
Junto com o Ilú nesta grande brincadeira
Ela dança, ela roda, ela faz pintura.
Ela é Kambinda da nossa cultura
Obaluaê protege contra os males
Nossa mãe Oyá dá força e coragem
Coroa Ilú
Olha a Kambinda vai ser coroada
Coroa Ilú Oba
Raquel trindade vai

O Ilú Obá, também homenageia um orixá em específico. Geralmente o Orixá o “orixá de cabeça” da personalidade homenageada. Mas, também, outros orixás considerados patronos ou protetores do bloco, estão presentes nas músicas e são representados pelos seus “toques” e no corpo de dança:

Do senhor Exu ao Babá Oxalá
Todos dançam na avenida abençoando o Ilú Oba
Os metais, o ferreiro forjou
As cabaças requebram no ar
Os tambores são raio e trovão
Atenção, atenção, o Ilú vai passar
Com constância e paciência
Alegria e serenidade
Humildade e consciência
Nos caminhos da verdade eu vou
Eu vou a pé pelas ruas da cidade

O bloco, por mais de um carnaval, foi foco de suas próprias homenagens, também como forma de levar, apresentar e divulgar o Ilú e suas concepções culturais e

artísticas. A canção a seguir fez parte do carnaval de 2005, quando o bloco fez seu primeiro cortejo, e revela esta consagração:

Ilú Oba De Min
São as mulheres que tocam tambores
Ilú Oba salve a força da soma das cores
Ilú Oba rei Obá abençoa os amores
Ilú Oba que nome bonito
Vem de tambor e das forças de Xangô
Ilú Oba são mulheres guerreiras
Que lutam pela força do amor
Ó xangô venha abençoar
Venha ver seus filhos
Venha ver Ilú oba

Além das fundadoras do bloco, uma pessoa igualmente importante para a formação do Ilú Obá De Min foi Dulcinéia Cardoso, sambadeira do recôncavo baiano conhecida como Nega Duda. Nascida em 13 de Maio de 1967 na cidade de São Francisco do Conde, e dona de uma voz expressiva, Nega Duda ganha espaço na cidade de São Paulo ao integrar este bloco afro e se torna conhecida ao assumir a responsabilidade de divulgar o samba de roda como forma de valorização da identidade e da cultura negras, para além das fronteiras do recôncavo baiano.

Em 2002, numa das apresentações do grupo Raízes de Angola, Nega Duda foi convidada por um produtor musical francês a representar o Brasil e o samba de roda, no festival *Printemps des Comédiens* (Primavera dos Artistas), realizado em Montpellier, na França. Lá acontece seu primeiro encontro com Beth Belli, que estava no mesmo festival ministrando uma oficina de toque de tambores. Ao retornar, Nega Duda foi convidada por Beth Belli e se torna a cantora oficial do bloco. Em 2014, ano em que o Ilú Obá completa 10 anos, a homenageada foi, justamente, Nega Duda.

O enredo e as canções giraram em torno de seu orixá Xangô, da sua posição religiosa – Makota³² no candomblé Angola –, da arte/cultura que ela propaga e o samba de roda baiano e da importância da figura dela para o Ilú Obá De Min:

Em primeiro lugar, saudamos seu Orixá.
Kaô Kabecilé, seu pai Xangô.
Kaô, Kaô, Kabecilé.
Nega Duda, lê, lê, lê
Amor, carinho e fé.
Guerreira, lavadeira entoando seu canto ao seu Orixá.
Sonhando, pedindo Malei-me.
Motumbá e ago

³² Makota: mãe pequena e no candomblé Angola

Por aqueles que não acreditam e não tem amor
(Girley Miranda- Em primeiro lugar - 2014)

A força e a magia
Sabedoria do viver
Vem dikanga, vem dikanga.
Outras terras, outros povos ancestrais.
Nkisis, cantigas no terreiro de vovó
Cantigas, samba de roda.
Terreiro candomblé de Angola.
Eue! Makota mukuiu.
Nzambi é quem nos protege.
Tempo é quem nos guia.
Muzenza n'goma.
O caminho é de nzazi.
Eue! Makota Kaô.
Ilú Obá De Min.
(Célia Santos – Makota de Anguzo-Raízes de Angola-2014)

Qualquer mulher pode fazer parte do bloco, mesmo da bateria, bastando apenas levar consigo o instrumento musical que deseja tocar. O aprendizado acontece durante os ensaios do bloco, abertos e gratuitos, que chamam a atenção pelo som e pelo ritmo das músicas. Uma das entrevistadas que está há um ano participando do Ilú comenta que foi especificamente a bateria que a fez querer entrar para o bloco:

Em primeiro lugar eu entrei pela música, pelo ritmo, já fazia parte de um coral, adoro instrumento de percussão e nunca tive coragem de tocar, e lá era gratuito e um monte de mulher tocando. Eu entrei para tocar alfaia, não sabia nada e fui aprendendo. Depois que entrei tudo mudou né, agora é pela cultura, pelo candomblé, pela história.
(Entrevista com Ossain)

As organizadoras do Ilú Obá De Min, a cada ano, procuram informar suas integrantes, novas e antigas, sobre o tema que será tratado no carnaval em reuniões e informativos. O objetivo é que elas conheçam o assunto e o incorporem desde o começo, proporcionando um maior envolvimento das participantes com o tema e o enredo. Vejamos um desses informativos:

“O tema escolhido para o carnaval de 2010 foi: Ilú Obá Canta o Atlântico Negro. “São tantas as Áfricas onde estamos inseridos nesse enorme berço Mãe África”. Fonte e Matriz que abastecem o mundo ocidental.

Civilizações, etnias, sociedades, povos, homens e mulheres atravessam a Atlântico Negro até a costa brasileira, para os principais portos do Rio de Janeiro, de Salvador, Maranhão e do Recife.

Atravessam em corpo, em força de trabalho desejado e atravessam principalmente com suas memórias, seus sabres tradicionais nas mais profundas interações com a ancestralidade africana, com a natureza,

com as maneiras de traduzir e de experimentar identidades na nova terra, no Brasil.

Tudo convive em diferentes e fundamentais formas de ver e de representar o mundo, a fertilidade, o corpo: a arte em seu conjunto de vivências integradas ao cotidiano e ao tempo das festas, a religiosidade.

É arte para experimentar, a não apenas arte para apreciar, decorar em discursos estéticos, externos, distanciados da unidade dominante entre a técnica, a pessoa e o sagrado.

Embora um oceano chamado Atlântico separe as duas costas, África e Brasil, vive-se cá profunda emoção de lá.

Nós brasileiros somos tão próximos, tão herdeiros de matrizes africanas, que muitas de nossas experiências reafirmam o reconhecimento de viver costumes e tradições de lá, com a energia criadora de cá.”

Raul Lody

Lendo este texto creio que as energias e costumes que temos aqui no Brasil, reconhecem a cada dia que passa que o Ilú está inserido nessa história.

Por isso convido a todos(as) que façamos juntos a travessia com outro olhar; um olhar de glória, resistência e força. Trazer para o carnaval 2010 a riqueza, o conhecimento de todas as manifestações culturais vivas que aqui se frutificaram até os dias de hoje como a congada, terreiros, samba de roda, tambor de crioula e o samba, etc.

Este carnaval será mais um desafio, para todos(as) nós, fortificarmos os Elos entre África e Brasil e continuarmos a contar as verdadeiras histórias desse país que vivemos.

Outra prática recorrente de organização do bloco são as informações para a saída do cortejo. Nos últimos três anos, as componentes de cada naipe recebem as orientações via e-mail pelas suas coordenadoras e, é divulgado um informe geral sobre como as integrantes devem proceder no dia da saída para que tudo ocorra da melhor forma, evitando atrasos e entreveros – objetivo raramente alcançado. Notemos as informações para a saída do cortejo do carnaval de 2010.

- 1- Concentração do Bloco às 19hs no Viaduto Major Quedinho (Bela Vista)
- 2- Saída do Bloco às 21hs.
- 3- As(os) integrantes deverão vir com o figurino de casa. Não haverá espaço para troca de figurino e maquiagem no local da saída.
- 4- O camarim atrás do palco destina-se apenas para guardar os instrumentos até a hora da saída, para receber os integrantes da Congada de Santa Ifigênia³³ e distribuir credenciais. As(os) integrantes não deverão permanecer neste local.
- 5- Não será permitido a entrada de pessoas que não sejam do Bloco no camarim montado atrás do palco, exceto eventuais convidados/as das mestras e produção (Beth Belli, Adriana Aragão,

³³ No carnaval de 2010, o Ilú convidou a Congada de Santa Ifigênia para fazer uma apresentação durante a saída do Bloco.

Mazé Cintra e Baby Amorim) e jornalistas. Por favor, não levar familiares para esta área.

6- O Bloco Afro Ilú Obá De Min não se responsabiliza por objetos pessoais perdidos durante o cortejo (sugerimos que as integrantes já se organizem com amigos/as ou parentes para deixarem seus pertences e bolsas, aconselhamos não levar grandes volumes e cases dos instrumentos para o local).

7- Não será possível utilizar o carro de som para guardar pertences.

8- **NÃO** ingerir bebidas alcoólicas antes e durante a saída do Bloco, lembrem-se que estamos ali com todo respeito reverenciando os Orixás e os nossos ancestrais.

9- Durante o cortejo será distribuído água para as integrantes, mas os encarregados desta função não entrarão no meio da bateria, portanto, repassem para suas companheiras do centro, na hora que esta for distribuída.

10- Não portem na hora do cortejo celulares ou câmeras fotográficas.

11- Haverá uma celebração (festa) depois da saída. Cada integrante receberá 1 convite para entrada na festa e uma cerveja. O Ticket da cerveja será entregue junto com o convite. **Atenção:** em caso de esquecimento ou perda do convite, você terá que comprar o ingresso na porta. Não haverá liberação de entrada para quem estiver sem convite.

12- Local da Festa da Saída: Rua da Consolação, 1623 – Consolação a partir da 0:00h.

13- Na festa no Teatro Coletivo, os instrumentos ficarão guardados numa chapelaria exclusiva para o Ilú Obá De Min, você receberá uma ficha com o número, não perca este papel, pois é com ele que você irá retirar seu instrumento e bolsa.

14- Terá um espaço VIP do Ilú no Teatro, para ficarmos juntas mais um pouquinho. Este espaço fica na sala principal do teatro.

15- BOM CARNAVAL ILÚ OBÁ DE MIN

Figura 2: Folheto anunciando e convidando a população para o cortejo do carnaval de 2013.

A Festa da Saída acontece deste o primeiro cortejo do bloco e se consagrou como um festejo imperativo às componentes do Ilú Obá e às pessoas que o acompanham. A festa acontece logo depois da saída e é um momento de confraternização das integrantes e do público. Há uma grande expectativa em torno desta festa, pois, além da diversão, é um momento de estreitamento de laços afetivos de diferentes ordens entre integrantes e não integrantes.

Para que a festa aconteça existe toda uma preparação e esforço das organizadoras do Ilú Obá. É preciso alugar um espaço confortável, que comporte um número razoável de pessoas, escolher as comidas e bebidas que serão servidas, limpeza, higienização do local, a venda dos ingressos. Cada integrante recebe um ingresso gratuitamente, como vimos acima, no entanto, elas têm a obrigatoriedade de vender dois e às vezes três convites para garantir a presença das pessoas e para que as organizadoras tenham uma noção do público que as espera.

A pista de dança é embalada pela DJ Evelyn Cristina, pessoa prestigiada na cena da música negra paulistana que há mais de seis anos comanda esta Festa de Saída do Ilú Obá.

Figura 3: Folheto anunciado e convidando para festa do bloco após o cortejo.

Veremos ao longo dos capítulos que se seguem mais sobre os modos como o Ilú Obá De Min se organiza e constrói sua identidade no cenário não só do carnaval paulistano, mas no que diz respeito às manifestações culturais negras da cidade e para além dela. O que se segue agora é uma apresentação das mulheres, homens e público que compõem o Ilú Obá De Min.

2.3. As mulheres do Ilú Obá: mestras, aprendizes, remanescentes e passantes. Quem são essas diletantes?

Como já foi pontuado, as fundadoras e articuladoras do bloco foram Adriana Aragão, Beth Belli, Girley Miranda, Sandra Campos e Mafalda Pequeninino. É importante ressaltar que a conformação do Ilú Obá De Min foi espelhada na trajetória artística e militante dessas mulheres e que, no entanto, foram as três primeiras que deram forma, história e identidade ao bloco –nos últimos quatro anos, Beth Belli é quem está na direção do Ilú Obá.

As mestras fundadoras já atuavam em diversos grupos artísticos em São Paulo. Adriana Aragão que se autocalifica como negra, tem uma trajetória interessante no que se refere à cultura e à religião afro em São Paulo: percussionista, vocalista, compositora, e conhecedora do candomblé, ainda menina obteve a permissão para tocar os tambores sagrados Rum, Rum-pi e Lê. Sua influência musical vem da sua família de origem nordestina e da própria religião – ela conta que aos 12 anos já tocava atabaque.

Adriana começou na umbanda, onde foi apresentada a seu mestre Sidney, mais conhecido como Neguinho Ogã de Iansã, que lhe ensinou como deveria ser tocado um tambor sagrado. A umbanda é uma religião afro-brasileira que cultua entidades agrupadas por linhas. São elas os orixás, pretos velhos, exus, erês, baianos, ciganos, etc. Nas cantigas ou pontos há uma predominância de letras cantadas em português ao som de curimbas, que são uma espécie de atabaque que pode ser tocado tanto por homens como por mulheres (SILVA, 2009).

Quando completou 17 anos, Adriana foi para o candomblé por escolha própria e passou a pesquisar com profundidade esta cultura, inclusive para entender mais sobre o seu próprio caso: uma mulher tocando tambor em cerimônias afro religiosas onde essa prática não é permitida.

Aos 23 anos, fez o santo – fazer o santo é uma expressão utilizada no candomblé para identificar os iniciados nos seus fundamentos. Segundo seu relato:

Tenho minhas mãos abençoadas desde pequena, sou filha de Ogun com Obá e Xangô. Foi meu orixá quem deu a permissão para tocar nos rituais. Antes de fazer o santo, a primeira coisa que meu avô de santo fez foi cuidar das minhas mãos e do tambor que eu iria tocar. Foi feito um ritual para minhas mãos e para meu tambor. (Trecho de conversa informal – 2008).

Sobrinha de Mãe Dida de Xangô, no final de 2010, Adriana foi impedida de tocar atabaques nas cerimônias religiosas a pedido do seu orixá. No mesmo ano, ela se afasta da direção do Ilú Obá De Min. O motivo do afastamento, segundo o discurso oficial, é que Adriana precisava concluir seus estudos e que as intensas atividades do Ilú estavam atrapalhando. No entanto, a percussionista sempre está presente nas principais atividades do bloco.

Girley, mulher negra, lésbica assumida, hoje com 48 anos, cresceu numa família de sambistas ligados à Escola de Samba Unidos do Peruche³⁴ na zona norte da cidade de

³⁴ A Unidos do Peruche foi fundada por um grupo de amigos que participava de uma escola de samba chamada Lavapés na década de 1950. Em 1989, a escola foi destaque pelo enredo criado pelo sambista

São Paulo. Cantou durante seis anos no Coral Afro Maia-Maia e foi percussionista do Grupo de Dança Afro Contemporânea Bata-Koto.³⁵

A percussionista, filha de uma dona de casa e de um funileiro mecânico, passou sua infância ouvindo samba e aprendendo a tocar com seu pai, tios e agregados da família. Na sua casa, Girley relata que o samba rolava praticamente todos os finais de semana. Ao completar 18 anos, Girley entrou na faculdade de administração, mas logo desistiu do curso. Durante sua vida, ela se matriculou em cinco cursos diferentes, mas não concluiu nenhum. A arte e a vida de artista não a permitiram manter os estudos. Logo cedo, Girley saiu de casa e passou a tocar em várias peças de teatro e foi assim que construiu sua carreira de diretora musical, percussionista e compositora.

No Bloco Oriashé, ela trouxe novos ritmos, foi diretora da bateria e mestra de Beth Belli. Na época, ela militava no Movimento Negro Feminista sempre trazendo a questão da sexualidade.

A percussionista também se tornou atriz e viajou com sua arte com diversas companhias de teatro para a França, Itália, Alemanha e Estados Unidos. Em 2004, contribuiu com a fundação do Ilú Obá De Min.

Girley é muito considerada no mundo do samba por conta do seu talento. Não há quem não a aplauda quando ela canta um samba ou toca tambores tirando deles diferentes e contagiantes sons. A artista ficou por uns anos afastada do Ilú Obá e do mundo das artes. Sua volta ao mundo da arte e da cultura aconteceu em 2013. Girley foi convidada por um grupo de sambistas da Escola de Samba Rosas de Ouro para compor um samba enredo. O samba de Girley ficou em terceiro lugar, uma grande vitória para ela. A percussionista também foi convidada a fazer a direção musical da peça Banana Mecânica, que esteve em cartaz em São Paulo. Em 2013, ela volta ao Ilú Obá De Min e sua composição em homenagem à Nega Duda é cantada durante o carnaval por ela mesma. Girley Miranda retorna à cena artística paulistana.

Figura igualmente importante e respeitada é a percussionista, regente e mestra de bateria Beth Belli. A fundadora e diretora do Ilú Obá têm 45 anos e se autoclassifica como mulher negra e lésbica. Sua referência musical e gosto pela percussão vieram da convivência com Girley.

Joãozinho Trinta e interpretado pelo carioca Jamelão. No ano seguinte, a escola inovou levando mulheres a frente da escola e Eliana de Lima e Bernadete tomaram conta do enredo do barracão. Fonte: blogger da Liga Independente das Escolas de Sampa de São Paulo. Disponível em: www.com, acesso em 17/07/2013.

³⁵ Grupo de dança afro que oferece oficinas e espetáculos visando desenvolver um pensamento crítico e um legado para a comunidade negra de Brasília. Fonte: www.palmares.gov.br, acesso em 20/10/2010.

Beth Belli nasceu na periferia da zona norte de São Paulo e, diferente de Girley, ela não teve contato com a música desde criança. Seu encontro com os tambores e o gosto pela percussão veio por meio do convívio com Girley que é, nas palavras de Beth, sua grande mestra.

Beth Belli entrou para a Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades.³⁶ No trabalho com a companhia, especializou-se em arte circense e teatro de rua, apresentando-se na Alemanha, Itália, Espanha, França, Eslovênia, Colômbia, Suíça e Portugal. Em 1996, criou a Banda Mulheres do Ilú, junto com sua parceira Girley Miranda, desenvolvendo um rico trabalho de pesquisa dos sons afro-brasileiros e africanos, bem como releituras de músicas e poemas consagrados.

Por volta de 1997 o trabalho e o talento de Beth são reconhecidos por um produtor musical que a leva à França. Esta é a viagem na qual ela conhece Nega Duda, personagem importante desse enredo de quem já falamos. Beth convida Nega Duda para ficar em São Paulo e participar como cantora do Ilú Obá. Ela aceita e acaba assumindo um papel ainda mais profundo no fundamento religioso do Ilú, assentado em Xangô e no Exu de Nega Duda.

Beth é uma das fundadoras, mestra de baterias e a principal articuladora do Ilú Obá De Min, mas sua trajetória com bloco afro começou no Oriashé. Ela e Girley criaram o ritmo sambafo, um tipo de samba que agregava batidas do candomblé, do samba paulistano e dos afoxés da Bahia.

Ao fundar o Ilú Obá De Min, Beth Belli passou a trabalhar somente com o afoxé e com os toques do candomblé. Ela reinventa, recria as batidas em cada carnaval.

2.3.1. As coordenadoras de naipes

Como dito acima, a estrutura do bloco é subdividida em cinco partes: o corpo de dança, o naipe das cantoras, o balé de pernaltas, a harmonia e a bateria – comandada e regida por Beth Belli – que, por sua vez, é dividida em quatro naipes: xequerê, alfaia, jmbê e agogô. O Ilú tem uma coordenadora para cada uma dessas partes e desses naipes.

Das nove coordenadoras, quatro declaram-se negras, sendo duas delas, socialmente vistas como mulheres brancas por conta de serem filhas de casais inter-

³⁶ Criada em 1990, na cidade de São Paulo, a Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades é voltada para o teatro de rua. A companhia se inspira na música e no gestual dos antigos atores/músicos populares e define sua linguagem como circo dramático. Ligia Veiga assina o roteiro, a concepção e a direção de todos os espetáculos. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural – 2010.

raciais. As outras se declaram brancas que vivem a cultura negra. A idade delas vai de 30 a 50 anos e todas fizeram curso superior em universidades particulares nas áreas da educação física, contabilidade, artes, enfermagem, administração, pedagogia ou jornalismo.

A maioria delas nasceu em São Paulo ou vivem aqui há muito tempo, residem na região central da cidade em alguns bairros da zona sul e norte, mas, de forma geral, próximas ao centro. Muitas possuem automóveis e já constituíram uma situação financeira estável.

Algumas têm relacionamentos com mulheres e, de forma geral, elas circulam entre si no que diz respeito aos afetos, mas não se declaram lésbicas ou homossexuais. A entrada dessas mulheres no Ilú se deu de diferentes formas: por já ter participado no Oriashé; por ter envolvimento afetivo/amoroso/sexual com alguma integrante; por já estarem envolvidas com a arte negra; por serem convidadas – como a coordenadora da ala das cantoras, que veio de Minas Gerais para São Paulo pra trabalhar como cantora em bares –; e, principalmente, por terem conhecimento sobre o naipe que elas coordenam.

Essas mulheres tem bastante influência e são prestigiadas pelas integrantes que elas coordenam. Durante minhas idas e vindas ao campo, foi possível verificar que parte dessas coordenadoras se recusa a tratar de algumas questões que afligem o Ilú Obá, como questões relativas às interações afetivo-sexuais das integrantes e as questões e conflitos raciais no interior do bloco.

Sempre que surgia o assunto da mulher negra na composição do Ilú, elas torciam a boca ou diziam baixinho: “já vem essa história de novo”. Nos últimos tempos, isso tem sido mais constante, porque Beth Belli, pressionada por parte da população negra que assiste aos cortejos e que está colocando em pauta a ausência de mulheres negras no Ilú Obá, passou a tocar mais nesse tema nas reuniões e encontros e trazer, de maneira ainda tímida, essa discussão para dentro do bloco. Esses são tópicos importantes que iremos tratar no próximo capítulo.

2.3.2. As mulheres que permanecem no Ilú

Observo que existe um grupo de cerca de doze mulheres que não são coordenadoras de naípe, mas saem no Ilú desde a sua fundação – e algumas já desfilavam no Oriashé.

Para além do bloco, essas mulheres têm relações de amizade e de afetividade com as mestras fundadoras, com algumas coordenadoras e entre si. Frequentam as casas umas das outras, fazem almoços, vão a bares juntas, shows, espetáculos de teatro e mantêm uma relação afetuosa.

São mulheres com idade acima dos 30anos e a maioria se autodeclara como negra e lésbica assumida. Possuem alguma estabilidade financeira e são moradoras da região central e/ou de bairros próximos ao centro.

Em alguma medida e de diferentes formas, essas mulheres tiveram ligação com o movimento negro, com o feminismo negro, como movimento LGBT e com as manifestações culturais negras. Elas tocam xequerê ou agogô e preferem deixar os instrumentos pesados para as integrantes mais novas. Algumas delas nem saem mais nos cortejos, mas acompanham o Ilú Obá nas apresentações e frequentam as festas.

Elas são professoras, dentistas, enfermeiras, diretoras de escola, aposentadas ou atrizes. Essas mulheres independentes, fortes, bonitas e inteligentes são bastante cobiçadas, atraindo as novatas, o que faz com elas nunca estejam sozinhas.

Algumas delas já tiveram mais de um casamento, inclusive com homens, e têm filhos e netos, mas a maior parte se casou e/ou se relacionou com mulheres e agora, com um pouco mais de idade, umas estão atrás do grande amor da vida e de curtir a velhice juntas, enquanto outras não querem compromissos sérios, mas liberdade para fazer o que bem entenderem.

2.3.3 As moças do bloco

As mulheres que entram no Ilú Obá e participam das oficinas de rua para a saída de carnaval são, em sua maioria, moças com idade entre 18 e 30 anos, que se declaram brancas. São moradoras da capital, universitárias e de classe média e média alta. O número de mulheres aparentemente negras é mínimo. No carnaval de 2013, foram

apenas 20%,³⁷ distribuídas pelos cinco naipes. Este também é um assunto que voltaremos a falar no capítulo seguinte.

Algumas começaram a tocar em algum maracatu de São Paulo, como os maracatus da Vila Madalena ou o maracatu na Poli/USP. Para essas moças, que se dizem “descoladas” e “abertas para a cultura negra”, entrar no Ilú Obá significa ter um capital cultural usado para se diferenciar de seus pares, inclusive no que diz respeito às disputas afetivas/sexuais dentro do seu grupo. Para outras, é uma forma de se aproximar da arte e aprender a dançar e/ou tocar um instrumento musical. Ter a oportunidade de conhecer um pouco mais da cultura negra, do candomblé, também é um discurso corrente entre elas.

As mulheres que entram para o bloco e se autodeclaram negras geralmente estão envolvidas em algum grupo de cultura popular, dança, teatro ou capoeira nas periferias de São Paulo. São, no geral, moças com nível superior, assistentes sociais, pedagogas, administradoras de empresas, turismólogas, atrizes, dançarinas, esportistas ou auxiliares de enfermagem. Usam e abusam da estética negra como forma de afirmação da sua identidade. No Ilú Obá, elas estão presentes do corpo de dança, na ala dos pernaltas e, em maior número, na bateria, onde tocam xequerê ou agogô –instrumentos mais baratos e fáceis de carregar no ônibus ou no trem, segundo o relato de algumas participantes. Nos ensaios, há uma presença marcante de crianças, filhas e filhos dessas mulheres, que não teriam com quem os deixar para poderem participar de uma atividade cultural. Entretanto, essas mulheres negras não conseguem ter uma vivência mais “íntima” com as mestras e com as outras integrantes do Ilú: morar longe do centro, ter empregos de quarenta e quatro horas semanais e filhos são fatores que as impedem criar uma maior proximidade.

Tanto para as mulheres brancas como para as mulheres negras, participar do Bloco Afro Ilú Obá De Min é uma possibilidade de viver experiências diversas no âmbito da cultura, dos afetos e das relações. Falaremos mais sobre esses aspectos no capítulo seguinte, e, como o bloco não é composto somente por mulheres, saberemos agora quem são os homens que compõe o Ilú Obá De Min.

³⁷ Essa contagem foi realizada por mim durante os ensaios. No último ensaio para o carnaval de 2013 havia 134 mulheres e apenas 20 eram aparentemente negras.

2.4. Os homens do Ilú Obá: entre a exaltação e a compressão. Quem é essa minoria?

O número de componentes masculinos no grupo é baixo comparado com o percentual de mulheres. Para esses cerca de 11 homens, a única possibilidade de saírem no bloco é no corpo de dança ou no balé dos pênaltas.

Parte desses homens, com idade entre 20 e 40 anos, já fazia ou ainda faz parte de grupos culturais, circenses e de teatro antes de entrarem para Ilú Obá, principalmente os integrantes do balé dos pênaltas. Para outra parte, o primeiro contato com a dança aconteceu no bloco.

Há pouca rotatividade entre os homens, geralmente eles entram e permanecem por um longo tempo. Segundo um dos meus interlocutores, como o espaço dado aos homens é restrito, conquistar uma posição e se manter nela não são tarefas simples. Sendo assim, quando o dançarino se afasta do bloco, ele raramente consegue voltar.

Os dançarinos, a meu ver, são na maioria homens brancos e têm pouca circulação entre as mulheres do bloco, salvo um ou outro que entraram para o Ilú Obá levados por uma amiga que já participava ou que, como as mulheres que permanecem no Ilú, estabeleceram laços afetivos e de amizade com as líderes para além do bloco.

Durante minha jornada no campo conversei com alguns dançarinos e entrevistei apenas dois deles. Observei que existe um acanhamento dos rapazes em falar sobre o Ilú Obá. As falas dos entrevistados ficaram polarizadas em dois eixos: a exaltação do Ilú Obá como um espaço de valorização da cultura negra e onde eles podem viver experiências que somente este lugar pode proporcionar; e uma crítica contundente dirigida às organizadoras pelo fato de valorizarem pouco os homens do bloco. Na ala masculina do bloco existe um conflito racial e de gênero não evidenciado, mas revelado em algumas falas. Sabemos que conflitos desse tipo são na maioria das vezes velados, mas, entre as mulheres, ganham mais visibilidade. Entre os homens, é como se os conflitos não existissem, mesmo que no interior das relações entre os dançarinos estes causem limitações e constrangimentos para os integrantes.

Minha hipótese é que, como as vozes masculinas são mínimas, o posto alcançado pelos dançarinos precisa ser preservado. Pelo fato de que o espaço que eles ocupam é majoritariamente feminino, estes conflitos ficam trancafiados na ala masculina, e, mesmo que sejam vividos no cotidiano do loco, não são tão verbalizados.

Adiante analisaremos o que dizem essas vozes varoas, por enquanto, trarei um breve perfil do público extasiado do Ilú Obá, que a cada ano aumenta e se diversifica.

2.5. O público do Ilú: presença, exaltação, alegrias e desconfortos entre os apreciadores do bloco

O Ilú Obá começa a se organizar para o carnaval em setembro, mas os ensaios propriamente ditos vão de outubro até o carnaval e servem como meio de promoção e divulgação do bloco. Há um chamado geral nas redes sociais e o ensaio se torna uma atividade cultural para os fins de semana no centro da cidade.

No início da minha pesquisa, o Ilú Obá tinha um público diverso e inconstante, ou seja, as pessoas que iam assistir aos ensaios não necessariamente participavam da saída do cortejo. O Ilú tinha um público passante formado por estudantes universitários, transeuntes, moradores de rua, turistas e uma predominância de um público LGBT e de pessoas ligadas às manifestações culturais tradicionais, como os maracatus de São Paulo. Segue um trecho das minhas anotações durante os ensaios em 2009 para o carnaval de 2010:

O sol está bem forte e com certeza vai chover no final da tarde. Eu fui uma das primeiras a chegar e os moradores de rua que moram aqui debaixo do Viaduto do Chá ainda estão dormindo. Algumas pessoas passaram aqui e perguntaram se o ensaio do Ilú seria lá mesmo. As pessoas que estão se aglomerando em torno do espaço são na maioria mulheres de pele escura e, pela vestimenta e performance corporal, parecem mulheres não heterossexuais. Tem quatro casais de meninas e um formado por dois rapazes. O pessoal do Ilú vai chegando aos poucos e o público aumentando. [...]

Durante os ensaios, que são vibrantes, emocionantes, realmente lindos, há uma aglomeração de homens e mulheres (mais mulheres) que estão assistindo o ensaio, conversando e paquerando ao mesmo tempo. Turistas e transeuntes param para ouvir o som dos tambores, as pessoas cantam, aplaudem, lançam olhares, comentam sobre as integrantes e sobre as pessoas ao redor.

Tem uns moradores de rua, uma molecada nova na faixa de 20 anos que dançam junto com a batida da bateria. Um deles me disse que foi do candomblé e que era filho de Iansã, por isso sabia cantar e dançar. A população de rua que fica em torno do Viaduto não está incomoda, pelo contrário, acontece um tipo de proteção por parte deles: quando chega um morador, às vezes bêbedo ou alterado, que quer atrapalhar o ensaio, eles mesmos, os moradores de rua, dão um chega pra lá.

As pessoas estão alegres e tem muitas integrantes novas que eu não conheço. Vale salientar que, no Ilú, há uma circulação grande de pessoas. São poucas as que ficam por muito tempo e acompanham o

bloco em todos os eventos, algumas passam só por um carnaval e outras vão e voltam. Não é possível conhecer todas elas.

Desde 2010, basicamente quando o Ilú se tornou um Ponto de Cultura³⁸ e conseguiu ter uma sede própria, o bloco vem conquistando um público menos rotativo e mais participativo. São pessoas que o acompanham nos ensaios, nas festas na sede, nos shows e principalmente na saída do bloco. No carnaval de 2014, o público estimado foi de cerca de 3.000 pessoas acompanhando o cortejo.

O público, que continua sendo composto por estudantes universitários, transeuntes, turistas e amantes da “cultura popular”, ganha uma nova figura constante, que vai intervir e questionar as formas de organização e o tipo de exposição cultural engendrada pelo bloco. Tratam-se de pessoas ligadas aos movimentos negros, movimento feminista negro e pelo povo do santo de diferentes segmentos de religiões de matriz africana. Esse novo público passa a trazer novas demandas ao Ilú Obá, principalmente às líderes, que se veem compelidas a refletir sobre que tipo de identidade elas estão construindo por meio dessa manifestação cultural.

* * *

Ao apresentar como se originou o Ilú Obá de Min e as bases de sua sustentação humana, cultural, intelectual e religiosa, pudemos observar que os processos de experiência e compartilhamento instituídos pelo pensamento feminista negro têm um papel fundamental na formação do Bloco Afro Ilú Obá De Min, que tem suas bases de fundação e sobrevivência fincadas na socialização da cultura afro-brasileira e africana – conhecimentos adquiridos, vivenciados e compartilhados pelas fundadoras do bloco. Elas comportam um universo de saberes que são socializados e experienciados pelas integrantes por meio da música, da dança e da vivência junto ao Ilú Obá.

Ao se compor como um grupo cultural que pretende, através da sua arte, divulgar a cultura afro-brasileira e africana e o fortalecimento individual e coletivo das mulheres na sociedade, comporta em seu núcleo uma diversidade de pessoas que vem a tornar as relações de raça, gênero e classe fortemente imbricadas e as assimetrias dessas relações evidenciadas.

³⁸ Em 2010 o Ilú Obá se torna um Ponto de Cultura: Ilú Obá Caminhos do Tambor. Trataremos desse assunto no Capítulo 4.

Mulheres autodeclaradas negras e mulheres brancas, homens negros e brancos fazem do seu corpo o instrumento fundamental de compartilhamento dessa cultura. Entretanto, negras e brancas, no interior do bloco ocupam posições diferentes e desiguais, o que influencia o modo de socialização e expressão dessa cultura e a ideia de fortalecimento dessas mulheres.

Como vimos ao longo do capítulo, as mulheres negras fundadoras do bloco que carregam consigo esse arsenal cultural vivenciado cotidianamente ao longo da vida, ainda não conquistaram a mesma situação de classe das participantes brancas. Nega Duda, por exemplo, vocalista e figura importante para o Axé do Ilú Obá, apesar de trabalhar com arte negra há mais de 20 anos, exerce a função de diarista em casas de família na cidade de São Paulo e, pelo fato de ser moradora de uma periferia distante do centro da cidade, encontra certa dificuldade em acessar meios, serviços e núcleos importantes que possam lhe proporcionar uma estabilidade financeira e profissional. Beth Belli é outro exemplo. Apesar de todo seu talento e de ser reconhecida em São Paulo como uma grande percussionista e articuladora da arte negra, por motivos financeiros ainda não conseguiu concluir o Ensino Superior em ciências sociais, o qual ela almeja já há muito tempo.

Na outra ponta, as mulheres brancas do bloco, aprendizes dessa cultura e arte negras, por desfrutaram de uma condição econômica mais favorável, adquirem mais mobilidade no interior do bloco, podendo, por exemplo, passar de um naipe para outro mais rapidamente – ou seja, podem adquirir novos instrumentos de percussão – e conseguem mais facilmente aprofundar-se nos ensinamentos passados pelas mestras, vivendo mais intensamente a vida social do bloco.

O baixo número de componentes negras e o acesso restrito delas a meios de aprendizagem como, por exemplo, participar de uma oficina de Tambores Africanos e/ou de um curso sobre História da África proporcionado pelo Ilú Obá De Min, também são fatores que restringem a participação e compartilhamento das experiências dessas mulheres e o fortalecimento delas no interior do grupo.

Neste sentido, a articulação de gênero, raça, classe experienciada no cotidiano do Ilú Obá, passa por um processo de conflitos internos e externos ao bloco peculiares a essas relações e interferem diretamente na construção identitária e coletiva do Bloco Afro Ilú Obá De Min.

Isto posto, após esta apresentação do Ilú Obá e dos elementos que o constituem, no próximo capítulo iremos, através do material colhido no trabalho de campo, analisar

como as dinâmicas das relações de raça, gênero, sexualidade, religiosidade e cultura acontecem no interior do Bloco Afro Ilú Obá De Min e externo a ele.

CAPÍTULO 3. Interseccionalidade: as dinâmicas de gênero, raça, sexualidade, religiosidade e cultura no Bloco Afro Ilú Obá De Min

O foco deste capítulo é analisar as formas com que marcadores sociais da diferença tais como raça, gênero, sexualidade, religiosidade e cultura operam um em relação ao outro no cotidiano do Bloco Afro Ilú Obá De Min, agindo de diferentes formas em diferentes situações. Parto da afirmação de que não é possível pensar essas categorias isoladamente e que sua articulação se dá de modo desigual e contraditório. O trabalho de campo junto ao Ilú Obá evidenciou que nenhum desses marcadores sociais, sejam quais forem os contextos, ausenta-se da vida social do bloco.

Estudiosas contemporâneas (CARNEIRO, 1995; McCLINTOCK, 2010; MOUTINHO, 2004), defendem a necessidade de se estudar os marcadores sociais interseccionados para que haja, de fato, um entendimento e uma análise qualificadas das pesquisas de campo que têm como foco principal a operacionalização desses conceitos.

Moutinho (2014) argumenta que nos debates acadêmicos este é o momento em que a intersecção dos marcadores sociais da diferença está sendo discutida e avaliada de maneira crescente. Em recente trabalho, a autora aponta que as atuais reflexões e debates políticos e acadêmicos sobre a produção da diferença e da desigualdade, em distintos campos – como o campo das políticas de reconhecimento –, vem investindo na intersecção dos marcadores sociais da diferença. Neste campo de debate, a articulação entre raça, gênero, classe, nação e sexualidade ganham destaque (MOUTINHO, 2014).

Para Anne McClintock (2010), gênero não é sinônimo de mulher e raça não é sinônimo de negro ou colonizado. Ela está de acordo com a teoria feminista que analisa não ser possível estudar as mulheres isoladamente e que gênero é uma questão tanto para a masculinidade como para a feminilidade. A autora explora a noção de raça pensando não somente nos povos colonizados, mas pensa nas prostitutas, judeus e outros grupos como socialmente racializados. Ela defende que isso não significa cair na indecibilidade e que, interpelar a noção de raça como algo fixa e imutável não faz com que cessem as discussões sobre raça, nem ignora que a invenção da diferença racial tenha trazido graves implicações. As invenções de hierarquias históricas são ficções que têm efeitos, portanto, é imprescindível que haja atenção a esses tipos de violência e poder e que estes não sejam avaliados isoladamente.

Carneiro (1995), em seus estudos, apresenta pontos importantes para se compreender a luta do movimento feminista negro, sobretudo a importância de pensar gênero intersectado à raça. Para isso, a autora faz um resgate das imagens que promoveram a discriminação da mulher negra na história, em particular, no Brasil.

A exposição das ideias dessas três autoras é significativa para este trabalho e estarão ao longo do capítulo substancializando teoricamente a análise do trabalho de campo.

Por meio das entrevistas e do trabalho de campo, analisaremos como a história de vida das componentes do Ilú Obá ganharam uma nova configuração e estruturação a partir da entrada dessas integrantes no bloco. Veremos como esses contornos estão intimamente ligados ao modo como elas vivenciam e operacionalizam os marcadores supracitados. Isso é importante, pois ao analisar a circulação dessas pessoas poderemos ter uma noção mais precisa de como os marcadores raça, gênero, sexualidade, classe, religiosidade se articulam e são articulados.

Inspiro-me neste ponto na perspectiva de Bourdieu (1996), uma vez que o autor aponta que a história de vida é um conhecimento do senso comum que entrou contrabandeado no universo científico, a começar pela etnologia. “Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história. [...] Uma vida, uma vida é o conjunto de acontecimentos de uma existência individual concebido como uma história e o relato dessa história” (BOURDIEU, 1996, p.183). O autor assinala que isso é exatamente o que o senso comum diz sobre a história de vida: uma linguagem simplificada que descreve a vida como um caminho, uma passagem, uma trilha, um trajeto, um percurso orientado ou não, com mobilidade, etapas, percalços, mudanças objetivas e subjetivas, com início meio e fim,.

Por meio de relatos iremos analisar a história de vida das interlocutoras do Ilú Obá De Min que contribuíram para esta pesquisa. Se o foco da reflexão que se segue acompanha o “trajeto” tal como organizado pelas minhas interlocutoras, a análise procurará enfatizar o espaço de agência presente nestas narrativas no sentido de explorar o “campo de possibilidades” (VELHO, 1986 *apud* MOUTINHO, 2006) que elas manejam bem como um “*feminist standpoint*”, ou seja, a perspectiva que Bairros (1995) apresenta com o objetivo de “explorar um ponto de vista diferente” e produtivo a respeito dos lugares que elas ocupam e das formas de opressão que vivenciaram. Minhas observações e anotações durante o trabalho de campo também terão lugar privilegiado. Convido a leitora ou leitor a explorar o ponto de vista particular que as

mulheres do Ilú partilharam comigo ao longo destes anos em que venho realizando a pesquisa de campo.

Com o intuito de preservar a identificação dessas interlocutoras eu as nomearei com nomes de orixás, termos que tomo de empréstimo das divindades femininas do candomblé. Também usarei os termos “mulher negra” e “mulher branca” quando eu me referir ao perfil racial das integrantes do bloco que eu não entrevistei. Para essa heteroclassificação levei em conta a identidade política, ou seja, o discurso que elas mobilizam socialmente sobre cor/raça, a cor da pele, os traços fisionômicos e os comportamentos.

O desenvolvimento e a incorporação da trajetória percorrida durante o trabalho de campo se faz relevante, pois ajudará no entendimento das questões que serão apresentadas.

3.1. O campo etnográfico: experiências e percepções

Como já foi dito, a pesquisa foi realizada em apresentações do Bloco Ilú Obá de Min em bares, casas de show, na sede do bloco e nas ruas do centro de São Paulo. Durante o trabalho de campo, observei as apresentações, conversei com as integrantes do grupo e entrevistei algumas separadamente. Questões referentes à sexualidade, a autoclassificação relativas à cor/raça, orientação sexual e status afetivo das integrantes do bloco formaram o eixo principal das entrevistas e conversas.

Para que o leitor ou leitora tenha uma ideia a respeito de como se operacionalizou no trabalho de campo a articulação dos marcadores da diferença anteriormente mencionados, segue um relato de uma das minhas primeiras abordagens descrita em meu no caderno de campo em maio de 2009.

Campo 13 de Maio: Saravá Bexiga

No dia 13 de maio, acontecem alguns eventos em São Paulo, que ironizam e colocam em xeque este dia como o dia da libertação dos escravos. O Ilú vai participar do evento “O 13 de Maio Nunca Existiu” comandado pelo grupo teatral Teatro da Paisagem, pelo próprio Ilú Obá e por outros artistas envolvidos nestas questões. O Saravá Bexiga é um projeto do teatro da paisagem que investiga a ocupação histórica do bairro. O compromisso deste evento foi o de buscar vestígio da ocupação da população negra no bairro. Neste acontecimento, além das diversas apresentações musicais, o Ilú faz a lavagem da escadaria da Rua 13 de Maio, com o tema “O treze de maio nunca existiu”. Em seguida, teve um show no espaço Maquinaria

também em comemoração ao aniversário da principal vocalista do bloco: Nega Duda.

No Maquinaria, logo depois da lavagem, fui recebida pelas líderes do bloco de forma muito atenciosa. Já havia dito que entrevistaria algumas das integrantes e qual seria o tema da entrevista. Assim que entrei no espaço, comecei a conversar com algumas componentes do Ilú Obá e com outras pessoas que estavam assistindo atoda a movimentação e participando da festa.

O Maquinaria, espaço onde foi realizada a festa após a Lavagem, se localiza na Rua 13 de Maio, tradicional via do Bexiga, bairro conhecido pela boêmia e pelo concentração de negros – lá fica a escola de samba Vai-Vai.

Assim que cheguei fui conversar com Adriana Aragão, uma das “cabeças” do Ilú. Ela foi muito receptiva, mas, durante a conversa, quando tocamos em questões mais delicadas, como relacionamentos afetivo-sexuais dentro do bloco, ela fez questão de levar a conversa a um nível abstrato, quase de amor universal. Seu argumento é de que as pessoas “confundem as coisas” e que por “carência” levam tudo para o lado sexual. Falou do interesse do bloco em trabalhar “o sagrado feminino”, que teria alguma associação com sociedades matriarcais de tempos remotos e contou sobre o mito de origem do Ilú e o significado de seu nome.

Por volta de 20 minutos depois da entrevista, o grupo Samba de Roda liderado por Nega Duda começou a tocar. Em relação ao show, alguns pontos me chamaram a atenção. Primeiro a presença muito maior de mulheres de pele mais clara, a meu ver brancas, tocando. Estas estavam nos instrumentos de destaque. As dançarinas eram na maioria negras e havia entre elas homens. Houve uma interação grande com o bloco da parte do público, que assistia à apresentação vidrado.

Durante o tempo que permaneci no espaço, o que me chamou a atenção foram as constantes abordagens que recebi por parte de algumas integrantes e, principalmente, os artifícios usados para uma possível interação afetiva/sexual que poderia surgir dali. Também, foi possível notar um maior número de mulheres de pele mais clara formando casal com mulheres a meu ver, negras. O espaço da festa conformava uma sociabilidade lésbica. Porém, as primeiras entrevistas realizadas mostraram tendências opostas ao que eu havia percebido inicialmente.

No decorrer da apresentação, uma moça veio falar comigo. Ela me disse que ficou sabendo da minha pesquisa e se eu precisasse de uma entrevista ela cederia. Disse que tinha orgulho em ver mulheres negras intelectuais. Eu aceitei prontamente e, por minha sorte essa moça me apresentou para outras integrantes.

Essa moça, que chamarei de Nanã, me revelou coisas interessantes sobre as dinâmicas e o momento que o Bloco estava vivendo. No intervalo entre uma música e outra, ela me trazia uma cerveja e permaneceu ao meu lado como que estivesse dizendo: “essa já é minha”. Tentei, ainda sem saber direito, esquivar-me e manter minha postura de pesquisadora, mas sei que será difícil me manter neutra e passar despercebida. Marquei uma entrevista com ela ainda para esta semana. (Diário de Campo, 2009).

3.1.1. Conflitos e transições

Minha entrevista com Nanã aconteceu em um bar na Rua Vieira de Carvalho, que fica numa região conhecida como um circuito gay da cidade de São Paulo por ter muitos bares, boates e uma intensa circulação do público LGBT. No entanto, Nanã não era frequentadora assídua daquela região, passava por lá de vez em quando ou, como ela disse: “venho aqui quando tenho que manter a pose”.

Nanã reside na zona sul da cidade num bairro da periferia. A escolha do lugar, também se deu pelo fato de ficar próximo ao metrô República, facilitando sua volta pra casa. Nanã me contou que é feita no candomblé desde criança e que havia acabado de se afastar do Ilú Obá depois de três anos participando do corpo de dança. Ela me revelou que estava acontecendo uma crise e que a maioria das meninas “mais velhas” da dança havia saído e que estava entrando uma safra nova.

O conflito foi deflagrado por dois motivos. O primeiro deles seria o fato de as organizadoras do Ilú Obá estarem privilegiando as mulheres brancas na dança: “É um absurdo, elas dançam mal, querem ficar na frente, se acham as lindas do bloco e nós, pretas, não podemos reclamar. O discurso é sempre o mesmo, que todas nós somos iguais, mas é mentira, na prática, nos ensaios você já vê a diferença de tratamento”. O segundo motivo é que Nanã e outras integrantes do bloco que também eram do candomblé, ficaram incomodadas pelo fato de o Ilú tocar, e conseqüentemente elas dançarem, toques dos orixás proibidos fora do terreiro.

Ela mesma foi proibida de dançar pela sua mãe de santo após ter ocorrido o seguinte evento descrito por ela:

Eu tava indo pra uma apresentação com o Ilú numa cidade do interior, aqui perto. Minha mãe de santo já havia me proibido de dançar no Ilú, mas eu continuei. Daí, quando eu estava dançando eu vi Exu vindo em minha direção, nossa! Foi um susto daqueles e aí eu comecei a passar mal e uma moça que tava dançando do meu lado virou no santo.³⁹ Passei o resto da semana com dor de cabeça, então resolvi sair. (Trechos da entrevista com Nanã)

A controvérsia em torno do candomblé que se toca na rua e que se toca no terreiro apareceu novamente em outras entrevistas. Essa questão é importante porque o Ilú Obá, apesar de ser um bloco afro, utiliza-se de alguns elementos do afoxé, que é considerado um candomblé de rua. Essa junção, que entendo que poucas pessoas

³⁹ A expressão “virar no santo” significa que a pessoa incorporou uma entidade.

saibam, faz com que adeptos do candomblé hostilizem alguns procedimentos do bloco durante os cortejos – por exemplo, fazer o padê de Exu logo na saída, usar trajes próprios aos rituais e cantar músicas reservadas apenas para o povo de santo.

Nanã conta que esses foram os motivos principais da sua saída do bloco. No decorrer da conversa, ela levantou outras questões importantes, que ao longo da pesquisa foram ecoando na observação sobre a economia afetiva e sexual dentro do bloco, por exemplo: o fetiche em torno das líderes; a preferência delas por mulheres de pele clara; e a zanga das mulheres pretas em relação a isso.

A partir do relato de Nanã, podemos observar que há um diálogo, uma intersecção e um confronto dos marcadores gênero, raça e religiosidade conformando as ações e práticas das integrantes do Ilú Obá, na medida em que esses marcadores vão regulando enfrentamentos antigos e ainda não resolvidos por completo, alicerçados nas bases das disputas pela construção da identidade da nação (CARNEIRO, 1995; MOUTINHO, 2004).

Carneiro (1995), ao pensar no lugar da mulher negra na formação da identidade nacional brasileira mostra que o abuso sexual de brancos contra negras e indígenas, foi base para a construção da nossa identidade nacional, pautada por uma hierarquia de gênero e raça. Nesse contexto, Carneiro observa que as estruturas da sociedade brasileira tiveram seu pilar na relação de subordinação de mulheres escravizadas e indígenas com os senhores brancos. Essa relação também é observada e analisada pela antropóloga e feminista Lélia Gonzales (1980) e por intelectuais como Florestan Fernandes (1978).

Existe uma dificuldade de trabalhar gênero e raça na historiografia brasileira devido a dois motivos: a escassez de materiais sobre o tema e uma abordagem cercada de estereótipos sobre a mulher negra. Carneiro (1995) e Moutinho (2004) mostram que, na articulação histórica entre gênero e raça, os estereótipos lançados sobre a mulher negra tiveram caráter preconceituoso e discriminatório. De todos os clichês que foram associados à população negra pela historiografia e literatura nacionais, o que mais se popularizou e esteve presente em contos e romances, especialmente entre meados do século XIX à primeira metade do XX foi a “bela mulata” erotizada e sexualizada (FREYRE, 1992 *apud* MOREIRA, 2011).

Novos trabalhos históricos têm mostrado, também, que as mulheres negras na sociedade escravista, ao contrário do que aponta a historiografia tradicional, rebelavam-se e não recebiam os castigos com passividade, eram ativas e organizadas e, apesar da

condição de escravizadas, buscavam diferentes formas de sobrevivência física, mental, afetiva e econômica.

Sueli Carneiro dialoga com a segunda onda do movimento feminista brasileiro em meados dos anos de 1980 (GONZALES & HANSENBALG, 1982; RIBEIRO, 1985; NICHOLSON, 2000) e mostra que essa herança colonial se vai perpetuar ao longo do século XX na imagem da mulher negra, transformando o movimento feminista em um “campo de batalha” e inviabilizando um diálogo que só veio acontecer recentemente. O ponto forte dessa herança colonial, que representou um cisma no movimento feminista, foram os diferentes privilégios, opressões e estigmatização entre esses grupos de mulheres. Como consequência de estereótipos racistas e de um sistema econômico e social de exclusão a população negra após a abolição da escravatura, não foi incorporada à sociedade permanecendo às margens das mudanças econômicas e estruturais. A incorporação das mulheres negras no mercado de trabalho se manteve restrita, obrigando-as a trabalhar em serviços subalternos como o de mucama, ama de leite, prostituta, enfim, uma extensão simbólica da senzala. Na literatura, nas cartilhas infantis, nas revistas femininas, a mulher negra é retratada como empregada doméstica, boa cozinheira, passiva, subordinada e quase um membro da família, é nessa figura da “mãe preta” que as mulheres negras foram aprisionadas na construção da nação (GONZALES, 1980; PINHO, 2004).

Ao longo do século XX, a vinda dos imigrantes europeus foi formatando o lugar tanto da mulher negra, como da mulher branca numa sociedade sexista e racista. Na década de 1960 com as lutas de emancipação feminina e de liberação sexual, novos desafios foram estabelecidos para as mulheres negras nos campos da identidade, sexualidade e dos afetos. A mulher branca, ou a brancura se reafirma como padrão privilegiado de mulher e de beleza, agora não só como modelo ideal de família, mas também do ponto de vista sexual – tanto para os homens brancos, como para os poucos homens negros bem sucedidos. Carneiro aponta que tal situação “vem instituindo a mulher negra como a antimusa da sociedade brasileira” (CARNEIRO, 1995, p.174), trazendo uma acentuada desvantagem no mercado afetivo, por conta do desinteresse de homens brancos e negros.

Não se trata aqui de firmar uma polarização entre mulheres brancas e mulheres negras, e sim de historicizar e apresentar uma possível interpretação dos conflitos existentes entre estes dois segmentos no Ilú Obá de Min. Em recente trabalho sobre a organização das feministas negras do Brasil, Moreira (2011) aponta que:

O feminismo negro que se consolida no Rio de Janeiro e em São Paulo enfrentará questões de Identidade e Diferença, enveredando por duas direções opostas. A primeira diz respeito à relação com os movimentos negros e feministas. A segunda se refere à quebra do sentido de igualdade ou os desvendamentos de uma abstração mulher negra, sob a qual se encobriam as diferenças econômicas, escolares, religiosas, de orientação sexual e de geração. Este momento intensifica uma luta simbólica em busca de uma legítima representação (MOREIRA, 2011, p.117).

Moutinho (2004), ao tratar dos dilemas e questões contemporâneas das uniões afetivas inter-raciais, aponta para um grupo distinto de autores que estudam as tendências e mudanças do mercado conjugal brasileiro com o recorte cor/raça a partir de Censos demográficos e outros trabalhos quantitativos. Apesar de essas pesquisas focarem o mercado matrimonial “formal”, ou seja, casamento civil e religioso entre homens e mulheres, revela-se que, além de haver um excedente de mulheres em relação aos homens, há também, um desequilíbrio nupcial entre mulheres brancas e negras. A quantidade de mulheres brancas casadas é superior ao número de mulheres pardas e pretas, a quantidade de mulheres solteiras, separadas e viúvas também é maior entre o grupo das pretas e pardas:

Há, porém, um aspecto interessante no trabalho da autora [referindo-se à pesquisa de BERQUÓ, 1987]. Em sua narrativa, a autora dá visibilidade à disputa entre as mulheres no mercado matrimonial, destacando não somente a desigualdade das mulheres “pretas” em relação às “brancas” e “pardas” na faixa etária mais propícia ao casamento – embora haja um excedente de homens no mesmo grupo de “cor” – como, igualmente, o alto índice de celibato destas mulheres (MOUTINHO, 2004, p.43).

Os conflitos relacionados à identidade racial das integrantes do bloco aumentaram visivelmente, porque, no decorrer desses cinco últimos anos e, na medida em que o Ilú Obá foi se popularizando, a quantidade de mulheres brancas aumentou significativamente e o número de mulheres negras despencou. No carnaval de 2013, 80% do bloco era de mulheres brancas. Das 134 componentes, somente 20 eram negras.⁴⁰ Uma integrante que sai no bloco desde sua fundação me fez o seguinte comentário em tom de reclamação:

Antigamente metade do meu naipe era formada por mulheres negras, agora somos “cotas” no agogô. No Ilú quase não tem mulher preta e ninguém fala nada (se referindo às líderes e coordenadoras) e, quando

⁴⁰ Esses números não são oficiais. Foram contabilizados por mim durante os ensaios e na saída do bloco.

a gente vai abrir a boca pra comentar, já olham a gente com cara feia. Acho isso um absurdo! Eu nem falo mais nada. (conversa informal))

Frente ao dilema vocalizado por essa interlocutora, busco entender o porquê das reclamações sobre a ausência de mulheres negras no Ilú Obá, queixa que não é só dessa integrante, mas de parte da população negra que acompanha o bloco – embora a proposta do Ilú Obá seja de trabalhar com mulheres, independente da sua cor de pele. Trata-se também de compreender a entrada maciça de mulheres brancas em um bloco afro que tem como manifestação cultural o candomblé de rua e, verificar os motivos da ausência de mulheres negras.

Em uma das minhas entrevistas com uma das lideranças, indaguei-a sobre a baixa presença de integrantes negras no bloco. Ela me respondeu:

As mulheres negras não participam porque estão na igreja evangélica e o que o Ilú faz é candomblé de rua. A maioria das integrantes do Ilú não é do candomblé, mas mesmo sendo brancas dão mais valor que as negras. As portas estão abertas, elas não vêm porque não querem mesmo (Entrevista com Obá).

Fiz a mesma pergunta para uma moça que se autocalificou como mulher negra e que acompanhava o Ilú Obá há quatro anos. Ela respondeu com um tom de ironia, acusação e pesar.

Nesse grupo só tem as “saías de chita”. Falam de negros, orixás, mas cadê os negros? Dá pra contar no dedo. Todo mundo quer trabalhar com cultura negra, mais incluir os negros ninguém quer, né? Não tô dizendo que tem que ser um grupo só de mulheres negras, não é isso, mas dá raiva de ver, mas dá raiva de ver que somos excluídas até mesmo nas coisas que são nossas. Eu não vou entrar em um grupo que praticamente só tem mulher branca, já passo por isso todo dia no meu trabalho. Eu gosto do Ilú, venho sempre, me divirto e tal, mas dá raiva. Só tem “saías de chita”. (Conversa informal com Ya na saída do Ilú no carnaval de 2013)

“Saías de chita” são como são chamadas as moças brancas da classe média paulistana que se interessam e participam de manifestações culturais negras. Elas se vestem com saías de chita, amarram panos coloridos na cabeça e dançam descalças nas rodas de jongo, maracatu, samba de roda, como se reproduzindo uma festa na senzala. Este comportamento é considerado ofensivo para muitas mulheres negras envolvidas com essas manifestações, estejam essas moças interessadas nos estudos e pesquisas dessas manifestações culturais, ou em sua fruição com forma de entretenimento. Para elas, as “saías de chita”, ao performatizarem as negras coloniais, além de não

entenderam os significados e origem dessas manifestações, retiram toda dor e sofrimento causados pela empresa colonial e que tem efeitos negativos até os dias hoje.

Conversei também com outras duas mulheres negras, em diferentes momentos da pesquisa, que eu via estarem presentes em muitos ensaios do bloco, sem, contudo, participarem ativamente deles. Meu objetivo era saber qual o interesse delas no Ilú Obá e porque elas não participavam dos ensaios. Apresentaram diferentes motivos:

Eu moro na Leste [zona leste de São Paulo], trabalho aqui no centro e quando eu saio faço esse caminho até o metrô São Bento. Eu adoro essa época de ensaio desse grupo. Já tem uns três anos que passo aqui e acompanho. Já me sinto do grupo [risos]... Mas pra mim não dá. Se fosse só no sábado, tudo bem, mas tem que vir de domingo e aí, sair da Leste de domingo é osso. Pagar condução... Ficar aqui a tarde toda... Aí comer, beber... É osso. Mas quem sabe um dia, ano que vem, quem sabe. (Conversa informal em ensaio do Ilú)

Um dos motivos apresentados acima se refere à distância da sua moradia em relação ao centro da cidade. A zona leste de São Paulo comporta vários bairros periféricos e, apesar de ter linhas de metrô, a maioria desses bairros fica distante das estações. É comum que moradores da região levem cerca de duas horas e meia para chegar ao centro da cidade.

Outro ponto trazido pela entrevistada é sobre a falta de condições financeiras para transporte e alimentação, o que inviabiliza sua participação no bloco. A segunda entrevista apresenta o seguinte motivo para a sua não participação no Ilú Obá:

Eu venho em quase todos os ensaios. Minha namorada toca alfaia. As meninas vêm e insistem para eu entrar no bloco, sempre falo que vou entrar no próximo ano, mas eu sou do santo, sou rodante e minha mãe de santo é rígida, daquelas bem tradicionais. Ela não gosta dessas coisas de trazer o xire pra rua. Eu sou livre, posso até entrar no Bloco e tudo mais... Mas se ela [mãe de santo] souber, não vai gostar. Ela acha um desrespeito, ainda mais aqui, no Ilú, elas cantam músicas que não sei se são pra ser cantadas na rua. (Conversa informal em ensaio do Ilú)

A fala dessa mulher revela dois conflitos existentes há tempos entre o povo de santo e as pessoas envolvidas em manifestações culturais, principalmente o carnaval. O conflito se dá entre saber ou discutir o que é sagrado e profano nas religiões de matriz africana, principalmente o candomblé, e o limite entre arte e religião – o que se pode e o que não pode trazer pra rua.

Pelo que vimos, as interlocutoras acima têm vontade de participar do bloco, visto que elas acompanham a trajetória e o trajeto do Ilú Obá há alguns anos. No

entanto, suas trajetórias articulam três marcadores importantes que inviabilizam sua entrada e as mantêm afastadas do bloco. São as relações de raça, classe e religiosidade vivenciadas no Ilú Obá De Min.

Questões referentes a relações raciais e de gênero em blocos afros não são raras e já vêm sendo amplamente discutidas neste trabalho e pela bibliografia sobre o tema (SANTOS, 2011). Em uma pesquisa recente sobre um bloco afro da cidade de Fortaleza, Gomes (2013) apontou como o Bloco Tambores de Safo organizou uma maneira peculiar de trabalhar os conflitos inerentes a esses marcadores, existentes no interior do grupo e exteriores a ele.

Durante o estudo, a pesquisadora destaca que nesse bloco, que trabalha com as expressões culturais negras e agrega mulheres e homens de diferentes tons de pele, existe um esforço de manter e de ter uma identidade racial negra reconhecida publicamente.

Neste processo, o cabelo se sobressai como um ícone identitário para as integrantes em um processo de via dupla: “a primeira aconteceu no movimento do sujeito de olhar a si e seu corpo; a segunda aconteceu na relação do sujeito diante do olhar do(s) outro(s)” (GOMES, 2013, p.91).

As narrativas reunidas por Gomes sobre o “orgulho de ser negra cearense” articulam cor/raça e regionalidade. Pelo fato de parte das integrantes terem pele clara e pela região onde mora ser considerada um dos estados com pouca presença de população negra, o conflito reside precisamente em sentir-se negra e ser reconhecida como tal.

Neste processo de reconhecimento de sua “negritude” – termo usado pela pesquisadora –, elas acionam elementos que de certa forma vão remetê-las diretamente ao grupo negro. O sentido de “negritude” é elaborado e vivido inclusive pelo ritmo das batucadas:

Ao serem questionadas sobre cor/raça, outras integrantes além de Laranjeira consideravam que suas peles não eram “bem negras” sem, no entanto, admitirem se sentir menos negras. Os elementos estéticos que funcionariam como características a compensar a branquidade de suas peles seriam o cabelo e os “ritmos afro-nordestinos”, que definiriam a qualidade “afro-nordestina” das performances do grupo (GOMES, 2013, p.93).

O cabelo surge nas narrativas das integrantes do Bloco Tambores de Safo como elemento fundamental do processo de sentir-se e afirmar-se negra, influenciando na

constituição de suas subjetividades e corroborando o engajamento político que envolve as questões raciais negras. “Desta maneira, o cabelo compõe o conteúdo político das falas das Tambores nas manifestações e cortejos que realizam” (GOMES, 2013, p.93).

Neste processo peculiar e conflitante de construção de uma identidade negra, o corpo é o elemento que baliza o discurso sobre identidade. Veremos adiante o que as mulheres autodeclaradas brancas e autodeclaradas negras do Ilú Obá dizem sobre a sua entrada no bloco e quais foram os processos que as levaram a procurar esse tipo de manifestação cultural.

3.2. Arte e religião

Como proposta artística, Ilú Obá De Min realiza performances a partir de cantos de orixás tradicionais e composições de membros do bloco. O diálogo entre o Ilú e o candomblé se revela no respeito aos orixás e aos fundamentos do candomblé.

Um dos mitos de criação da religião conta que foi Olorum ou Olodumarê que originaram a terra. Os orixás foram enviados por ele para construir a terra, a natureza e os seres humanos e, por causa de uma interdição não respeitada os dois mundos – Aiyê, a terra, e o Orum, o mundo dos espíritos – foram separados. Mas, por causa da tristeza dos seres humanos e dos deuses, que não podiam mais se encontrar, surgiu o candomblé com a finalidade de juntar de novo os dois mundos nas festas que são realizadas periodicamente para os orixás.⁴¹

No início de cada ensaio e dos cortejos é feito uma saudação aos Orixás da Nação Keto, seguindo a ordem do Xirê. O Xirê é um preceito existente na maioria dos seguimentos das religiões afros e visa repetir a ordem de convocação dos orixás: Exu, Ogum, Oxossi, Xangô, Yemanjá, Ossain, Logum, Obá, Obaluaiê, Nanã, Oxumarê, Oxum e Oxalá.

EXU LAROIÊ
EMBARABÔ AGÔ MOJUBARA LEBA CÔ XÊ
EMBARABÔ AGÔ MOJUBARA
OMODE COE CO EMBARABÔ AGÔ MOJUBARA
LEBARA EXU CÔ XÊ BARA OBEBE TIRIRI LONÃ
EXU TIRIRIBARA OBEBE TIRIRI LONÃ EXU TIRIRI

OGUM

⁴¹ Explicação dada por uma mãe de santo em uma conversa que eu tive com ela sobre o surgimento do candomblé. Ela me contou que existem vários mitos de origem, mas o mais difundido é este.

Saudação: OGUNHÊ
OGUM DÊ, ARERÊ, IRE IRE OGUM JÁ
ALAKORÔ DÊ ARERÊ IRE IRE OGUM JÁ Ô
OGUM ÔNIRÊ ONIRÊ OGUM ALÁCÔRÔ ÔNIRÊ, OBA DÊ
ÓRUM
OGUM NI ALÁBÉDÉ MANRIUÔ ODE, ODE MANRIUÔ
CATA-CATA Ô BIM MÊJEÔ BIM MÊJE ÓNÃ BÔBO

OXOSSI – OKEARÔ

FARA RÉ RÉ FIBO, ODÉ FIBO
FARA REU AFOXÉ, OMORODÉ.
ODÉ COMORODÉ, ODÊ COMORODÊ
ODÉ ARERE, ODÉ COMORODÊ ODÉ, ODÉ ARERÊ.

OSSAIN – EWÉ Ó ! EWÉ ASA !

OFA E IN O FA GOGÔ
ÔFA E IN FA O GOGÔ
OFA E IN O FA GOGÔ LESSÉ
MOBURA ELA E MOFUGÊ
MOBURA INHA FA GOGÔ
ÁGÜE MAINA PARADA,
ÁGÜE MAINA PARADA Ô
AURÊ CUTÚ ÓSANHIM AURÊ CUTÚ NIEUÊ Ô.
ITÔRÔRÔ AGUÉ AGUÉ ITÔRÔRÔ ÓSANHIM
ITÔRÔRÔ AGUÉ AGUÉ ITÔRÔRÔ ÓSANHIM

OBALUAIÊ – ATÔTÔÔ

NA GOLUNA TAÔ XAORÔAGÔ LELE
NA GOLUNA TAÔ XAORÔ AGO LELE
OPANIJÉ, OPANIJÉ, OPANIJÉ COTÔ
OLÓRI IJENÍÁ A PADE, OLORÍ PA
OLÓRI IJENÍÁ A PADE, OLORÍ PA

OXUMARÊ – ARRÔBÔBÔI

OXUMARÊ LELÊ MARÉ OXUMARÊ
LELÊ MARÉ RABATÁ
LELÊ MARÉ OXUMARÊ
OXUMARÊ TA QUE RÊ
OXUMARÊ TA QUE RÊ
XEU BÊ JÊ
CORO UM LÔ
A CORO UM LÔ
XEU BÊ JÊ

XANGÔ – KAÔ KABIESSILÊ

REZA – ONIKA, ONIKA AO EJE ATETU
AUÚRÊLÊ AUÚRÊLÊ CÔLÊ,
AUÚRÊLÊ AUÚRÊLÊ CÔLÊ
AUÁ BÓ NINHIM MÁARÍ AUÁ JALÊ AUÚRÊLÊ AUÚRÊLÊ
CÔÔLÊ
Ô FÍ LABA LABA, Ô FÍ LABÁ
Ô JINGAN AUÁLÊ INPUÊ O JINGAN UNLÁ
JINGAN AUÁLÊ UNPUÊ Ô JINGAN UNLÁ
É QUE YEMANJÁ AGÓ TAPA TAPA
AIRA Ó LÉ LÉ, A IRE Ó LÉ LÉ

A IRA Ó LÉ LÉ, A IRE Ó LÉ LÉ.
BAANHII LAXE ONILÁ LOQUE BAAIANNI
XANGÔ É PABI ARÁ AAIÊ AAIÊ

LOGUM – LÓGÚM Ó AKOFÁ
AIÊ OBA NIXÁ LÔGUM DÊLÊRÉ
AIÊ OBA NIXÁ LÔGUM DÊLÊUÁ
LÔGUM ODE CÓIA CÓIA,
LÔGUM ODE CÓIA CÓIA
IJÔ IJÔ FIRI LÁIA LÔGUM ODE CÓIA CÓIA
ODE Ô AÊ
ODE Ô AÊ
AU A Ô
DEMI LEUÂ
ODE QUE FIBÔ
LATUM LABÔ
IBÔ ORIXA
KOFÁ AUÔ

IAN SÃ – EPARREI OIÁ
DÁ NÍ A PADÁ LÓODO
OYÁ Ó, ODÓ HÓ YA-YA
ÓIÁ BALÁ ÉLARIÔ ÓIÁ BALÉ
ADAMADÊ FARA GUÉMBÊLÊ, ÓIÁ BALÉ ÉLARIÔ.
O NI LABA- LABA, LABA Ô
OLUAFÉÉFÉ SORI OMAN
E A COROA COROO
ELA É ZAMBI...

OXUM – ORA IÊIÊ
ARIBÉ DÊÔ ÔMIRÔÁ ARÁUÁ ARÁUÁ
A FIDÉ XÉ MOLOIÔ
ÔMIRÔÁ ARÁUÁ RÁUÁ ÔMIRÔ
A FIDE XE MOLOUÔ
Ô MIRÔÁ ARÁUÁ RÁUÁ ÔMIRÔ
A FIDE XÉ MOLORM
Ô MIRÔÁ ARÁUÁ RÁUÁ ÔMIRÔ
ARIBÉ DÊÔ ÔMIRÔ ARÁUÁ RÁUÁ ÔMIRÔ
OROMIMÁ, OROMIMAIÓ....
YÁ MI, OXUM YÁ, YÁWRE AXÉ UM NILÉ
BARA O ILÚ, AXÉ
BARA O DANÇARINO, AXÉ
BARA AS CANDENCES, AXÉ

IEMANJÁ – Ô DOIÁ
IEMANJÁ OGUM
OGUM PA JÁ RÊ AOIÔ
PA DE LO JÊ
IEMANJÁ OGUM
AOIÔ OIÊ
IEMANJÁ OGUNTÉ BORAIÊ
FELÊ FELÊ
IEMANJÁ EKUM
IEMANJA EKUM
AGÔ FIRIMÃ

AGÔ FIRIMÃ
AJAKA E BARU
BARU AO A Ê

OBÁ – OBÁ EJI
OBALAJA LA OJE
OBALAJA LA OJE
E UM FA FAROMÃ
OBALAJA LA OJE
OBÁ ILECO AJOASI...
EWÁ – HIRÔ EWÁ !
YA MOREWA IABÉ YAO
O IABÉ IABÉ YAO.
EWÁ, EWÁ, MOAJÔ EWÁ, EWÁ
EWÁ, EWÁ, MOAJÔ EWÁ, EWÁ
COIÓ, COIÓ LESSE
EWÁ, EWÁ, MOAJÔ EWÁ, EWÁ

NANÃ – SALÚBA NANÃ
Ô DE NANÃ LEUÁ LEUÁ LEUÁÊ...
E NANÃ E NANÃ, E NANÃ E NANÃ
NANÃ BURAIÔ, E NANÃ E NANÃ
OXALA – EPA EPA BABÁ
ÉINHIM RI AUÁ IBABÓUÁ ÓCAN,
ÉINHIIM RI AUÁ IBABÓUÁ ÓCAN
ÊTUTU XÊ IPADÊ XIRÊ
CÔRULÊ CÔRULÊ BABÁ IFÁ
CÔRULÊ CÔRULÊ BABÁ IFÁ,
É SIM XÊ IPADÊ XIRÊ
CÔRULÊ CÔRULÊ BABÁ IFÁ
CÔRULÊ CÔRULÊ BABÁ IFÁ
AJAGUNÃ ABA AUÔ
AJAGUNÃ
AJAGUNÃ BABA Ô
AJAGUNÃ
ELE MÓÓJÓ ÓBAUÁ ÔLÔRÔÔGUM
AJAGUNÃ BABA Ô

Embora seja a bateria o ponto auge do bloco é no corpo de dança que o Bloco Ilú Oba De Min, mais se aproxima do candomblé. Por este motivo partiremos para uma observação mais detalhada sobre como o candomblé é apresentado, representado e vivenciado pelas integrantes do Bloco e em especial pelas componentes do corpo de dança.

3.2.3. Corpo de dança

A dança dos orixás realizada sob os toques e ritmos da bateria do Ilú convida as dançarinas, os dançarinos e o público a um passeio pela ancestralidade. Essa dança é

uma atitude corporal de resistência, de expressão e de luta a fim de quebrar preconceitos, resgatar e manter os valores afro-brasileiros.

Meu! Eu me sinto poderoso, mesmo quando não estou dançando, tipo sei lá! Com a dança eu mudei totalmente meu jeito de ser, o jeito de perceber meu corpo, valorizar minha ancestralidade. (Entrevista com Ogum, homem negro dançarino do Ilú)

A distribuição do corpo de dança é feito da seguinte forma: as bailarinas que dançam no chão, cada uma representando uma Yabá (orixá feminino) e um grupo pequeno de pernaltas representando os Oborós (orixás masculinos) e as Yabás, Iansã e Oxum. Todos saem paramentados com as roupas e ferramentas utilizadas pelos orixás nas festas públicas de candomblé.

Pode-se dizer que a dança realizada pelas bailarinas e bailarinos do Ilú é uma dança viva que pulsa, educa e satisfaz o corpo despertando-o para o diálogo e para a participação. Através da dança, o Bloco Ilú Oba De Min, se reeduca, aprende e ensina ao mesmo tempo.

A dança dos orixás, na fala de uma das dançarinas, não é só arte é, sobretudo o modo de viver e de se expressar do orixá:

Eu entrei no Ilú em 2006, direto para o corpo de dança. Quando eu vi as pessoas dançando me apaixonei, fui escolhida para representar Oxum. Não sabia nada sobre este orixá, não sou do candomblé, mas, agora eu entendo e sei tudo sobre ela. Oxum é leve, sedutora. (Entrevista com Oxum, dançarina negra do Ilú)

A experiência da representação dos orixás na dança compartilhada pelos dançarinos condensa energias, reúne as forças e temperamentos dos orixás às suas particularidades no momento da ação, que podem, em certos casos, ultrapassar a arte e invadir a vida cotidiana:

Durante os ensaios, eu me comportava que nem a Oxum, depois eu fui percebendo que, no dia a dia, eu fui mudando meu jeito de ser e passei a me comportar igual a ela. Parece que fiquei mais sensual, mais doce, todo mundo falava isso também. (Oxum, dançarina negra do Ilú).

As particularidades das dançarinas e dançarinos durante e depois da performance dos orixás parecem ser transformadas, o que passa a contar é a expressão codificada em momentos rítmicos do orixá.

Foi possível notar que, na dança ritual feita pelo Ilú Obá, o corpo e seus usos têm grande importância: além dos movimentos, da estética e gestos, o corpo torna-se

um poderoso instrumento de transmissão da história e da tradição, fornece uma pluralidade de sentidos que ultrapassa a simples representação artística. O corpo se torna sagrado. “O papel da dança no rito é de absorver o fazer implícito no próprio contexto religioso. O movimento corporal é, portanto, o elemento integrador na comunicação com o sobre-humano e o humano e dissemina as mensagens” (SANTOS, 2002, p.37).

A dança dos orixás realizada pelo Bloco Ilú Oba De Min, portanto, prevê a ligação entre o mundo dos seres humanos e das divindades africanas, colocando cada elemento em relação com o outro na interação com o tempo e o espaço favorecendo múltiplas comunicações.

A partir das entrevistas que realizei, é possível compreender que existe uma integração ou codificação das especificidades dos orixás na vida das dançarinas e dançarinos do Ilú Oba. Essa codificação também está presente nos discursos das componentes de outros naipes. O ponto de fusão com o orixá é seu comportamento desejante, as habilidades e aspectos humanos que estes possuem para seduzir, enfeitiçar, proibir, resguardar seus filhos em relação ao sexo, aos afetos e desejos. Nesse debate, Birman (2005) argumenta sobre a possibilidade de haver estudos que possam melhorar o entendimento e o olhar menos constrangedor do pesquisador quando o assunto é justamente o entrelaçamento de práticas entre espíritos e humanos no que tange os desejos sexuais e afetivos.

Na fala de Ewá, umas de minhas interlocutoras, quando perguntei sobre sua sexualidade, ela revela a influência dos aspectos e modo de “ser” do seu orixá no campo das suas interações afetivo-sexuais.

É difícil pra mim, viu! Eu sou de Ologunede, meta-meta [este orixá metade do ano é feminino e, na outra metade, masculino], ele é quem manda na minha cabeça. Eu não participo de nenhuma casa de candomblé, mas vou de vez em quando e sei que ele é quem manda em mim. Por isso... Quando ele tá com a mãe dele [Oxum] eu sou toda feminina, quando ele tá com o pai dele [Oxossi] eu já mudo, e você sabe, né, Oxossi é rei caçador, macho pra caramba, é assim que eu fico, aqui no Ilú é difícil resistir, cato todas. (Entrevista com Ewá)

A agência que Ewá atribuiu ao orixá é observada também em outras modalidades envolvendo espíritos e humanos numa rede de significados que ultrapassam científico/racional:

Nas narrativas dos médiuns, estes, suas entidades e seus cônjuges participam de conflitos amorosos em que ciúme, rivalidade, sexo, vingança humilhação, desejo, violência e poder, são parte da realidade compartilhada, orientando os comportamentos daqueles que são simultaneamente seus sujeitos e suas vítimas. Por detrás de uma crença encontraremos sempre uma razão pragmática que justifica a irracionalidade, a irrealidade de seus pressupostos. (BIRMAN, 2005, p. 410)

Durante as investigações, vivenciei experiências que evidenciaram este caráter dialógico entre o humano e o orixá nas condutas acerca dos afetos e desejos. Uma das experiências significativas diz respeito a uma importante integrante do bloco, com quem eu já havia conversado informalmente e que por várias vezes tentei entrevistar por acreditar que ela poderia trazer informações importantes para este trabalho.

Esta moça, a meu ver negra, estava constantemente acompanhada por diferentes mulheres de peles claras, socialmente brancas. Ao insistir para que ela me desse uma entrevista ou apenas uma conversa informal, se comportava de forma gentil, mas, se esquivava, e arrumava sempre desculpas. No entanto, notei que constantemente ela me observava.

Em uma entrevista com Ossain, indaguei sobre aquela moça – que chamarei de Iansã –, explicando a situação. Ossain disse-me que era óbvio que ela não falaria comigo, pois eu sou de Oxum e ela de Oxossi. Esse fato reforçou, naquele momento, minha compreensão de compartilhamento entre os orixás e seus filhos na vida social de algumas integrantes do Ilú.

Segundo uma das interpretações dos mitos dos orixás, Oxum é apaixonada por Oxossi e, não tendo correspondência dessa paixão, faz um feitiço para ele, pedindo que Exu o entregasse. Oxossi ficou perdidamente apaixonado por Oxum, então ela o seduziu e eles fizeram sexo durante quatro horas numa cachoeira que é a casa de Oxum. Em seguida, Oxum, para se vingar do desprezo que Oxossi outrora havia lhe dado, o afogou nas águas límpidas de sua casa. Oxossi morreu apaixonado por Oxum e todas as vezes que um filho de Oxossi encontra uma filha de Oxum, Oxossi corre o risco de se apaixonar perdidamente.⁴²

Birman (2005) observa percalços e desafios que médiuns enfrentam em relação à autonomia das entidades que governam suas cabeças. Os relacionamentos por vezes acabam sendo afetados, os temperamentos, os gostos, interditos e moralidades das

⁴² Este mito foi contado a mim por uma mãe de santo moradora da cidade de Guarulhos em São Paulo na ocasião de uma festa em sua casa.

entidades se entrelaçam com a vida cotidiana, determinando as ações e comportamentos.

É importante destacar que, desde o ano de 2008, quando comecei a pesquisar o Ilú, ocorreram mudanças significativas em relação à orientação religiosa de integrantes do bloco. No início de minha pesquisa, poucas ou quase nenhuma mulher se dizia praticante do candomblé. A religião era vivida apenas como uma expressão cultural da matriz afro-brasileira. Mais recentemente, tive a oportunidade de conversar e entrevistar integrantes que estão no bloco há algum tempo e que se converteram à religião, segundo elas, por influência direta do Ilú Obá.

Essas mulheres contam que, para conhecer melhor os orixás e os elementos que os compõem, elas passaram a frequentar alguns candomblés, em especial da Mãe Dida de Xangô. A partir daí o desejo de entrar para a religião ganhou força e se concretizou.

Conheci pelo menos 8 mulheres brancas e negras que se converteram ao candomblé por influência do Ilú Obá De Min. Também tive a chance de ir a uma casa de candomblé com duas interlocutoras que se converteram há um pouco mais de um ano.

3.3. Gênero, percepções e experiências

Para entender as dinâmicas das relações de gênero presente no Bloco Ilú Obá de Min, é preciso partir da concepção de que gênero no discurso das participantes está intimamente interconectado ora com a oposição binária entre feminino e masculino, ora, pelo rompimento dessas classificações.⁴³ Zambi, ritmista do Ilú, comenta:

O que há no Ilú, é uma mulherada forte, potente, que luta pelos seus objetivos; por outro lado, essas mulheres têm uma feminilidade exacerbada, que acaba criando um fetiche nas pessoas que vem assistir. (Conversa informal com Zambi).

A compreensão do gênero como performativo, algo cujo devir depende da imitação de paródias do feminino e do masculino, também traz consigo um caráter subversivo – uma vez ela revela que o corpo não se trata de algo pré-discursivo. Segundo Ôdoiá, ritmista do bloco:

⁴³ A partir das primeiras entrevistas foi possível analisar que os discursos sobre gênero das integrantes do Ilú Obá De Min enfatizavam seu aspecto fluído e performativo (BUTLER, 2003).

Gosto de encontrar a força do eu feminino. Eu sou mulher, eu sou forte. Eu revii a ideia do sexo frágil. Isso não corresponde à realidade. A mulher pode ser agressiva. E a arte trabalha muito bem essas questões. (Conversa informal com Ôdoiá).

Assim como o marcador gênero é vivenciado de forma intermitente, ora em torno da essencialização do conceito, ora escapando dela. No campo da sexualidade isso não se mostrou diferente.

Nas entrevistas e conversas com as integrantes do bloco, a autoclassificação em relação à orientação sexual mostrou-se um tema com muitas respostas. Oxum, uma das dançarinas revela: “No grupo tem heterossexual, bissexual, somos abertas. No momento, eu acho que estou bissexual, pois namoro uma mulher” (Entrevista com Oxum).

Iemanjá comenta que tem uma namorada, mas diz não ter tido problemas sexuais com os homens, com quem se relacionou. Já Opará conta de problemas afetivos com os homens: “Eles são muito machistas e não estão preparados para essa nova mulher que transa com quem quer”. Ela se considera simpatizante. Quando perguntada o que é ser simpatizante, responde prontamente: “Transo com homens, mas se a mulher souber me cantar direitinho, eu topo!”.

Para estas mulheres, o Bloco Ilú Obá é um local para se repensar a direção do desejo, Opará argumenta que: “Estar no meio das mulheres é maravilhoso. Por serem gays não tem aquela coisa de competição entre mulheres. E elas são preocupadas com outras coisas. Não com futilidade. A energia feminina coloca a gente em outro nível de conexão” (Trechos de entrevista com Opará).

Ainda que com uma visão baseada em impressões um pouco gastas do gênero feminino – mulher como fútil e competitiva –, o depoimento de Opará revela um encantamento das participantes em relação à homossexualidade feminina e com a possibilidade desta orientação sexual ser transformadora da compreensão da mulher. Entretanto, a fala de Opará “Por serem gays não tem competição entre as mulheres”, revelou-se o contrário no andamento da pesquisa. Assim como ocorre com o discurso de raça no interior do bloco, existem várias falas em que as participantes elogiam a diversidade de sexual. Iemanjá ressalta essa ideia: “A homossexualidade está presente no Ilú, mas há mulheres casadas, com namorados, heterossexuais. Não é um grupo homossexual, são mulheres que amam demais, é um grupo liberto e grupo aberto” (Entrevista com Iemanjá).

Outro ponto importante diz respeito aos modos como os relacionamentos homoafetivos acontecem no bloco:

Há algumas meninas que entram para conhecer alguém, geralmente aquelas que não suportam ficar indo em bar de lésbica e acham que o Ilú pode ser um ambiente diferente para arranjar namorada. Mas, lá é realmente um lugar legal para conhecer alguém. As líderes são bem encantadoras, as meninas entram meio deslumbradas. E nas viagens você acaba aumentando a admiração por algumas pessoas do grupo. (Entrevista com Nanã).

Esta admiração pela força e poder das líderes se torna mais presente em depoimentos um pouco mais duros, em que a conformação hierárquica dos relacionamentos afetivos do grupo é evidenciada: “As líderes só namoram brancas, e as mais pretas só tem chance de se relacionar com outras mulheres no grupo” (Entrevista com Ossain).

Foi a primeira vez que ouvi uma crítica direta em relação aos relacionamentos inter-raciais dentro do bloco. Posicionadas para além de um discurso de respeito e admiração à diversidade sexual no Ilú Obá, há uma dinâmica de relações que evidencia hierarquias e preferências baseadas na cor. A lógica do mercado sexual se funda na articulação entre erotismo, desejo, raça, gênero e mobilidade social, pois me parece que, para as mulheres negras com poder e reconhecimento dentro do grupo, namorar uma mulher socialmente branca pode significar uma cristalização da sua posição de status.

Quando eu iniciei a pesquisa, as integrantes do bloco se autoclassificavam quanto a sua sexualidade de diversas formas, permitindo-se entender que essas formas de vivenciar a sexualidade não eram fixas.

Zambi, por exemplo, se dizia heterossexual e passou a “estar lésbica” depois de ter um relacionamento com uma integrante do bloco: “Eu sou hétero! Eu só me relacionava com homens, agora estou lésbica, me relaciono com uma pessoa do mesmo sexo que eu”.

Opará dá outra entonação e não se coloca dentro de nenhuma classificação:

Ó, na verdade nem sei mais, eu nunca fiquei com mulher nenhuma, mas, posso vir a ficar. Na boa, não tenho problema nenhum com isso e acho que todo mundo deveria beijar quem quisesse, eu acho um saco essas coisa de ficar falando “ah, eu sou hétero, sou gay, sou bi”. É o ó! (Entrevista com Opará).

No decorrer da pesquisa, quando as encontrei novamente, as experiências tinham sido múltiplas e o modo de se autoclassificarem passou por uma ligeira transformação.

Opará, que na primeira entrevista transava com homens, mas “se a mulher soubesse cantar direitinho” ela topava, estava “ficando” com outra menina, e como ela diz “uma preta linda” que também tinha ingressado no bloco no mesmo tempo que ela.

Opará tinha a seguinte fala quando da entrada no bloco: “Eu sou hétero, tava namorando um carinha aí, mas... Você acha que é possível resistir a essa mulherada linda pra lá e pra cá?”.

Durante as conversas quando perguntei a ela sobre este novo relacionamento, se ela o havia assumido ou se ela se considerava lésbica, minhas questões lhe causaram surpresa e espanto. Respondendo-as uma a uma, Opará comentou:

Não é um relacionamento firme, a gente se encontra quando tem alguma festa do Ilú, a gente se fala por e-mail e marcamos lá no Ilú mesmo. Fora de lá, levo minha vida como era antes. Ela também, temos a mesma história, ninguém sabe de nada, só alguns amigos mais próximos que frequentam o Ilú também. Essa coisa de se assumir lésbica já nem tem mais, todo mundo é um pouco. Eu agora digo que estou aberta. Acho que não ficarei com outra menina fora do Ilú, mas lá o bicho pega, é muito bom! (Trechos da entrevista com Opará).

Odoyá, que na primeira entrevista “estava lésbica” faz uma verdadeira exaltação ao espaço do Ilú e o “estar lésbica”, que agora muda de sentido:

O Ilú é um grupo de mulheres, mulheres lésbicas, heterossexuais, bi, nenhuma das mulheres são fechadas a outro tipo de relacionamento. Aqui no Ilú, mesmo as héteros convictas, como elas mesmas dizem, acabam ficando. O Ilú é aberto a tudo, eu sei que hoje eu não sou só lésbica, “estou aberta” também. Aqui a gente pode se relacionar com quem quiser, mulher branca, preta, mulata, em outros lugares seria um pouco mais difícil. Eu nunca tinha beijado uma mulher, nunca tinha ficado com uma, nem imaginava, então numa dessas festas legais, eu já fui sabendo que iria ficar com aquela preta. A relação aqui no Ilú propicia isto, se eu fosse para um bar gay, eu não ficaria com ninguém, mas com a convivência você acaba achando tudo gostoso! (Entrevista com Odoyá)

Apesar da existência de dinâmicas que evidenciam hierarquias e preferências baseadas na cor, entre as componentes do Ilú Obá havia um constrangimento visível e por vezes declarado quando os assuntos sobre classificação de cor/raça referiam-se ao campo afetivo/sexual.

Durante as investigações, quando o assunto era a formação de casais heterocrômicos⁴⁴ a conversa mudava de rumo. Percebi uma reserva em tocar neste tema. Odoyá, que se autoclassifica como mestiça, respondeu rispidamente quando perguntei

⁴⁴ Sobre o termo “heterocrômico”, ver Moutinho (2004).

sobre sua namorada – que para mim era socialmente branca –, como elas se conheceram, se a cor da pele influenciou na escolha e se ela já havia sofrido algum tipo de discriminação. Ela respondeu: “Não tem nada a ver! A cor da pele não influencia em nada, é melhor você nem ficar perguntando essas coisas” (Conversa informal com Odoyá).

Nos momentos que o assunto surgia, armava-se uma situação um tanto constrangedora. Quando se tratava da própria autoclassificação quanto a cor/raça, a conversa era tranquila, aberta, mas quando o campo era o afetivo abrolhava uma tensão.

Acredito que este comportamento se deve ao fato de, no Ilú Obá, falar sobre cor da pele ou raça para além da autoclassificação é quase um tabu por dois motivos: primeiro porque o bloco é bastante criticado por ter entre suas integrantes poucas mulheres negras; e, segundo, porque a pergunta pode suscitar discussões a cerca de conflitos que elas não estão dispostas ou ainda não sabem como enfrentar.

Moutinho (2004) em suas pesquisas sobre casais inter-raciais menciona a existência de uma “etiqueta racial” já preconizada por outros autores.

Além da ideia básica de ser “deselegante” falar sobre “corda em casa de enforcado” ou, em outros termos, sobre “cor” com “negros” ou “mulatos”, essa postura agrega ainda outra, que talvez possa se expressar da seguinte forma: há uma censura pública relativa às manifestações de “racismo” tanto que, “racista” são sempre os outros. (MOUTINHO, 2004, p.275).

A autora, ao tratar do peso relativo da cor nas relações heterocrômicas no campo familiar e social analisa que o sistema classificatório referente à cor/raça se conforma de forma sutil e diferenciada no que tange tanto aos afetos e prazeres. Moutinho aponta nuances quanto às classificações em diferentes espaços sociais, ora havendo a existência de artimanhas para lidar com as classificações, ora sendo a diferença minimizada para se evitarem conflitos, ora buscando-se uma igualdade por meio de relações inter-raciais de forma a não assumir a diferença.

Durante o trabalho de campo realizado em diversas atividades em que o Ilú Obá De Min se apresentou, com já foi dito, o bloco se mostrou composto em sua maioria por mulheres brancas e não mulheres negras, como se supunha no início do trabalho. Esta percepção revela um campo complexo em que os conceitos de cultura e raça negras, se aproximam e se afastam dentro dos próprios discursos das integrantes.

Opará, quando da sua entrada no Ilú, ao ser interpelada por mim sobre sua autoclassificação quanto a cor/raça, responde: “Vixe! É um pouco difícil. Eu sempre

achei que era branca, as pessoas também, eu sou branca. Tenho parentes negros por parte de meu pai, mas eu não conheço”.

Num segundo momento, depois de alguns meses convivendo com o bloco, em relação à mesma pergunta ela responde: “Haaa! Aqui não tem isso, eu sou colorida, sei, lá, gosto da cultura negra, peguei isso dos meus parentes de longe por parte do meu pai, aqui no Ilú é que eu vim descobrir isso” (Entrevista com Opará).

Até aqui, pudemos observar que, no Bloco Afro Ilú Obá De Min, religião, gênero, raça, sexualidade assumem antigas, novas e diferentes configurações. Essas formas que são vivenciadas e compartilhadas pelas integrantes do bloco, transitam entre as essencializações e deslocamentos desses conceitos, e por vezes se redimensionam criando outros, assumindo, assim, novas formas de experienciá-los.

Para analisar esses novos contornos em que são vivenciados esses marcadores sociais da diferença pelas componentes do Ilú Obá, e traçar caminhos de interpretação sobre o modo que essas categorias são articuladas, se faz necessário também lançar um olhar sobre o discurso de raça, cultura e cultura negra presentes no Bloco Afro Ilú Obá De Min.

3.4. Ilú e a cultura negra

O Ilú Oba De Min opera um discurso de valorização da cultura negra, mas concomitantemente aglutina em seu bloco carnavalesco todas as pessoas que queiram participar, independente da sua cor/raça. O Ilú Oba revelou-se um campo complexo no qual as ideias de cultura e raça negras adquirem contornos singulares se pensarmos tanto em relação ao discurso oficial do bloco quanto às políticas de identidade em curso contemporaneamente. Ao analisar as estruturas sociais e culturais contemporâneas, alguns estudiosos apontam a força de certas peculiaridades que fazem de um Brasil aberto e plural fincar raízes.

Crapanzano (2001), ao realizar uma pesquisa sobre os estilos de interpretação e classificação das categorias sociais, defende a existência no Brasil de um uso não literalista de classificação, destacando a presença de uma abordagem mais retórica – e, portanto, mais plural – em relação às políticas de identidade. O autor explora de modo heurístico a comparação entre o Brasil e os Estados Unidos para discutir as diferenças relativas às classificações raciais nestes dois países. Nesta perspectiva, os Estados

Unidos aparecem como um lugar onde uma moral estrita informa um modo de interpretar e construir a ação social. No estilo literalista norte-americano, haveria uma essencialização da palavra, um estilo interpretativo das ações sociais que insiste em um significado único, habitual e icônico, que apresenta resistência a qualquer outra configuração, compreendida como distorcida, sem abrir espaço para dimensões retóricas, figurativas e pragmáticas.

Para a antropologia, o conceito de cultura alcança várias dimensões plurais quanto às formas da vida social. No campo da antropologia interpretativa ou simbólica, Geertz (1989) define a cultura como uma teia de significados tecida pelo homem, sistemas culturais simbólicos que orientam as ações sociais, seu foco é em desmontar as estruturas das significações. Para o autor, toda ação produz símbolos, e o papel desses é produzir a nossa existência.

Sahlins (1987) aponta que, no processo cultural e histórico, não existe uma relação estática entre o homem e os sistemas de significados. O autor parte de um postulado importante: trata-se de diluir a oposição entre estrutura e história, estas duas categorias são fundamentais e têm que ser incorporadas totalmente no processo social. O autor faz um debate linguístico que envolve a desproporção entre as palavras e as coisas, argumenta que os indivíduos estão a todo o momento ressignificando a sua cultura e esta nunca acontece da forma que o modelo ideal prevê. A realidade muda a categoria social e as categorias culturais estão sempre em risco na realidade concreta.

Este autor depara-se com interlocutores contemporâneos, criticando a cultura, e encontra problemas com os pós-modernos no interior da antropologia. Esses defendem que a antropologia tem que descartar a cultura, argumentando que ela é delimitadora, que a categoria cultura cria espaços de sujeição nos quais o indivíduo é aprisionado. Afirmam que, com a globalização, não é mais possível uma ordem cultural, pois as culturas, nesse sistema, entram em um processo intenso de fragmentação.

Seguindo em oposição ao conceito de cultura, surge, a partir dos anos 1960, o conceito de identidade étnica (Hofbauer, 2001). Com uma visão de mundo mais subjetiva, os pós-modernos argumentam a existência de identidades múltiplas no contexto da globalização: uma pluralidade de subjetividades. “Cria-se a ilusão daquilo que Hall (1999) denomina ‘efeito super-mercado’: as diversas identidades parecem flutuantes e acessíveis para os consumidores” (Hofbauer, 2001, p.37??).

Cunha (2009), em *Cultura com Aspas*, apresenta uma reflexão sobre etnicidade como uma visão de mundo e a cultura na sua dimensão política. A autora observa que,

na construção dos processos identitários, a cultura passa a ser acionada como um recurso para afirmar identidades. Cunha reflete sobre as formas situacionais e contrastivas que os grupos de cultura articulam identidades, fornecendo respostas políticas em determinadas situações. A autora identifica que a cultura tem sido usada de maneira ampla, assumindo novos papéis, inclusive como argumento político.

Stuart Hall (1999), ao estudar a construção das identidades, reflete sobre algumas das questões em tela na modernidade tardia. O autor procura entender se a identidade moderna está passando por uma crise, se esta existe e quais as suas consequências: aponta que o indivíduo moderno passa por um processo de mudança havendo um declínio das antigas identidades e que este sujeito, até aqui visto como unificado, está experimentando uma “crise de identidade”. Hall defende que os quadros de referências que davam aos indivíduos uma ideia de proteção e estabilidade vêm sendo problematizados. O autor pensa em uma identidade cultural que está sendo transformada e as consequências dessas transformações para os sujeitos:

Um tipo distinto de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final desse século, fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnicidade, raça e nacionalidade que nos deram localizações sólidas como indivíduos sociais. Estas transformações estão também modificando nossas identidades pessoais, enfraquecendo o próprio sentido de nós mesmos enquanto sujeitos integrados. Esta perda de um sentido de “Self”, é algumas vezes chamado de deslocamento ou de descentramento do sujeito. Este conjunto de duplos deslocamentos – descentrando indivíduos tanto de seu lugar no mundo cultural e social, quanto de si mesmos – constitui a “crise de identidade” para o indivíduo (Hall 1999, p. 82).

Em vários autores, cultura e identidade negras quase sempre se misturam representando um único modo de ação. Entretanto, estas noções também podem ser pensadas a partir da chave de interpretação de Sérgio Costa que argumenta:

Cultura negra é uma denominação genérica para todo o tipo de manifestação cultural relacionada com as diferentes formas de resistência da população negra contra o racismo. A ideia de identidade negra, por sua vez, não diz respeito a uma forma de vida específica ou alguma referência estética particular. Trata-se de uma alusão a um tipo de consciência política, qual seja, a assunção pública do anti-racismo, que pode assumir naturalmente formas culturais muito diversas. (COSTA, 2006, p.144).

Uma pessoa pode assumir mais de uma identidade, porém, essa multiplicidade pode gerar tensões e contrassensos da representação que a pessoa tem de si como na sua atuação na sociedade (MUNANGA, 2002).

Nos discursos das integrantes do Ilú, foi possível perceber este trânsito entre pensar uma identidade negra e vivenciar a cultura negra. Zambi, ritmista do Ilú, depois da entrada e convivência com o bloco, comenta:

Passei a pensar na cultura negra. A cultura do bloco é feita pela religiosidade, pela valorização da cultura da mulher negra, entra sexualidade, a questão do sexo frágil, mulheres que fazem a cultura do negro com bases negras, das raízes da africanidade. (Entrevistas com Zambi).

Durante o percurso no campo, foi possível analisar que aspectos de vivência desta cultura negra no interior do bloco se fundiam com uma exaltação à beleza negra, verificada principalmente no comportamento que mulheres de pele mais clara adotaram no contato com o Ilú Oba.

Opará, por exemplo, que ao ingressar no Bloco se autodeclarou branca e depois colorida, mudou não só suas concepções em relação à sua cor de pele, mas sua estética, seu modo de se vestir.

(...) Opará, que tinha cabelos lisos encaracolados na ponta, agora usa tranças com miçangas coloridas, ela diz que uma amiga faz para ela todas as sexta- feiras à noite e, que no domingo ela desfaz, argumenta que não dá para ir ao trabalho assim, de trança... Zambi, que tinha cabelos compridos, fez um corte estilo Black Power e usa uma enorme flor para enfeitá-lo. Lamenta que seu cabelo seja cacheado e que gostaria que ele fosse mais crespo. Saias, vestidos de algodão colorido, pulseiras, braceletes, também passaram a fazer parte do novo visual das integrantes (Caderno de campo, 2009).

Pinho (2004) observa que a beleza negra está do lado oposto dos discursos da miscigenação, criando assim, um desafio às formas de leituras estáticas e fixadas a respeito da raça, gênero e corpo, levando a uma possível crise das representações sobre a nação brasileira que se configura de modo particular de “conjurar a identidade de um povo por intermédio da sexualidade como motor da história” (PINHO, 2004, p. 92). Vê-se uma intermitência presente no discurso das integrantes do Ilú Oba, ora adotando um discurso e um comportamento de uma nação brasileira miscigenada, ora exaltando a beleza negra pelos ideais dos movimentos políticos sociais que a constituiu.

Outro dado importante é a mercantilização dessa cultura. A indústria cultural aproveita-se desse novo contexto social, transformando, por exemplo, tranças em

mercadoria. A beleza negra agora passa pelo mercado de consumo e pela mídia, torna-se um novo segmento econômico.

Silva (2008) ao trazer a discussão sobre quais são os aspectos importantes da presença de negros e mestiços nos meios de comunicação, aponta que a invisibilidade dessa população na sociedade é reproduzida na mídia. Argumenta que estudos mostram que até os anos de 1990 a presença de negros e mestiços em propagandas, estava associada a papéis desqualificados como, por exemplo, personagens de época remetendo ao período escravocrata ou exercendo atividades domésticas. No entanto, a partir dos anos 2000 os papéis subalternos ocupados por negros em propagandas e na televisão foram timidamente sendo revertidos – embora sigam ainda muito presentes –, dando lugar a personagens com papéis mais qualificados.

Surge um polo produtor de cultura negra, as comidas afros, as roupas, a dança, a capoeira, a tradição, agora são comercializáveis. Pinho (2004) comenta que com isso se cria outra contradição: de um lado, a essencialização da beleza negra, de outro, a união da beleza negra com a mercadoria. A cultura negra também é um espaço contraditório e de disputas históricas:

Ela chegou a significar a comunidade negra onde se guardam as tradições e cujas lutas sobrevivem na persistência da experiência negra (a experiência histórica do povo negro na diáspora), da estética negra (os repertórios culturais próprios a partir dos quais foram produzidas as representações populares) e das contranarrativas negras que tentamos expressar. (HALL, 2006, p.325).

Novamente, o Ilú aparece como um espaço que propicia uma vivência cultural singular, mas uma experiência que só é permitida neste espaço. Pelas palavras de Opará, que não pode trabalhar de tranças, vê-se ainda a presença de preconceito em relação à cultura negra. A beleza negra está relegada ao campo específico de uma cultura ainda desconsiderada por parte da sociedade brasileira.

Pudemos analisar, neste capítulo, que o sentido de pertença racial é um processo de construção social e que, nesta construção, os contextos socioculturais, a trajetória de vida e as experiências vividas exercem um papel fundamental. Do ponto de vista do feminismo negro: “Raça, gênero, classe social e orientação sexual reconfiguram-se mutuamente formando o que Grant chama de um mosaico que se pode ser entendido em sua multidimensionalidade” (BAIRROS, 1995, p.461).

No capítulo seguinte apresentaremos os processos de mudança ocorridos no Bloco Afro Ilú Obá De Min, procedimentos esses que dizem respeito à interação de uma

organização não governamental e um Ponto de Cultura, as alterações nas formas de organização e operacionalização do bloco por conta dessa política pública e as culturas internas e externas praticadas e vivenciadas pelas integrantes do Ilú Obá.

CAPÍTULO 4. Culturas e políticas: articulações intermitentes

Como relatado nos capítulos anteriores, meu trabalho de pesquisa junto ao Bloco Afro Ilú Obá De Min começou em 2008 por ocasião da minha primeira iniciação científica. Desde então, acompanhei transformações significativas *do* e *no* bloco. Dizem respeito a um quadrilátero importante observado por mim no que se refere a organização e operacionalização, culturas e políticas exercidas no Ilú.

Por esse quadrilátero refiro-me os modos como as líderes do bloco apostaram em maneiras diferentes de se instituírem e de se organizarem como um importante bloco afro carnavalesco e uma importante organização cultural em São Paulo. Modos esses que foram se modificando e aperfeiçoando com o passar dos anos no que diz respeito ao gerenciamento, operacionalização, articulação e formulação de políticas internas ao Bloco e externas a ele.

Dos dez anos de existência do Ilú Obá, destaco os últimos seis deles, pois é quando o bloco de fato se constitui como uma das organizações carnavalescas mais expressivas da cidade, além das escolas de samba. Observei de perto como esse quadrilátero foi sendo construído e, principalmente, como as políticas públicas para a cultura impactaram diretamente na sua formulação.

O objetivo deste capítulo é apresentar os processos de transformação ocorridos no Bloco Afro Ilú Obá De Min, procedimentos esses que dizem respeito aos trânsitos entre seu funcionamento como uma organização não governamental e um Ponto de Cultura, as mudanças na organização e operacionalizam do bloco por conta dessa passagem, as ligações políticas que o Bloco articulou e as culturas internas e externas praticadas por ele.

Para tanto, para além de meu trabalho de pesquisa etnográfica, percorri a bibliografia sobre as políticas públicas de cultura, especialmente sobre o Programa Cultura Viva e sobre os Pontos de Cultura. Não irei trabalhar o processo de implementação desses programas, mas observar como o Bloco Afro Ilú Obá De Min, por meio de suas líderes, agencia e articula essas políticas.

4.1. Cultura e política: primeiras articulações

Em 2006 as fundadoras do Ilú Obá, após longos debates, viram a necessidade de formalizar o bloco, transformando-o em uma associação sem fins lucrativos, tendo em

vista trabalhar com projetos que o Bloco já desenvolvia e precisava aperfeiçoar.⁴⁵ Essa foi uma estratégia essencial para que o Ilú Obá pudesse ter acesso às políticas culturais disponíveis e, com isso, acelerar seu crescimento, como as líderes objetivavam. Entre os projetos estavam cursos, oficinas, eventos culturais e educacionais e a criação da Banda Ilú Obá de Min, como veremos a seguir. É importante ressaltar que todos esses projetos faziam parte do Bloco Afro Ilú Obá De Min – Educação Cultura e Arte.

Cada um dos projetos do bloco tinha e tem suas especificidades, pois todos eles continuam a existir até hoje. O Bloco Afro Ilú Obá De Min foi criado com o objetivo de divulgar as tradições percussivas, musicais e coreográficas africanas e afro-brasileiras a partir de oficinas de rua para mulheres, como debatido no capítulo anterior.

Projeto de suma importância para o bloco é a Banda Ilú Obá de Min, que tem como finalidade a pesquisa musical de matriz africana e afro-brasileira e a sua divulgação. A banda é composta por mais ou menos 20 mulheres ritmistas, tocando djembés, alfaias, agogôs e xquerês. Fora do período carnavalesco, é a banda que se apresenta nos diferentes circuitos culturais do estado de São Paulo e fora dele.

O Corpo de Baile Ilú Obá de Min, cujo objetivo é trabalhar com a dança de matriz africana e afro-brasileira – especificamente os movimentos chamados de “danças dos orixás” – é um curso concorrido, no qual são ensinados os movimentos corporais, a mitologia e as danças de todos os orixás da Nação Keto-Nagô.

Para contemplar a área de educação e pesquisa foi criado o Ilú na Mesa, que são ciclos de palestras e debates com o objetivo de promover o debate entre personalidades, especialistas e a sociedade sobre temas voltados para educação, cultura e arte negra. Esse evento acontece duas vezes ao ano.

O evento Triunfo das Heranças Africanas foi elaborado para divulgar e dialogar com grupos culturais brasileiros que desenvolvem pesquisa-ação voltada para a cultura de matriz africana e afro-brasileira, por meio de encontros e oficinas. Este evento iniciou-se a pedido da subprefeitura da Sé, com a finalidade de promover um intercâmbio no centro da cidade entre grupos nacionais e internacionais que trabalham com diferentes manifestações culturais da matriz afro-brasileira e africana.

O Triunfo das Heranças Africanas acontece uma vez ao ano e é uma espécie de festival onde se apresentam grupos musicais e de dança ligados à temática negra. No espaço do evento é instalada uma feira onde são vendidas comidas da culinária afro-

⁴⁵ Dados coletados através de conversas informais com algumas integrantes do bloco.

brasileira, roupas, acessórios e objetos de decoração. Este evento, que teve início em 2006, tendo como parceira a Fundação Nacional da Arte (FUNARTE), marca hoje uma data aguardada e prestigiada pelos artistas que trabalham com a chamada “arte popular” e pelo público do Ilú Obá, que cresce a cada ano.

As Oficinas de Rua são atividades gratuitas que acontecem como preparação para o carnaval. Nessas oficinas, cada participante leva seu instrumento rítmico de acordo com o naipe que deseja participar. O corpo de dança, o balé dos pênaltas, o naipe das cantoras também participam das oficinas de rua.

Por último, há a Oficina de Tambores: toques femininos e masculinos dos orixás e o Curso de Tambores Sagrados do Candomblé RUM, RUM-PI e Lê. Essas são oficinas pagas e ministradas por Beth Belli e Adriana Aragão.

Como o bloco não contava com uma sede própria para realizar os eventos, cursos e oficinas, o Ilú Obá armou duas estratégias: parcerias com grupos estratégicos para que o bloco pudesse ensaiar e promover as atividades previstas e abrir o bloco para as pessoas se associarem.

Os primeiros parceiros foram: a prefeitura de São Paulo que, articulando a Secretaria Municipal da Cultura e a Companhia de Engenharia de Tráfego, disponibilizava as vias públicas para as oficinas de rua e para os cortejos; o Instituto Nova Dança, onde geralmente eram ministradas as oficinas de dança do Corpo de Baile do bloco; a Ação Educativa,⁴⁶ que sedia o evento Ilú na Mesa; e o Instituto Kuanza, que trabalha com formação e pesquisa em educação, raça, gênero e juventude.

O relato de uma das participantes do Ilú Obá reflete a importância dessas parcerias, principalmente num momento em que o Bloco carecia de uma estrutura física para se organizar:

Nossa! Antigamente, antes do Ilú ter sua sede, era bem complicado. As meninas [líderes, organizadoras] ficavam pra lá e pra cá tentando arrumar um lugar para as nossas reuniões. Era difícil reunir todo mundo. Tinha muitas coisas que a gente queria fazer, mas não dava porque a gente não tinha um espaço físico, um lugar nosso. Nossa sorte é que elas sempre conseguiam parcerias, eu ensaiei muito no Nova Dança. Agora com a sede lá na Barra Funda, tá tudo bem melhor. (Entrevista com Otim).

⁴⁶ A Ação Educativa, Assessoria, Pesquisa e Informação é uma associação civil sem fins lucrativos fundada em 1994. Sua missão é promover direitos educativos, culturais e da juventude, tendo em vista a justiça social, a democracia participativa e o desenvolvimento. Mais informações, ver: www.acaoeducativa.org.br, acesso em 17/07/2013.

A segunda estratégia do Ilú foi promover a associação das participantes como sócia/o-membro. A inscrição para sócia/o era por um período de um ano e a associação se dava por meio do pagamento de 10 parcelas mensais de 10 reais. Havia também, a possibilidades de serem sócias colaboradoras pessoas que não sairia no bloco, mas que tinham intenção de apenas ajudar. As/os associadas/os tinham os seguintes direitos: a) figurino do bloco; b) 10% de descontos nas oficinas e eventos patrocinados pelo Ilú; c) cortesia de uma cerveja ou refrigerante nas festas patrocinadas pelo Ilú; d) 10% de desconto nos almoços e jantares organizados pelo bloco; e) descontos em promoções durante o ano; e f) a carteira de sócia/o do Ilú Obá De Min. Não havia restrições quanto à associação de homens.

Apesar de o Bloco Afro Ilú Obá de Min – Educação, Cultura e Arte Negra ter esses projetos em andamento, são as oficinas de rua, os ensaios para os cortejos do carnaval que popularizaram o Ilú Obá e que, conforme pude observar, vêm o tornando, desde 2007, um bloco afro imprescindível no carnaval de São Paulo.

Contudo, a situação financeira do Ilú não era das melhores. Havia muitos gastos para manter o bloco. As parcerias com o poder público ainda eram poucas e ocasionais. Todas as líderes de naipe, incluindo as fundadoras e organizadoras, mantinham outras atividades profissionais e, mesmo aquelas cuja principal atividades era organizar o Ilú, tinham de ter outros meios de trabalho para garantir seu sustento e, por vezes, o sustento do bloco.

Durante o ano eram organizadas festas, como, por exemplo, o Brechó Musical liderado por Nega Duda, para arrecadar dinheiro para o carnaval do bloco. Conforme identifiquei no Capítulo 1, esse modo de angariar fundos para o carnaval já era e ainda é feito pelas agremiações carnavalescas da cidade, principalmente por aquelas que não possuem ou que contam com baixo investimento financeiro dos setores públicos e privados.

Em 2010, o Ilú Obá De Min ganhou um edital do Ministério da Cultura e se tornou 0 Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor. O objetivo fundamental do Ponto de Cultura é estimular as iniciativas culturais existentes e resgatar por meio de incentivos financeiros as expressões culturais que estiveram no berço da constituição da nação. Falaremos adiante sobre os Pontos de Cultura e suas articulações.

4.2. O Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor

Em 2010, O Ilú Obá se tornou o Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor, sediado na Alameda Eduardo Prado no Bairro da Barra Funda, próximo à região central da cidade de São Paulo.

O Ponto de Cultura é a ação prioritária do Programa Arte, Cultura e Cidadania – Cultura Viva. Ele é a referência de uma rede horizontal de articulação, recepção e disseminação de iniciativas culturais. Como um parceiro na relação entre Estado e sociedade, e dentro da rede, o Ponto de Cultura agrega agentes culturais que articulam e impulsionam um conjunto de ações em suas comunidades, e destas entre si.

Gilberto Gil, ex-ministro da cultura e que estava à frente no período das articulações e implementação dessa política cultural, faz a seguinte declaração sobre os Pontos de Cultura: “O Ponto de Cultura é uma espécie de “*do-in*” antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país” (Entrevista de Gilberto Gil, ex-Ministro da Cultura ao jornal *Cultura Digital*, publicado em 16 de setembro de 2004).

Ao analisar as negociações, trajetórias e perspectivas das políticas culturais no Brasil, vemos que as primeiras políticas públicas culturais datam de 1930 com o governo de Getúlio Vargas (CALABRE, 2007). Nesse período, foi criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Instituto Nacional do Livro (INL). Em 1938, o primeiro Conselho Nacional do Livro, Educação e Cultura foi um dos focos do governo Vargas pressionado, também, pela campanha de artistas modernistas e artesãos que lutavam pela preservação das cidades históricas e pelo resgate da cultura “genuína” brasileira.

Por volta de 1945, os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, assim como o teatro Brasileiro de Comédia e a Fundação Bienal passaram a receber financiamento do governo para sua manutenção, visto que, estes foram declarados como órgãos de utilidade pública (CALABRE, 2007).

Na década de 1950, a noção de bens culturais e a expressão “patrimônio cultural” entraram em cena com o intuito de salvaguarda: “o conjunto dos produtos artísticos, artesanais e técnicos, das expressões literárias, linguísticas e musicais, dos usos e costumes de todos os povos e grupos étnicos do passado e do presente” (BOTELHO, 2007, p.12).

Em São Paulo, nessa época em que a cultura ainda era restrita às belas-artes e à arte erudita, Mário de Andrade assume a direção do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo. O poeta abarcou fazeres e saberes populares e colocou a cultura popular

como foco. Dessa forma, expande-se de maneira revolucionária o conceito de cultura, que até então estava restrita ao que pensavam as camadas altas. Com seus projetos, Andrade promoveu a junção entre cultura popular e patrimônio. Nesse esforço, elaborou-se a primeira política pública para a cultura, em 1935 (SOUZA, 2012).

Suas medidas foram consideradas inovadoras e ambiciosas para a época. Mário de Andrade foi, de fato, o precursor das políticas públicas culturais e dos financiamentos para a educação cultural. A partir de então, começa a surgir um universo de novas produções. Sua preocupação era em ampliar o repertório cultural da população e descortinar “a autêntica tradição brasileira”. Ele apresentou um anteprojeto que tinha como foco a memória dos grupos culturais populares, a diversidade dos saberes artísticos e culinários das etnias que compunham o que ele chamava de “brasilidade”.

O escritor e agora dirigente público se preocupava com todos os segmentos da população. Sua intenção era democratizar a arte e promover acesso a variados registros culturais. Mário de Andrade pressuponha que a cultura tinha que ser vista e vivida de forma plural, valorizada e repetida em sua diversidade (SOUZA, 2012).

Entretanto, foi somente a partir dos anos 2000 no governo de Luis Inácio Lula da Silva, e com a entrada do Ministro da Cultura Gilberto Gil, que de fato as políticas culturais no Brasil se democratizaram e os financiamentos foram expandidos.

A trajetória das políticas culturais no Brasil passou e passa por enormes desafios e está marcada por ausências, autoritarismos e instabilidades (RUBIM, 2008). Existe uma ausência de uma tradição acadêmica conformada nesse campo e, também, não foram desenvolvidas interpretações sistemáticas para melhor compreendê-lo.

Os desafios também estão na implementação das políticas culturais. (CALABRE, 2007). O reconhecimento da diversidade, e sua articulação, e a economia da cultura, são duas das problemáticas que estão na base da consolidação dessas políticas.

A defesa da diversidade como algo essencial para a existência das sociedades tem que ser pensado como um lugar de diálogo constante entre grupos e não como lugar de formação de grupos isolados. O célebre antropólogo Lévi-Strauss já defendia essa posição em 1952 (1976). A participação popular dos grupos culturais tem que estar na base tanto da elaboração como da implementação das políticas. O diálogo é de suma importância, pois, sem ele as políticas culturais, no geral, buscam ressaltar o que se julga inerente, específico dos grupos de cultura, não levando em consideração as necessidades e os desejos dos grupos sociais nas suas múltiplas expressões culturais,

essencializando e promovendo desigualdades (CALABRE, 2007). No seio das políticas culturais contemporâneas, o discurso do resgate e da valorização das diferentes expressões culturais que estão na base da formação da nação, e que historicamente foram discriminadas, encontra no seu interior uma espécie de economia moral, uma articulação entre compaixão e representação.

Didier Fassin (2005) aponta que um dos maiores desafios atuais consiste em investigar as políticas contemporâneas, não tanto nas suas instituições técnicas, mas quanto ao *ethos* que as anima. Fassin define como “*ethos* da compaixão” as políticas que se empenham em amenizar algum tipo de sofrimento causado aos grupos sociais, afastando o olhar das suas próprias causas.

Diante dessa miríade, meu propósito aqui é observar a cultura como artefato das políticas públicas, com demarcações próprias e operativas. Atenho-me ao seguinte entendimento acerca do que as políticas públicas culturais na atualidade estão produzindo:

Para que fique mais claro pode-se perguntar pelo que inventam as políticas públicas de cultura? Em primeiro lugar, uma nova disciplina de conhecimento. Em segundo, um novo campo da administração pública. Em terceiro, novas profissões. Por último, novas conexões entre a produção simbólica, as distribuições de atividades e os agentes sociais, mediadas pelo campo da política. A política é, assim, um meio para uma finalidade cultural. Pode-se afirmar que o Estado também é produtor de cultura e cabe a ele reconhecer, valorizar e fomentar determinadas práticas culturais que não teriam outra forma de sobrevivência nem dinamismos se não contassem com o apoio do poder público (IPEA, 2011).

Neste sentido, arte e burocracia se articulam nos diferentes níveis das políticas públicas de cultura: ao integrar grupos que produzem diferentes tipos e formas culturais e arregimentar atores sociais, recursos de toda a sorte, objetivos e metas para a execução de tais políticas.

Baseando-se na proposta de criar um programa de estímulo às expressões culturais enraizados nas comunidades locais foi criado em julho de 2004 pela Secretaria de Programas de Projetos Culturais do Ministério da Cultura, o Programa Nacional de Arte, Cultura e Cidadania – Cultura Viva. O objetivo foi incentivar a realização de expressões artísticas e culturais já existentes (VILUTIS, 2011).

O Cultura Viva insere-se em uma conjuntura de formulação de política cultural assinalada pela valorização da heterogeneidade de expressões culturais. O que sustenta essa ação é a concepção de que “a cidadania cultural e o direito à cultura são

pressupostos da criação cultural” (IPEA, 2011, p.51). Diante da necessidade de ampliação do direito à cultura no Brasil:

O desafio e o objetivo é fazer com que a cultura constitua, de forma central, a experiência do sujeito enquanto cidadão para garantir o acesso à cultura de maneira equitativa e em todas as suas dimensões, o que contempla o acesso à criação, à fruição, à difusão, à produção, ao consumo, à participação, e também, à possibilidade de criação de laços de identidade (IPEA, 2011, p.51).

No contexto dessa ação, que objetiva a construção da cidadania cultural, os atores mediadores, ou seja, o Estado, a sociedade civil, grupos sociais, comunidades, universidades, organizações não governamentais (ONGs), adquirem um papel relevante para o desenvolvimento do programa em diferentes espaços e instâncias com foco em novos parâmetros de gestão e democracia no que se refere às políticas culturais (VILUTIS, 2011). Neste contexto, no qual a diversidade cultural é valorizada e agenciada, os Pontos de Cultura se tornam um sujeito político fundamental, colaborando para a expansão e garantia dessa diversidade (IPEA, 2011; TURINO, 2010). Vejamos:

O Programa Cultura Viva nasceu dentro da compreensão da cultura como um organismo vivo que precisa ter seus pontos massageados, revelados e estimulados; os Pontos de Cultura também foram vistos como iniciativas que articulam as dimensões simbólicas, cidadã e econômica da cultura por meio de suas práticas e atuação junto às comunidades em que estão inseridas (VILUTIS, 2011, p. 81).

Os Pontos de Cultura são uma iniciativa inovadora que, como dito acima, está inserido numa política cultural que tem como proposta reformular as ações entre Estado e sociedade garantindo a diversidade cultural. Os Pontos se constituem como um lugar de resignificação, ou seja, atribuição de novos significados da criação cultural e estética das comunidades onde estão inseridos. O Ponto de Cultura não tem um modelo único, nem de instalações físicas, nem de programação ou atividade. Um aspecto comum a todos é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e a sociedade civil (VILUTIS, 2011).

A adesão à rede de Pontos de Cultura é voluntária, realizada a partir de chamamento público, em editais lançados pelo Ministério da Cultura, pelos governos dos estados ou pelas Prefeituras. Eventualmente, outras instituições públicas podem ser responsáveis pelo chamamento público.

Podem participar dos editais de seleção pública pessoa jurídica de direito privado sem fins lucrativos, que sejam de natureza cultural

como associações, sindicatos, cooperativas, fundações privadas, escolas caracterizadas como comunitárias e suas associações de pais e mestres, ou organizações intituladas como organizações da sociedade civil de interesse público (Oscips) e organizações sociais (OS) situadas, sediadas e com atuação comprovada na área cultural de, no mínimo, três anos em seu respectivo estado e/ou município. (...) Os projetos a serem selecionados deverão partir de iniciativas culturais e funcionar como instrumento de pulsão e articulação de ações já existentes na comunidade, contribuindo para a inclusão social e a construção da cidadania, seja por meio da geração de emprego e renda ou do fortalecimento das entidades culturais.⁴⁷

Os Pontos de Cultura selecionados recebem o valor de 180 mil reais, distribuídos em parcelas durante três anos. Outras linhas de fomento a Pontos de Cultura também são possíveis: Pontos de Leitura, Pontinhos de Cultura, Pontos de Memória, Pontos de Bens Registrados como Patrimônio Imaterial.⁴⁸

Apesar da transversalidade do Programa e de estar baseado nas concepções de “emponderamento”, “autonomia” e “protagonismo social”, os Pontos de Cultura passam por diversas dificuldades e o Programa Cultura Viva tem significativas limitações (IPEA, 2011; VILUTIS, 2011).

De acordo com uma avaliação do Programa Cultura Viva feita em 2006 pelo Laboratório de Políticas Públicas da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (CCP/UERJ), 67% das instituições declararam que entraram para o Programa por conta da falta de acesso aos bens e produtos culturais. No entanto, 92% dos Pontos de Cultura estão situados nas regiões urbanas, ou seja, até aquele momento a população rural estava praticamente alijada dessas políticas (VILUTIS, 2011).

Nos primeiros anos do Programa houve uma dificuldade no que se refere “aos limites de estrutura de gestão da máquina pública” (VILUTIS, 2011, p.85), tais como demora na entrega de materiais, dos kits multimídia e aparelhos, dificuldades da máquina pública com licitações para comprar equipamentos e – um dos principais problemas – a prestação de contas das instituições ligadas ao Programa. Segundo Vilutis (2011), houve uma combinação de dois fatores que causaram obstáculos nas prestações de conta: em primeiro lugar, a falta de experiência na gestão dos recursos das instituições aprovados no edital de seleção consolidando-se como Ponto de Cultura, e, em segundo lugar, a falta de preparo do Ministério da Cultura para lidar com tal situação. Essas dificuldades levaram à demora na aprovação das prestações de contas e,

⁴⁷ Fonte: Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural – SCDC. Disponível em: www.cultural.gov.br/pontosdecultura, acesso em 20/04/2014.

⁴⁸ Fonte: Ministério da Cultura. Disponível em www.cultura.gov.br/, acesso em 12/07/2013.

com isso, um atraso na liberação dos recursos, causando um impacto negativo na execução das atividades dos Pontos.

Para grande parte dos Pontos de Cultura, o convênio com a SPPC/MinC foi a primeira experiência de gestão de recursos públicos. A SPPC/MinC, por sua vez também executava seu primeiro programa e vivenciava pela primeira vez no Ministério da Cultura a experiência de uma ação pública tão capilarizada como o Cultura Viva. Por um lado, isso significou a ampliação do acesso a recursos públicos, que é um mérito indiscutível do Programa, mas, por outro, houve a necessidade por parte do MinC, de prover um conjunto de orientações e formações sobre prestação de contas, que só passaram a ocorrer após dois anos de funcionamento do Programa (VILUTIS, 2011, p.85).

A cada ano os Ponteiros, como são chamados os integrantes dos Pontos de Cultura, são consultados pelos os dirigentes do Programa Cultura Viva, que procuram saber, entender e solucionar os múltiplos problemas que o Programa apresenta por meio de fóruns, debates públicos, projetos de lei, regimentos, conferências.

4.3. Os Pontos de Cultura e os Ponteiros: diálogos, experiências e divergências

Em 2013, aconteceu o evento Teia SP-2013 – Cultura Sempre Viva – III Fórum Paulista de Pontos de Cultura, organizado pelo Ministério da Cultura, pela Secretaria de Estado da Cultura, pela Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo e pela Comissão Paulista de Pontos de Cultura.⁴⁹

Neste Fórum estavam presentes os Pontos de Cultura do Estado de São Paulo. Cada Ponto enviou para o Fórum, pelo menos um representante para participar dos grupos de trabalho e cerca de 80 Pontos de Cultura, espalhados em cinco áreas da região central da cidade fizeram apresentações artísticas, intervenções, sessão de cinema, exposição de objetos artesanais, feira solidária, cortejos com grupos de jongo, maracatu, congada e batuque de umbigada, oficina de cultura digital, exposições e espetáculos circenses.

Para este Fórum foi montado uma grande estrutura. Todos os participantes inscritos vindos da grande São Paulo ou das cidades do interior foram hospedados em hotéis no centro da cidade sem qualquer custo. Na Praça das Artes, espaço cultural que sediou o evento, foi preparado um restaurante, onde todos almoçaram e jantaram

⁴⁹ Neste III Fórum, que aconteceu durante quatro dias, eu participei como pesquisadora. O Fórum era restrito aos membros dos Pontos de Cultura.

gratuitamente nos dias do evento. Ao participantes também receberam uma bolsa com a programação e materiais, canetas, blocos de papel e camisetas. Foram instalados cerca de 20 computadores com internet para os participantes usarem à vontade, além de palcos, iluminação, segurança, camarim e transporte.

Segue o texto de boas vindas e informativo que os Ponteiros receberam no momento do credenciamento:

Prezado Ponteiro,

É com muito prazer que recebemos você e seu Ponto de Cultura na TEIA SP 2013, Cultura Sempre Viva!

A Teia foi organizada pelo Ministério da Cultura, pela Secretaria de Estado da Cultura, pela Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo e pela Comissão Paulista de Pontos de Cultura.

A programação completa está no folder e no site, constam dela a participação no Fórum, nos grupos de trabalho, oficinas, mostra artística, exposição de artes e feira solidária.

O principal intuito da TEIA é dar visibilidade aos Pontos de Cultura, além, é claro da própria troca que existe nesses encontros.

A TEIA foi feita de forma colaborativa, muitas reuniões foram feitas para que democraticamente chegássemos a esse dia e formato.

Você é a peça fundamental dessa Teia, sem você ela não se realizaria. Seguem alguns lembretes para que você participe de forma confortável desse momento:

Nosso ponto de encontro/partida será a entrada da Praça das Artes, onde acontecerão as plenárias, a abertura oficial e os encontros matinais. Os GTs acontecerão na sala desse mesmo prédio;

Serão cinco palcos espalhados no centro de São Paulo (segue mapa para visualização e programação artística);

As oficinas acontecerão na galeria Olido em sua maioria;

A feira Solidária e a exposição de artes estarão no Boulevard da São João;

O cortejo sairá do palco 1 na sexta feira às 16h e provavelmente demorará 1 hora e meia;

Alimentação:

O café da manhã está incluso na diária do seu hotel. No espaço onde serão as atividades não serviremos café da manhã e lanches da tarde;

As refeições (almoço e jantar) serão servidas no primeiro andar da Praça das Artes, o almoço das 11h às 14h e o jantar das 18h às 21h. Lembramos que o local tem capacidade para 200 pessoas, se você tem alguma programação prevista, antecipe-se!

Você recebeu no credenciamento tickets alimentação referentes ao tempo de sua estada, se você perder esses tickets não teremos como repor.

Hospedagem:

Procuramos hospedar todos os participantes (representantes dos Pontos, mostra artística, cobertura colaborativa, exposição e artes, feira solidária e oficineiros) em hotéis próximos ao local do evento;

Procure andar em grupos, com o seu crachá, evite expor máquinas fotográficas, celulares e não se desprenda da programação. O centro de São Paulo está mais seguro, mas estamos na maior cidade da América Latina, todo cuidado é pouco!

Transporte:

Se você veio de transporte de linha, precisará devolver a passagem de volta pra que possamos prestar conta desse recurso (para conhecimento: ele vem do rendimento do convênio entre a SEC e o MinC).

Neste encontro estavam presentes 301 Pontos de Cultura de 176 municípios paulistas gerenciados pelo estado. Esta rede é a maior do país e em 2013 recebeu um investimento de 18 milhões de reais.

Contudo, entre os Ponteiros, surgiram tensões, dúvidas, divergências e reclamações em momentos como na Audiência Pública sobre o Projeto de Lei Política Cultural Paulista, nas comissões de discussões sobre educação e cultura, nos grupos de trabalho, oficinas e nas plenárias.

As reivindicações eram da ordem de financiamentos, estruturas e gerenciamento dos Pontos. Um dos maiores problemas citados pelos Ponteiros era o atraso no depósito das parcelas, que era frequente e atingia quase todos os Pontos. Quando o atraso acontece cria-se uma cadeia de problemas e as atividades dos Pontos ficam prejudicadas. Geralmente, os Pontos são gerenciados por instituições com baixa renda, assim, quando acontece uma demora no envio das parcelas, as instituições não têm dinheiro em caixa para fazer os pagamentos, por exemplo, dos instrutores, artistas, artesãos, ou da locação do espaço, causando um constrangimento para os operadores dos Pontos.⁵⁰

Apesar de este ser um dos grandes problemas e um dos mais discutidos, entre os Ponteiros e os representantes do Programa Cultura Viva, não houve, de fato, uma proposta de ação que pudesse mudar essa situação. A responsabilidade pelo atraso ficou por conta da burocracia do Ministério da Cultura e do governo federal, no entanto, os representantes do poder público se dispuseram a encontrar soluções para este problema.

Outra questão que foi discutida foi a criação de um Projeto Lei Política Cultural Paulista, cuja autora foi a deputada estadual Leci Brandão. Para que este projeto se efetive é necessário que o Cultura Viva se torne uma política do Estado. Isso é uma demanda dos Ponteiros e dos movimentos sociais pró-cultura do Estado de São Paulo para que haja um avanço e ampliação das políticas públicas culturais.

A audiência pública para discutir este projeto de Lei foi a primeira e principal atividade do evento Cultura Sempre Viva 2013. Esse foi o momento que a sociedade

civil trouxe para o governo a necessidade de modificar os parâmetros dos Pontos de Cultura.

Estava presente na audiência pública o presidente da Comissão de Educação e Cultura da Assembleia Legislativa de São Paulo, o deputado estadual João Paulo Rillo, a autora da proposta de Lei Política Cultura Paulista, Leci Brandão, a secretária da Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, Márcia Rollemberg, o secretário adjunto da Secretaria do Estado da Cultura, Sérgio Tiezzi, o chefe de gabinete do secretário de cultura do município de São Paulo, Rodrigo Savazoni, o secretário municipal de Guarulhos, Edmilson Souza, a representante da Comissão Nacional de Pontos de Cultura, Maria Stela Cabral e o representante da Comissão Paulista dos Pontos de Cultura, Alessandro Azevedo.

O objetivo dessa audiência pública foi lançar uma estratégia para colocar de pé este Projeto de Lei, que já havia sido protocolado. Como resultado, esperava-se que surgisse um conjunto questões e contribuições que seriam aderidos ao texto da Lei.

Na audiência foram discutidos cinco eixos: a importância e os avanços das políticas cultural que se deve principalmente ao Programa Cultura Viva; a urgência em qualificar e consolidar o Ponto de Cultura como uma política pública de cultura levando em consideração os diversos seguimentos que pautam a política da diversidade; prestações de contas mais simplificadas; considerar a inclusão de núcleos culturais sem CNPJ e, por fim, agregar grupos informais.

Na cerimônia da abertura estavam presentes representantes das Secretarias Estaduais e Municipais de Cultura além da ministra da cultura Marta Suplicy. O representante da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo anunciou que a meta da prefeitura é lançar um edital e contemplar 300 Pontos de Cultura na cidade. Até aquele momento, o município de São Paulo não tinha Pontos de Cultura, esses eram financiados e gerenciados somente pelo estado.

No discurso dos representantes do poder público ali presente, o Ponto de Cultura foi descrito como um reconhecimento de processos culturais existentes e colocava ao governo a necessidade de investir nesta diversidade cultural. No Brasil, existem 3663 Pontos reconhecidos e capacitados, e um investimento de meio bilhão de reais de 2004 a 2013. O alvo sempre foram os grupos culturais e suas comunidades

A ministra da cultura Marta Suplicy, junto com Juca Ferreira, secretário de cultura do município da São Paulo, assinaram um documento autorizando a abertura do edital para 300 Pontos na cidade de São Paulo.

Segundo os representantes dos Pontos de Cultura e o secretário municipal de cultura de São Paulo, os Pontos de cultura representam um marco na história da reconstituição política do país. Eles estão mais perto da raiz do Brasil. O Programa Cultura Viva está levando políticas públicas de cultura onde elas nunca chegaram. O Minc anunciou na ocasião um investimento de 3 milhões de reais, e a prefeitura de São Paulo mais 3 milhões.

O público presente debateu questões práticas que atingiam e afligiam de maneira semelhante todos os Pontos. A forma de prestação de contas e o atraso nas parcelas foram as principais pautas. Também foram discutidas as interfaces das políticas públicas para a cultura levando em consideração a parceria com outras secretarias, como a Secretaria da Educação. A sustentabilidade dos Pontos após o financiamento e uma discussão real sobre o orçamento também foram alvos de debate. Além disso, alguns termos foram fonte de contendas, por exemplo, o povo de santo insistia em saber por que eles teriam que usar o termo “Povos Tradicionais de Matriz Africana” e não “Povo do Axé” ou “Povo de Santo”.

Ao final do encontro, que durou quatro dias, a sociedade civil e os representantes do poder público assumiram a tarefa e o desafio de fazer com que todas as demandas fossem encaminhadas e efetivadas até a próxima Teia Cultura Sempre Viva, em 2014, que acontecerá em Natal no Rio Grande do Norte.

Apesar dos conflitos entre os Ponteiros e o poder público, ao final não houve nenhum tipo de rompimento com a lógica e as regras estabelecidas relativas ao tipo de cultura ou de manifestação cultural essa política pública quer ressaltar e colocar em evidência. A discussão sobre, por exemplo, o que é cultura ou o que o poder público elege como cultura, ou mesmo a influência e troca entre as culturas, o mercado e bens culturais não fizeram parte do debate. Em uma conversa com uma Ponteira, representante de um Ponto de Cultura que trabalha com manifestações culturais negras de jongo e maracatu, ao perguntar a ela sobre essas questões, ouvi:

Aqui a gente tá pensando na coisa prática. Temos que resolver essas coisas e não podemos perder essas oportunidades de falar o que a gente acha que tem que melhorar. A gente da cultura popular nunca teve voz agora que temos, vamos pensar em coisas práticas para não deixar nossa cultura morrer.

Quando eu perguntei a ela o que são essas “coisas práticas”, ela respondeu:

É financiamento, prestação de contas, por exemplo. A gente tem que comprar material, pagar as pessoas que contratamos para dar curso, temos que produzir. Ninguém tem tempo pra ficar pensando em o que é cultura. Isso a gente deixa para vocês que são da academia.

A fala dessa Ponteira representa, a meu ver, a inclinação da maioria dos representantes dos Pontos de Cultura presente no evento. O que estava em jogo era a “coisa prática”, ou seja, fazer com que os Pontos de Cultura se mantivessem ativos a partir das soluções dos problemas que eram compartilhados por todos os Pontos.

Outro fator importante advindo dessa política cultural é o surgimento de novos atores sociais, ou melhor, o aparecimento e reaparecimento de profissões e profissionais que vão atuar diretamente junto aos Pontos de Cultura. São eles: o agitador cultural, produtores culturais, o educador cultural, o agente cultural e o pesquisador acadêmico. Veremos agora como o Ilú Obá De Min por meio de seu Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor se rearranja e se estrutura a partir dessa política cultural e como as coordenadoras do bloco articulam arte e burocracia.

4.4. Políticas de emponderamento: artifícios viáveis, hibridismo e reconhecimento

Um Ponto de Cultura nunca deixa ser um Ponto mesmo quando cessam os recursos públicos financeiros. Um dos objetivos do Programa Cultura Viva é que os Pontos possam, ao longo dos três anos que recebem verba pública, aprender a se gerir, se expandir e buscar novas formas de financiamentos para dar seguimento às suas atividades. Com o Ilú não foi diferente.

O Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor recebeu financiamento de 2010 a 2012. Durante este tempo, as organizadoras se dedicaram à expansão do bloco para que com isso o Ponto de Cultura se mantivesse ativo. Houve uma ampliação das atividades promovidas pelo Bloco por meio do Ponto Ilú Oná, conforme segue:

Curso de Línguas: inglês, francês e espanhol.

Workshops de Danças: da África do Oeste; Danças dos Orixás e Danças Brasileiras.

Oficina de Percussão: Toques dos Orixás.

Tenda Afro Lúdica: a Tenda Afro Lúdica é um projeto do Ilú dedicado às crianças. São feitas oficinas de contação de histórias, oficinas de capoeira, dança e de percussão. Para essas oficinas são convidados escritores, mestres de capoeira e artistas

que já trabalham com o público infantil. No geral, as crianças são filhas, sobrinhas, afilhadas e netas das componentes do bloco, e crianças que moram no entorno da sede. Depois das oficinas, que acontecem em horários alternados, são servidos sucos, frutas e doces para a criançada.

Houve também uma ampliação das atividades que já eram realizadas e vale lembrar que as oficinas são abertas para todas as pessoas sem restrição de idade ou gênero. O programa Ilú na Mesa promove um ciclo de palestras e debates envolvendo de organizações não governamentais, ativistas, educadoras, percussionistas, a fim de trocarem reflexões e experiências em prol do combate ao racismo e ao sexismo presente na sociedade. Em 2012, o tema discutido foi Identidade e Diferença. Este evento aconteceu na Ação Educativa e teve como parceiro, o Instituto AMMA Psique e Negritude.⁵¹

No evento, estavam presentes um pouco mais de 30 pessoas, mais de 80% de mulheres. O público bastante diverso ouviu atentamente as palestras e depois participou do debate. Havia poucas componentes do Ilú, além da líder e fundadora Beth Belli, da produtora Baby Amorim e da compositora Célia Santos, contei mais umas 10 meninas que integram o bloco.

No primeiro semestre de 2013 o tema foi “Os 10 nos da Lei 10.639: os desafios de sua implementação continuam”. O evento também contou com uma parceria com a ONG Ação Educativa. Neste mesmo período, as coordenadoras deram ainda continuidade ao evento Triunfo das Heranças Africanas.

Contudo, a mudança mais significativa do bloco ao se tornar um Ponto de Cultura foi a possibilidade de ter uma sede própria e foi justamente isso que possibilitou que o Bloco Afro Ilú Obá De Min, ampliasse suas atividades e entrasse de vez para o cenário cultural paulista. Segue um relato de uma das minhas vivências em campo na sede do Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor:

Festa de Iemanjá (Janeiro de 2013)

Na retomada dos ensaios para o carnaval de 2013, as organizadoras do Ilú Obá decidiram fazer uma festa com o objetivo de arrecadar dinheiro para comprar alegorias que faltavam para o bloco e para a festa que acontece logo após a saída do carnaval. O anúncio da festa era feito logo após os ensaios. Também foi criado um evento nas redes sociais. O tema da festa foi uma homenagem a Iemanjá.

⁵¹ Instituição privada criada por duas psicólogas negras com o intuito de promover cursos e formações que tenham como base o enfrentamento ao racismo.

Iemanjá é um orixá das águas, especialmente do mar e considerada como a mãe de todos os orixás. No Brasil ela é cultuada como Rainha do Mar, também é chamada de Janaína, Mãe D'água, Iara. É costume nas festas de Iemanjá, entregar flores e perfumes ao mar, praias e lagos. A festa de Iemanjá é realizada no dia 2 de fevereiro. No entanto, em São Paulo e no Rio de Janeiro, a festa acontece no dia 08 de dezembro e na virada do ano, 31 de dezembro. As organizadoras do Ilú Obá geralmente comemoram esta festa em fevereiro.

Para esta festa foi pedido que cada uma das componentes vendesse pelo menos três ingressos que custavam 20 reais. O ingresso dava direito a participar do show e a comer a comida principal da festa o Casulê.

O evento aconteceu na sede do bloco, o Ponto de Cultura Ilú Oná: Caminhos do Tambor. Neste dia, um sábado ensolarado, a preparação para a festa começou logo cedo. Todos os ingressos haviam sido vendidos, mas as organizadoras resolveram vender também na entrada da sede.

A atividade começou às 13h horas e antes mesmo deste horário já havia muitas pessoas na fila para entrar na sede e apreciar o prato que havia sido muito comentado.

A sede do Ponto de Cultura fica na esquina da Alameda Eduardo Prado com a Rua Guaianases. Armaram uma tenda que ocupou um sentido da rua e fizeram a ligação da tenda com a garagem da sede. A comida era servida do lado de dentro e as bebidas numa bancada na garagem. A bebida não estava inclusa no convite.

À medida que as pessoas iam chegando, foram formando uma fila debaixo desta tenda em direção à entrada da sede. No outra esquina tinha um boteco aberto e, como vendia cerveja de garrafa (na sede era somente latinha), algumas pessoas saíam da fila e iam até lá para comprar e beber.

A maior parte das pessoas estava vestida de branco e azul, cores atribuídas à Iemanjá. Havia muitas crianças, filhas de algumas integrantes e de pessoas que vieram para a festa, mulheres idosas acompanhadas por suas filhas, casais de namoradas e alguns casais de namorados.

O clima, apesar da fome das pessoas e da expectativa de comer o Casulê era de animação e alegria. Em baixo da tenda a DJ. Evelyn Cristina, que também é componente do bloco, fazia a discotecagem com músicas que falavam sobre os orixás e músicas ligadas à cultura negra.

A comida começou a ser servida, mas num piscar de olhos a rua estava tomada de gente e a fila não parava de crescer. Não houve um controle sobre as vendas dos ingressos na porta e a comida foi insuficiente. Começou uma correria para comprara mais ingredientes para o Casulê. Beth Belli é quem estava à frente da preparação da comida.

Apesar do sol forte, as pessoas nem pensavam em desistir. Logo no momento que o bloco ia se apresentar em frente à sede começou a armar uma tempestade e caiu uma chuva forte, mas rápida. Na hora da chuva, as pessoas correram e se abrigaram na sede e no boteco em frente. O espaço, que é relativamente grande (um sobrado), ficou pequeno para tanta gente. Parecia um terreiro. Parte das pessoas sentava no chão para comer e na sala ao lado as ritmistas do bloco faziam uma batucada.

A sede foi decorada com fotografias dos desfiles do bloco. Nas paredes, há imagens das criadoras do bloco com legendas explicando as trajetórias de cada uma. Veem-se também, alguns adereços, fantasias e estandartes dos carnavais passados.

Num rápido momento em que eu consegui aproximar de Beth Belli, comentei com ela sobre o número de pessoas que estava lá. Ela me disse que estava feliz, mas muito surpresa, pois havia feito comida para umas 100 pessoas e lá vieram três vezes mais do que elas esperavam. Disse-me rapidamente que não imaginava essa potência que o Ilú estava tendo em atrair as pessoas para suas festas.

Logo após a chuva, o sol voltou a brilhar e o bloco, todo de branco e azul, saiu para a rua e se apresentou.

Depois da apresentação a DJ Evelyn assumiu novamente a música. A maior parte das pessoas já havia comido e bebido e a festa rolou até às 22 horas.

Nos momentos em que eu estava na fila esperando a comida, e dentro da sede, na hora da chuva, o que mais me chamou a atenção foram os comentários das pessoas ao meu redor sobre a importância de, agora, o Ilú ter um lugar fixo para as suas festas e da importância do bloco ter se tornado um Ponto de Cultura.

Diziam que agora, com o Ponto de Cultura, os grupos estavam se organizando melhor em relação ao espaço físico e também, em relação às suas despesas. Comentavam da diminuição dos Pontos de Cultura com a entrada de Dilma Rousseff na presidência da República, mas que essa política cultural salvou e melhorou a vida de muitos grupos culturais em São Paulo.

Eu já havia tido esta conversa com a produtora do bloco na ocasião de uma entrevista que fiz com ela meses antes da festa de Iemanjá. Ela me disse da dificuldade que o bloco tinha para se reunir, para guardar os instrumentos e realizar as festas para arrecadar dinheiro para as despesas do bloco.

Como forma de ampliação e também de uma exigência da política dos Pontos de Cultura, além das atividades do bloco, a sede do Ilú Oná é frequentemente cedida a outros grupos de cultura e pesquisa para realização de workshops, seminários, exibição de filmes, lançamento de livros e palestras, sempre ligados à cultura e à arte negra.

Desde 2010, quando o Ilú se tornou um Ponto de Cultura, parte de suas atividades passaram a ser realizadas na sua sede, mas o espaço que o Ilú utiliza para os ensaios e divulgação do bloco afro continua sendo o centro da cidade de São Paulo. O centro da cidade está passando por uma reconfiguração e o governo, por meio da Secretaria da Cultura, está criando constantemente espaços de lazer e cultura no centro para movimentá-lo.

Aos sábados, os ensaios do bloco para o carnaval são realizados embaixo do Viaduto do Chá e, aos domingos, na Praça do Patriarca, que fica na parte de cima no final do viaduto. Por conta das chuvas típicas de verão, os ensaios acabam acontecendo na maioria das vezes embaixo do viaduto.

Este ponto da cidade é bem localizado e de fácil acesso, tendo três estações de metrô ao seu redor (estação República, Anhangabaú e São Bento), também, é passagem de quase todas as linhas de ônibus da cidade. O público é bem diverso, desde transeuntes, até os próprios moradores dos apartamentos da região que, ao ouvirem bateria, descem para curtir o som. Há também um grande público LGBT que, já sabendo dos ensaios, se aglomera no entorno para assistir.

Sobre a cidade, duas integrantes mais antigas do bloco, que se autodeclararam negras comentam:

Nós do Ilú Obá estamos trazendo de volta para o centro da São Paulo a cultura negra. As manifestações culturais negras sempre foram reprimidas, o samba, o jongo, as manifestações religiosas. Diretamente e indiretamente, nós que fazemos cultura negra fomos afetadas por essas experiências de discriminação que nosso povo passou. Isso tá marcado e nós, agora, da nossa forma, estamos resgatando a memória do povo negro de São Paulo, da mulher negra, que construíram essa cidade e que sempre foram vistos como estrangeiros, os de fora. (Flor, integrante xequerê)

Pertencemos a essa cidade e não conseguimos e nem vão apagar nossa memória. A partir da nossa arte, estamos resgatando as memórias de mulheres negras como Raquel Trindade, por exemplo, que foi colocada de lado quanto se fala das poetisas. (Rosa, integrante do Ilú Obá)

É sob esta ótica que as componentes do Bloco Afro Ilú Oba De Min se posicionam: resgatar e ativar os discursos sobre experiência, estigma e memória.

Para Lutz e White (1986), o discurso cria a experiência ao mesmo tempo em que é produzido em contextos específicos de relações de poder. Deste modo, mais do que tratar um discurso emotivo como meio de expressão dos sentimentos, ele deve ser analisado enquanto um conjunto de atos pragmáticos e performativos que comunicam tanto sobre as emoções como sobre outros aspectos variados, como as relações de gênero, raça e classe.

Nesta seara, a emoção é tida como produto das relações sociais, ela não é somente individual – depende, sobretudo, dos discursos em voga. Dessa forma, o discurso emotivo seria, portanto: “Uma forma de ação social que cria efeitos no mundo, efeitos estes que são interpretados de modo culturalmente informado pelo público dessa fala emotiva” (LUTZ e WHITE, 1986, p.15).

Na fala acima das integrantes do Ilú Obá De Min, as experiências das negras vividas na cidade de São Paulo, por meio das suas manifestações culturais, podem ser resgatadas com o intuito de revelar e historicizar as repressões experienciadas por essa

população – por isso, obter financiamento público para fazer emergir essa cultura é fundamental.

Desde a fundação do bloco antes do início dos ensaios acontece uma reunião com todas as pessoas que se inscreveram para participar dos ensaios para a saída do carnaval. Essa reunião é comandada por Beth Belli com o apoio das coordenadoras de naipe. Elas a denominam de “reunião de partida”. O tema da reunião gira em torno de mostrar quais são as inclinações e engajamento cultural que as integrantes devem ter ao entrarem para o Ilú. Além disso, é apresentado o tema e as músicas do carnaval para aquele ano, e as políticas internas e funcionando do bloco.

Essa reunião é bastante importante e vem sendo cada vez mais elaborada, visto que o bloco que é Ponto de Cultura e precisa alinhar os discursos e comportamentos a fim de construir uma identidade cultural e política de acordo com o atual cenário, que, como vimos no Capítulo e, é permeado por tensões, disputas e críticas em relação à composição e inclinação política do Ilú Obá.

Nas reuniões de partida podem participar somente as pessoas que integraram o bloco. No entanto, pela primeira vez, em 2013 consegui a permissão da diretora e idealizadora do Ilú para acompanhar esta reunião na função de minha pesquisa. A reunião de partida para o carnaval de 2014 aconteceu no dia 06 de outubro de 2013. Além da diretora estavam presentes todas as coordenadoras de naipe.

A reunião de partida teve dois pontos chave: a apresentação do tema: “Nega Duda e o samba de roda do recôncavo: patrimônio imaterial” e da homenageada, Nega Duda, que estava presente. O segundo ponto foi, justamente, a apresentação para as novas e antigas integrantes de qual era o viés de pensamento e engajamento que o Ilú Obá De Min estava abraçando, que deveria também ser adotado pelas integrantes.

O Ilú Obá De Min, agora, de fato, começa a construir de forma sistemática sua identidade cultural. Munanga aponta que identidade cultural:

É um conceito que se usa muito hoje sem saber no fundo o que é. A identidade objetiva, apresentada através das características culturais e linguísticas analisadas pelo cientista social, muitas vezes confunde-se com a subjetividade, que seria a maneira pela qual o próprio grupo define-se e é definido por outros. Os fatores históricos, linguísticos e psicológicos fazem parte dos componentes essenciais de uma identidade ou de uma personalidade coletiva (MUNANGA, 1988, p.83-84).

A identidade cultural do Ilú está sendo construída com base nos Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros. São eles: circularidade, oralidade, religiosidade,

corporeidade, musicalidade, cooperativismo/comunitarismo, territorialidade/território, ancestralidade, memória, ludicidade e energia vital (Axé).

Esses Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros são utilizados frequentemente por educadores e formadores em oficinas que trabalham com a Lei 10.639/03 que trata da obrigatoriedade do ensino da cultura afro-brasileira e africana. Cada um desses valores tem um significado e expressa um tipo de conduta que em alguma medida se opõe aos valores civilizatórios ocidentais:

Ao destacarmos a expressão “valores civilizatórios afro-brasileiros”, temos a intenção de destacar a África, na sua diversidade, e que os africanos e africanas trazidos ou vindos para o Brasil e seus e suas descendentes brasileiras implantaram, marcaram, instituíram valores civilizatórios neste país de dimensões continentais, que é o Brasil. Valores inscritos na nossa memória, no nosso modo de ser, na nossa música, na nossa literatura, na nossa ciência, arquitetura, gastronomia, religião, na nossa pele, no nosso coração. Queremos destacar que, na perspectiva civilizatória, somos, de certa forma ou de certas formas, afrodescendentes. E, em especial, somos o segundo país do mundo em população negra (TRINDADE, 2005, p.30).

Os Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros são princípios que conjugam características essências para os seres humanos, como a espiritualidade e a intelectualidade que se constituíram no processo histórico e cultural de uma sociedade marcada pela desigualdade racial. São eles:

Energia Vital: Axé

Tudo que é vivo e que existe, tem Axé, tem energia vital: Planta, água, pedra, gente, bicho, ar, tempo, tudo é sagrado e está em interação. Podemos trabalhar a potencialização deste princípio nas nossas crianças e adolescentes, se nosso olhar, nosso coração, nosso corpo senti-las verdadeiramente assim. Elogios, um afago, brincadeiras, nas quais elas se sintam as mais belas estrelas do mundo, as mais belas flores, alguém que cuida, alguém que é cuidada(o).

Oralidade

Nossa expressão oral é carregada de sentido, de marcas de nossa existência. Faça de cada uma de suas alunas e alunos contadoras(es) de histórias, compartilhadoras(es) de saberes, memórias, desejos. Falar e ouvir podem ser libertadores!

Circularidade

A roda tem um significado muito grande, é um valor civilizatório afro-brasileiro, pois aponta para o movimento, a renovação, não tem início nem fim, o processo da coletividade, todas as pessoas podem se ver e transmitir energia positiva.

Corporeidade

O corpo é muito importante, na medida em que vivemos com ele, existimos, somos no mundo. É importante valorizarmos os nossos corpos e de nossas crianças e adolescentes como possibilidades de construções, produções de saberes e conhecimentos coletivos.

Musicalidade

A música é um dos aspectos afro-brasileiros mais emblemáticos. Um povo que não vive sem dançar, sem cantar, sem sorrir e que constitui a brasilidade com a marca do gosto pelo som, pelo batuque, pela música, pela dança. Portanto, mãos à obra, som na caixa e muita música, muito som, mas não os “enlatados”, as músicas estereotipadas. Vamos ouvir músicas que falem de nossa cultura, que desenvolvam nossos sentidos.

Ludicidade

A alegria, o gosto pelo riso e pela diversão, a celebração da vida. Portanto, muita brincadeira, muito brilho no olho, muito riso, muito Axé...

Cooperatividade

A cultura negra, a cultura afro-brasileira, é a cultura do plural, do coletivo, da cooperação. Não sobreviveríamos se não tivéssemos a capacidade da cooperação, de se ocupar com o outro.⁵²

Ao ativar e tomar para si esses valores civilizatórios afro-brasileiros as líderes do Bloco Afro Ilú Obá De Min impõe seu lugar no mundo e tornam pública sua identidade cultural. Entretanto, a identidade cultural do bloco, não necessariamente, ou mesmo raramente, é compartilhada pelas integrantes. No entanto, é por meio desses pressupostos que o Ilú Obá vem expandindo sua área de atuação, firmando parcerias e articulando arte e burocracia.

Diante dessa miríade resta-me formular uma hipótese para poder analisar as formas pelas quais as organizadoras do Bloco Afro Ilú Obá de Min interpelam políticas culturais, ampliam suas atividades e suas redes de contato.

A hipótese que apresento, está focada na concepção de “regime de etnicidade” desenvolvida por Manuela Carneiro da Cunha (2009). Em seus estudos, a autora analisa que as origens históricas são agenciadas pela identidade através da cultura.

Cunha (2009) demonstra nos seus estudos sobre etnicidade as formas situacionais e contrastivas que os processos de identidade são construídos, fornecendo uma resposta política a uma determinada situação, articulada com outras identidades em jogo. Ela aponta que a articulação de identidades e discursos identitários por grupos sociais são causa e não consequência da cultura. Nesses discursos o que importa não são as diferenças, mas o agenciamento da diferença.

A partir dessa perspectiva é possível sugerir que o Ilú Obá de Min aciona o resgate da cultura e do sentimento de pertença racial, como recursos para afirmar sua identidade no momento de pleitear, negociar, políticas culturais e financiamentos. A identidade racial/cultural passa a ser assumida como argumento político.

⁵² Fonte: Valores afros brasileiros na educação. Boletim 22. Novembro de 2005.

Considerações Finais

Ao estudar o Bloco Afro Ilú Obá De Min, meu percurso como pesquisadora foi significativamente tenso, produtivo e prazeroso, cercado de aprendizados, diálogos, desafios, compartilhamentos e afetos. Nesta trajetória vivenciei tramas e eventos que me ajudaram a compreender o modo como as integrantes do bloco operacionalizam os marcadores raça, gênero, sexualidade, classe, religiosidade.

Neste campo etnográfico, tornar e manter o meu corpo presente, visível e descolonizado não foi uma tarefa fácil, visto que um dos meus maiores desafios foi o de provar às minhas interlocutoras que é possível ser da “academia”, pesquisar e escrever sobre um grupo cultural sem rebaixá-lo, estereotipá-lo, homogeneizá-lo e principalmente, neste campo, olhar esse grupo e não atribuir a ele identidades fixas e alienadas de gênero, de raça e orientações sexual.

Para afirmar minha identidade de antropóloga negra no meu campo etnográfico, eu precisei partilhar ideias, negociações, textos, orientações e tensões. As representações sobre as mulheres negras que as colocam estereotipadas e apitas a circular em lugares próprios a elas, como as cozinhas ou em outros trabalhos manuais e socialmente desconsiderados (hooks, 1995) também perpassava o imaginário de algumas participantes do Ilú Obá De Min e, por vezes, esse imaginário era expresso por palavras e olhares.

Posso dizer que minha relação com elas esteve circunscrita e experienciada na teoria de *Feminist standpoint* elaborado pelas feministas intelectuais negras norte americanas que segundo este ponto de vista “[...] a experiência de opressão sexista é dada pela posição que ocupamos numa matriz de dominação onde raça, gênero e classe social interceptam-se em diferentes pontos” (BAIRROS, 1995.p.461) e que o feminismo negro é um conjugado de experiências e ideias compartilhadas. Também, o conceito de dádiva de Marcel Mauss (1974), o dar, receber e retribuir se fez presente em muitos momentos durante a pesquisa.

Neste meu percurso ocupei um lugar privilegiado, pois, ao acompanhar as transformações do bloco ao longo dos anos tive a oportunidade de olhar de perto e de longe as formas que elas articulam os marcadores sociais da diferença em diferentes contextos e momentos e as formas que as líderes estão construindo a identidade cultural do bloco na cena cultural paulistana.

Posso assegurar que as experiências relatadas ao longo dos capítulos desta dissertação foram significativas para compreendermos como as integrantes do Bloco Ilú Obá De se movimentam e se articulam por meio e em torno do que elas balizam como cultura negra.

No Capítulo 1 apresentei um panorama do carnaval paulista, apontando que as bases de sua formação tiveram a influência das manifestações culturais negras, jongo, batuque de umbigada, congadas que eram vivenciadas nas fazendas de algumas cidades do interior de São Paulo.

Vimos como o samba e os ritmos foram se desenvolvendo de formas diferenciadas a depender dos modos de vida da população em cada região. O samba rural e o samba urbano ganharam destaque. Tratamos também das diferenças, desigualdades e continuidades do carnaval realizado pela população negra e pelos migrantes brancos europeus em São Paulo.

Observamos os processos de reformulações a que o carnaval paulistano foi submetido para que continuasse a existir sem a repressão policial e institucional sofrida pelos carnavalescos e batuqueiros à época. E, por fim, fizemos um panorama dos blocos afros e afoxés de São Paulo até o surgimento do Bloco Afro Ilú Obá De Min.

No Capítulo 2 apresentamos os processos que originaram o Bloco Ilú Obá De Min, bem como sua fundação, seu nome de batismo, a ligação com o candomblé, sua composição e concepção artística. As inclinações e ligações políticas e identitários do Bloco, os cotejos e como o Ilú Obá De Min se constitui culturalmente no carnaval de São Paulo.

Relatamos as vivências e as posições que os homens têm e ocupam no bloco e tratamos de mostrar o lugar social e cultural que esses homens ocupam. Por último mostramos quem é o público do Ilú Obá De Min e como esse público influencia de maneiras diversas o funcionamento e os deslocamentos culturais e identitário do Bloco.

O Capítulo 3 abordou as questões referentes à performatividade do Bloco, a encruzilhada entre arte e religião, as concepções e experiências das componentes sobre as relações de gênero e sexualidade. e como esses temas estão agenciados pelas integrantes do Ilú Obá De Min. Abordamos os discursos antropológicos sobre cultura e cultura negra e as formas que as componentes do Bloco interpretam e operacionalizam essa cultura.

Por fim, o Capítulo 4 abordou os processos de mudanças ocorridos no Bloco Afro Ilú Obá De Min. Modificações que dizem respeito ao trânsito entre seu funcionamento como uma organização não governamental e um Ponto de Cultura, as

alterações na organização e condução do bloco, as transações políticas articuladas pelo Ilú Obá De Min e, as culturas internas e externas praticadas por ele.

Ao final desta pesquisa é possível concluir que o termo “estar aberta” localizado nas falas das minhas interlocutoras encontra ressonância na organização interna do Bloco Afro Ilú Obá De Min. As fundadoras e líderes do bloco ao compartilhar suas experiências com a cultura negra, com o candomblé, e principalmente com o carnaval, elaboraram de maneira criativa, organizada, engajada e propositiva um grupo que trabalha as manifestações culturais negras de maneira diferente das representações hegemônicas que conferem os blocos afros. Mostraram-se abertas para incorporar diferentes elementos que competem aos blocos afros e afoxés formando um grupo cultural *sui generis* no Brasil.

Abertas também para incluir mulheres e homens com variadas posições e discursos em relação à sua cor/raça, à sua orientação sexual, religiosa e de classe. De fato, é um bloco aberto e em construção e que está articulando e produzindo identidades e construindo a sua.

Porém, essa construção está sendo produzida de maneira tensa. O bloco que se considera aberto se abriu de maneira compulsória às demandas de um grupo social que questiona a composição racial do bloco e os limites entre arte e religião. Os conflitos sociais próprios de uma sociedade desigual se apresentam no bloco provocando tensões

O tensionamento também vem pelo modo como as políticas públicas e outros financiamentos para a cultura o direcionam e regulamentam por meio de editais o que deve conter/ser tais grupos que trabalham com manifestações culturais tradicionais negra.

Em vista desses conflitos e para dar conta de parte deles, no processo da construção de sua identidade cultural o Ilú Obá reage a essas demandas e regulamenta as suas ações com base nos *valores civilizatórios afro-brasileiros e africanos*, como vimos no Capítulo 4.

Em vista disso foi possível notar uma ambiguidade na forma que as organizadoras do Ilú Obá De Min estão se construindo no cenário das manifestações culturais negras. Parto da ideia de que a identidade é uma construção política produzida nas nossas vivências e narrativas que precisam ser codificadas. Nas narrativas do Ilú Obá o “estar aberta” significa a possibilidade de ser um bloco plural e em trânsito.

No entanto, na construção da identidade cultural do Ilú Obá o sentido de pertença racial está sendo acionado. Ao regulamentar as ações e comportamentos das

integrantes do Ilú utilizando-se dos *valores civilizatórios afro-brasileiros e africanos*, elas podem acabar, homogeneizando o bloco produzindo sujeitos essencializados.

Longe de querer apresentar soluções para essa ambiguidade, termino essa dissertação com uma questão: se o sentido de pertença racial está sendo acionado como recurso para construir uma identidade cultural, como lidar com os conflitos e tensão experienciados cotidianamente por meio dos marcadores sociais da diferença?

Referências

- AMARAL, Rita. A coleção etnográfica da cultura religiosa afro brasileira do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia USP*. São Paulo, v.10, 2001.
- AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Cantar para subir. Um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista. *Religião e Sociedade*, ISER, v.16, n.1/2, 1992.
- ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia Desvairada a Café* (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- ANTONIO, Márcia Maria; CHITOLINA, Natalia. A relação das festas e danças de Batuque de Umbigada na perspectiva do lazer e religião. *6º Simpósio de Ensino de Graduação*. UNIMEP- Universidade Metodista de Piracicaba, 2008.
- BAIROS, Luíza. Novos Feminismos Revisitados. *Revista de Estudos Feministas*, v. 3, n.2, p.458-463, 1995.
- BERQUÓ, Elza. *Nupcialidade da população negra no Brasil*. Campinas: NEPO/UNICAMP, 1987.
- BIRMAN, Patrícia. Transas e Transes: sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevoo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(2), maio-agosto, 2005.
- BOTELHO, Isaura. A política cultural e o plano das ideias. *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, Bahia. Maio de 2007
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In. FERREIRA, Marieta; AMADO, Janaina (Orgs.). *Os usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. *III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, Bahia. Maio de 2007
- CAMPOS, Vera Felicidade de Almeida. *Mãe Stella de Oxossi*. Perfil de uma liderança religiosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- CARDOSO, Haydeé. *Relações entre cultura popular e indústria cultural: a congada na ilha Bela*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 1982.
- CARNEIRO, Sueli. Gênero, raça e ascensão social. *Revista Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, p. 544-552, 1995.
- CASTRO, Marcio Sampaio de. *Bexiga. Um bairro afro italiano: Comunicação, cultura e construção de uma identidade étnica*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2006.
- CESAR, Lilian Sagio. Saberes contados, saberes guardados: a polissemia da Congada de São Sebastião do Paraíso, Minas Gerais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 38, p.187-212, jul./dez. 2012.
- COSTA, Sérgio. A agonia do Brasil mestiço. In: _____. *Dois Atlânticos: teoria social, antirracismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CRAPANZANO, Vincent. Estilos de Interpretação e a retórica de categorias. In: MAGGIE, Yvonne; REZENDE, Cláudia. (Orgs.). *Raça como Retórica: a construção Social da Diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CUNHA, Mariano Carneiro da. A Feitiçaria entre os Nagô-Yorubá. *Revista Dédalo*. Museu de Arqueologia e etnologia\USP: São Paulo, n.23, 1984.
- DIAS, Luciana de Jesus. *As dinâmicas de raça na periferia: a experiência de jovens na região do M'Boi Mirim*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2012.

FACCHINI, Regina. Entrecruzando Diferenças: mulheres e homossexualidade na cidade de São Paulo. In: BENÍTEZ, Maria Elvira Díaz; FÍGARI, Carlos Eduardo (Orgs.). *Prazeres dissidentes*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p. 309-341.

FASSIN, Didier. Compassion and repression: The moral economy of immigration policies in France. *Cultural Anthropology*, v.20, n.3, p.362-387, 2005.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, Edusp, 1965.

GEERTZ, Clifford. "Uma descrição densa": por uma teoria interpretativa da cultura. In: _____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989.

GOMES, Margareth Cristina de Almeida. *Tambores e corpos sáficos: uma etnografia sobre corporalidades de mulheres com experiências afetivos sexuais com mulheres da cidade de Fortaleza*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

GONÇALVES, Renata de Sá. *Os ranchos pedem passagem: O carnaval no Rio de Janeiro no começo do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentos e Informação Cultural, Gerência de Informações, 2007.

GONZALES, Lélia. Racismo e Sexismo na cultura brasileira. Paper apresentado na Reunião do Grupo de Trabalho "Temas e Problemas da População Negra no Brasil", IV Encontro Anual da Associação Brasileira de Pós-graduação e Pesquisa nas Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1980.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de negro*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1982.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. Que Negro é esse na cultura negra? In: _____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HOFBAUER, Andréas. De raça à identidade, da disputa por paradigmas na "ciência do outro". *Cadernos de Campo*. n. 9, 2001.

HOOKS, bell. Intelectuais Negras. *Revista de Estudos Feministas*, v. 3, n.2, p.464-478, 1995.

IPEA. *Cultura viva: as práticas de pontos e pontões*. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) – Coordenação de Cultura. Brasília: IPEA, 2011.

IPHAN- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Patrimônio Imaterial do Iphan, Junho de 2005.

JOAQUIM, Maria Salete. *O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: Educ, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Raça e História. In: _____. *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p. 328-366.

LUTZ, Catherine e WHITE, Geoffrey. The Anthropology of Emotions. *Annual Review of Anthropology*, n.15, 1986.

MAUSS. Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Formas e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo. Edusp, 1974 [1923-24].

McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MENDONÇA, Luciana Ferreira de Moura. As mulheres Negras do Oriaxé: música e negritude no contexto urbano. *Cadernos de Campo*, n. 3, 1993.

MESTRINEL, Francisco de Assis Santana. O Samba e o Carnaval paulistano. *Revista Eletrônica do Arquivo do Estado*, n.40, 2010.

MOREIRA, Núbia Regina. *A Organização das Feministas Negras no Brasil*. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011.

MOUTINHO, Laura. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes. *Cadernos Pagu*, n.42, 2014. (No prelo).

_____. Negociando com a adversidade: reflexões sobre "raça", (homos)sexualidade e desigualdade social no Rio de Janeiro. *Revista Estudos Feministas*, v. 14, n.1, 2006.

_____. *Razão, "Cor" e Desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais "inter-raciais" no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: Unesp, 2004.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. Conceituar e Problematicar as noções de identidade. *Relações Raciais e Educação: temas contemporâneos. Cadernos PENESB*. Eduff, 04, 2002.

_____. *Negritude*. Usos e Sentidos. Editora Ática: São Paulo, 1988.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.8, n.2, p.09-41, 2000.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. *Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar: escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 1987.

PINHO, Osmundo de Araújo. O efeito do sexo: políticas de raça, gênero e miscigenação. *Cadernos Pagu*, n. 23, p. 89-119, julho-dezembro 2004.

RIBEIRO, Matilde. Mulheres negras brasileiras: de Bertioga a Beijing. *Revista: Estudos Feministas*, ano 2, n. 3, 1985.

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Ed.Curupio: Salvador, 1981.

RODRIGUÉ, Maria das Graças de Santana. *Orí Àpéré Ó*. O ritual das Águas de Oxalá. São Paulo: Summus, 2001.

RODRIGUES, Ana Maria. *Samba Negro Espoliação Branca*. São Paulo: Editora Hucitec, 1984.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil: trajetórias e contemporaneidade. *Nossos Documentos*. Fundação Municipal de Cultura: Garibaldi Brasil, 2008.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: Editora UFBA, 2002.

SILVA, Ana Paula da. *Pelé e o complexo de viras latas: discursos sobre raça e modernidade no Brasil*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Zélia Lopes. *Os carnavais de rua e dos clubes da cidade de São Paulo*. Metamorfoses de uma festa (1923-1938). São Paulo: Editora UNESP, Londrina: Edue, 2009.

SIMÕES, Julio; FRANÇA, Isadora; MACEDO, Marcio. Jeitos de corpo: cor/raça, gênero, sexualidade e sociabilidade juvenil no centro de São Paulo. *Cadernos Pagu*, n. 35, 2010.

SOARES, Reinaldo da Silva. *Vai-Vai: o cotidiano de uma escola de samba*. Rio de Janeiro: Booklink, 2006.

SOUZA, Valéria Alves de. Sob o toque dos tambores: intersecções de raça, gênero, religiosidade e cultura - Algumas notas etnográficas sobre o Afoxé Ita Lemi Sinavuru (Belém) e o Bloco Afro Ilú Obá De Min (São Paulo). In: CANCELA, Cristina Donza, MOUTINHO, Laura; SIMÕES, Julio Assis (Orgs.). *Raça, Etnicidade, Sexualidade e Gênero em perspectiva comparada*. São Paulo: Editora Terceiro Nome/Capes, 2013.

_____. Mário: inventário e memória. *Revista O Menelick 2º Ato*, ed. 10, p.22-26, 2012.

SÃO PAULO. *Paulicéia Afro*: Lugares, histórias e pessoas. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 2008.

TRINDADE, Azoilda Loretto. Valores Civilizatórios Afro-Brasileiros na Educação Infantil. *A Cor da Cultura*. Programa II. Rio de Janeiro, 2005.

TURINO, Célio. *Pontos de Cultura*: o Brasil de baixo para cima. São Paulo: Ed. Anita Garibaldi, 2010.

VILUTIS, Luana. Cultura Viva em rede: impressões da pesquisa de campo. In: IPEA. *Cultura viva*: as práticas de pontos e pontões. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) – Coordenação de Cultura. Brasília: IPEA, 2011.

VON MARTIUS, Carl. Friedrich *Como se deve escrever a História do Brasil*. Belo Horizonte, São Paulo, Itatiaia: EDUSP, 1982 [1843].

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *Carnaval em branco e negro*. Carnaval popular paulistano 1914-1988. São Paulo: Editora Unicamp, Edusp, Imprensa Oficial, 2007.