

## UM DEBATE SOBRE O CARNAVAL DO ILÊ AYÊ

Agier, Michel. *Anthropologie du Carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*. Marseille, Ed. Parenthèse, 2000. 252p.

O Ilê Aiyê tem merecido muitas páginas de cientistas sociais de várias partes do mundo. Desde *Carnaval Ijexá*, de Antônio Risério (Salvador, Corrupio, 1981), vem sendo estudado como instituição, como agente na cena estética do Carnaval e como movimento social. De fato, o Ilê soube se firmar como uma elite também no âmbito da academia.

Agier inicia propondo o Carnaval como uma chave para a compreensão da sociedade baiana como todo. Dá o fenômeno da *reafricanização* (termo proposto por Risério) como o mais significativo dos últimos vinte e cinco anos. Neste sentido, o Ilê é tomado como ancestral da axé music, afirmação que merece ser matizada. Ora, a axé music, uma interface de repertório que integra diversos estilos de diversas origens, não descende de forma assim tão simples do Ilê. O ritmo ijexá, fundamental nesse repertório, não é propriamente praticado pelo Ilê, tendo sido incorporado à axé music pela influência de Gilberto Gil, que por sua vez o assimilou mediante sua participação no afoxé Filhos de Gandhi, e de outros artistas, principalmente Moraes Moreira.

Tanto a linguagem como o sistema de classificação presentes no livro revelam um formalismo estruturalista na análise do Carnaval baiano. A distinção entre o sagrado e o profano guarda o sotaque do estruturalismo clássico. Alguns momentos do texto lembram Roberto DaMatta em *Carnavais, Malandros e Heróis* (Rio de Janeiro, Guanabara, 1990), acentuando oposições que dificilmente se verificam na cena real tal como aparecem nos esquemas explicativos de ambos.

Deve-se observar que as qualidades associadas ao calendário de festas comentado não se mantêm como há quinze ou dez anos, com uma seqüência de festas de santos quase ininterrupta desde o início de dezembro. A festa da Conceição da Praia não mais constitui um marco, assim como as festas não associadas aos santos (promovidas pelo governo ou pelas próprias entidades carnavalescas) têm semelhante ou maior magnitude. Mais ainda: não é tão simples distinguir ou separar conteúdos sagrados e profanos na experiência lúdica dos baianos, como mostra Ordep Serra em *Rumores de Festa* (Salvador, EDUFBA, 2000). Da mesma forma, a figura do Rei Momo procede apenas como referência de cotejamento. Sem esse personagem quase desconhecido da grande maioria dos foliões baianos, o Carnaval seria o mesmo. Enfim, de certa forma, o esquema de interpretação utilizado pelo autor parece ter vida própria, independentemente daquilo que o esquema pretende representar.

Agier divide a agenda do Carnaval em três turnos: o primeiro, pela manhã, é satírico e caricatural, com destaque para os travestis; o segundo, pela tarde, estendendo-se até a noite, é dos trios elétricos; o terceiro e último é dos blocos afro. Esta seqüência faz sentido até certo ponto, havendo uma diferença abissal de magnitude entre as pobres manifestações satíricas e grotescas, de quase nenhum impacto, e a presença majestosa e dominante dos trios elétricos entre o meio dia e a meia noite. Além disso, os blocos afro, assim como a Timbalada, também já saem à tarde. O afoxé Filhos de Gandhi, o único a se destacar nos anos noventa, impõe sua presença seja à tarde, seja à noite, tendo adquirido um status extraordinário desde a virada dos anos oitenta, independentemente do turno em que se apresenta.

O autor afirma que o momento dos blocos afro e afoxés corresponde à chegada dos mais pobres (p. 48). Isto não se observa. É verdade que custa menos passar em cortejo no Olodum ou no Ilê que num bloco de trio como o Camaleão e o Cheiro de Amor. Há, contudo, blocos de trio cujo preço já é acessível a foliões de pequena classe média. Os soteropolitanos de renda mais baixa não passam em entidade alguma. Movimentam-se nos interstícios dos cortejos, pelas calçadas, praças, transversais, becos e outras adjacências, fruindo o Carnaval de forma mais solta. Não podem pagar o cortejo em um bloco e, se pudessem,

nada garante que escolheriam um bloco afro. Alguns blocos de trio de preço módico congregam um grande número de associados negros. Além disso, o fato de se reunirem pessoas muito escuras no Ilê não vem de uma simples escolha dessas pessoas, e sim de uma seleção realizada pelo próprio bloco.

Tampouco é verdade que os blocos afro são “uma festa à parte para os negros da Bahia” (p. 48). Os blocos afro atraem porções consideráveis de turistas e soteropolitanos mais claros e é justamente no espaço desta relação que faz sentido o “afro”. Este vigoroso vetor cultural, que se esboça já nos anos sessenta, com os blocos de índio, toma uma forma mais nítida no início dos anos setenta, com a apresentação aguda da Negritude no centro da cena do Carnaval. Tudo menos “à parte”. O Ilê, como o Malê de Balê (1978), o Olodum (1979), o Araketu (1980) e o Muzenza (1981), quiseram – e conseguiram – criar para si um lugar no meio da trama carnavalesca como um todo, fazendo sentido também para os brancos. Isto resulta inequívoco em dezenas de suas canções, sobretudo aquela mais paradigmática desse projeto, da autoria de Paulinho Camafeu, e cuja letra Agier reproduz à página 74: “Branco, se você soubesse o valor que preto tem, tu tomava banho de piche e ficava preto também”.

A própria relação do autor com o Ilê Aiyê atesta que o bloco não existe tipicamente “para os negros”. Há um número significativo de intelectuais e artistas para quem o Ilê significa, especialmente, uma elite negra próxima, refinada e sofisticada. Os ensaios do bloco, até pouco tempo realizados no Forte de Santo Antônio Além do Carmo, atraíam muitos turistas e soteropolitanos brancos maravilhados com o espetáculo. Mais do que isto, as apresentações do Ilê em ambientes em que quase só há negros nos serviços, como o Hotel Quatro Rodas, são a demonstração de que o bloco alcança um público bem maior do que os afrodescendentes.

Agier situa o Ilê Aiyê, puxando o modelo do bloco afro, como a culminância de um processo que vem dos blocos negros do final do século XIX (pp. 48-55). O bloco emerge, assim, como êxito de toda uma saga, correspondendo à “formação imaginária de uma elite negra” (p. 55). Creio que é mais que uma elite imaginária. O próprio autor fala em *elite*, sem adjetivos, quando se refere ao repertório no final do livro.

Ora, o Ilê é uma elite de fato. Seus fundadores eram trabalhadores do recém-criado Pólo Petroquímico de Camaçari, o que lhes conferia uma dignidade de classe média operária negra cujos salários estavam bem acima da média daqueles dos outros trabalhadores. Isto não é novidade no Carnaval de Salvador, como revela o caso dos Mercadores de Bagdá, bloco de motivos orientalistas que proclamava, n<sup>o</sup>s dias gordos, a condição de elite dos petroleiros, os mais b<sup>e</sup>m pagos operários dos últimos anos cinqüenta e dos anos sessenta, quando a Petrobrás desempenhava, na economia baiana, um papel análogo ao do Pólo Petroquímico nos anos setenta. Antes dos petroleiros, os operários mais poderosos eram certamente os doqueiros, cabendo-lhes a formação do afoxé Filhos de Gandhi em 1949. Agier contribui generosamente para a compreensão da importância da configuração profissional na história do Carnaval soteropolitano quando se refere a essas categorias, sobretudo no caso dos portuários (pp. 87-95).

Creio que seu maior feito é a etnografia da relação íntima entre o Ilê como instituição e o entorno social do Curuzu, uma das partes mais pobres do bairro da Liberdade, a maior concentração de negros próxima do centro da cidade. As excelentes fotografias distribuídas por todo o livro são preciosas aos efeitos de compreender o evento Ilê. Agier percebe o bloco como uma invenção do povo da Liberdade, ao mesmo tempo “sujeito coletivo e critério de identidade” (p. 63). É a rede de convivência e solidariedade da Liberdade, que aqui poderia ser tomada como exemplar de um bairro negro e pobre de Salvador, que engendra o bloco.

Esta conclusão continua com a importância da família na própria organização do Ilê. Não somente os papéis familiares tradicionais são exaltados, como os membros “históricos” têm parentes entre os associados. A família de Vovô, seu grande líder, impera no ambiente Ilê. Sua mãe, a Iyalorixá Hilda, é destaque no cortejo, cabendo-lhe a condução da cerimônia de propiciação que antecede, no sábado de Carnaval, a saída do Curuzu. Os *boxes* que acompanham essas páginas trazem perfis singulares de associados maduros e jovens. Parecem ilustrar que o êxito do Ilê vem consideravelmente de seu estabelecimento como grande família ampliada, sob a égide de Vovô e sua mãe. O próprio apelido do Presidente – Vovô – não deixa de soar como alegoria desta centralidade.

Tudo isto coloca o Ilê como um caso clássico dos padrões tradicionais baianos de organização social e política: a concentração do poder, a familiaridade, as alianças travadas e administradas principalmente pela via dos sentimentos e emoções, e a integração ambivalente entre indivíduos e grupos que podem se encontrar em condições tremendamente desiguais. Em todo bloco afro, quando se fala em “democratização”, trata-se da divisão de alguns cargos e encargos entre os notáveis fiéis ao grupo nuclear, que normalmente é aquele que fundou o bloco ou o resgatou de uma crise histórica. O caso do Ilê é duplamente exemplar, porquanto o bloco se identifica com o candomblé presidido pela mãe de Vovô. A associação das duas vertentes organizacionais recapitula funções familiares como distribuir comida a crianças mais pobres, manter uma pequena escola com subsídios governamentais ou não-governamentais e, sobretudo, garantir uma referência forte de identificação para seus associados históricos.

A descrição de Agier permite perceber homologias e analogias entre o mundo da Liberdade e a maneira como se forma o Ilê. A familiaridade que o autor demonstra com relação ao seu objeto de pesquisa lhe confere este poder. Por outro lado, isto lhe ocasiona hiperdimensionamentos, como por exemplo dizer, numa nota da página 127, que Mãe Hilda é a iyalorixá viva mais mencionada, equiparando-se às já falecidas Mãe Senhora e Mãe Menininha.

A mesma familiaridade e afeição entre autor e objeto, em contrapartida, não permitiu ao primeiro apreender alguns itens importantes da história dos blocos afro em Salvador. Numa seqüência cuidadosamente construída de depoimentos das lideranças, o Ilê aparece como o primeiro bloco afro de Salvador. Ora, não é seguro dizer que o Ilê é o *primeiro* bloco afro a ser formado. Havia outros, como o Melô do Banzo, o Puxada Axé e o Viu Não Vá, que apresentavam boa parte das características que se tornariam emblemáticas no Ilê. Alguns grupos que se consideravam afoxés já mostravam estas marcas, apontando para a relatividade dos rótulos *afoxé*, *bloco afro*, *levada*, *batucada* ou simplesmente *bloco*. Pelo menos o Puxada Axé nasce juntamente com o Ilê, na primeira metade dos anos setenta, e já se diz *bloco afro*.

O que distingue o Ilê é o fato de haver conseguido firmar-se como instituição, a partir das contribuições de seus associados – uma elite,

afinal! – e dos apoios que se configuraram a partir já dos últimos setenta, quando Gilberto Gil e Caetano Veloso passavam a se referir ao bloco em suas canções e Moraes Moreira, em parceria com Antônio Risério, assimilou o ijexá, ritmo dos antigos afoxés, consagrando-o no Carnaval. Mesmo quando não se falava diretamente do bloco do Curuzu, a presença do ijexá na mídia era uma alavanca poderosa para legitimar o Ilê e os outros blocos e afoxés como uma novidade estética e política. Não creio que a simples presença do Ilê na rua teria sido suficiente para consagrá-lo como um panteão de ícones negros. Foi sua capacidade de se fazer presente no conjunto da cena do Carnaval, incluindo o repertório executado pela mídia, que lhe garantiu a presença destacada no podium. E isto não significa que o poder do Ilê seja menor. Quem pode duvidar da capacidade que tem o bloco de se impor pelo charme e pela sedução?

Isto se conecta ao tratamento do repertório, que Agier realiza mediante a classificação em três tipos de canção: a) de conteúdo social, moral, político e historiográfico; b) de conteúdo ritual e/ou religioso, remetendo à ancestralidade africana; c) de estética auto-referente (p. 166). O próprio autor relativiza a categorização, afirmando que uma canção pode apresentar como traço principal um desses itens e incluir elementos dos outros, ao tempo em que oferece exemplos de cada caso e conclui que não há uma só canção em que não conste a auto-referência.

É mais um ponto alto do livro. Não conheço grupo musical negro baiano tão nominado na mídia como o Ilê Aiyê. Isto se fez possível porquanto a referência aos ícones da ancestralidade africana a tal ponto se plasmou e se fez reconhecida no Ilê que o próprio bloco passa a ser a África em cortejo no Carnaval de Salvador. Por outro lado, considero igualmente importante que esta referência tenha sido percebida e reconhecida pelos admiradores e intérpretes do Ilê fora do universo dos negros da Liberdade, dos militantes de movimentos negros e de artistas e intelectuais que nutrem simpatia pelo “afro”. Isto resulta tanto mais eloqüente quando se considera que o bloco lançou apenas quatro discos, bem menos que o Olodum e o Araketu.

O Ilê construiu sua imagem mediante um processo em que ostenta justamente o estigma da pele negra com o sinal invertido. Trata-se de exhibir orgulhosamente a **cor negra** como troféu, sem fantasias ou más-

caras na acepção cenológica. Ou seja, o discurso do Ilê é centrado (explicitamente ou não) na cor, o que não quer dizer que se resume a isto. Toda a indumentária, a coreografia e a música associada ao bloco são uma exaltação da beleza negra tanto diante dos *negros* como diante dos *outros*, os *brancos* – no caso da Bahia, é mais prudente dizer *os mais claros*. A própria cor negra só pode fazer sentido como distinção enquanto referida à cor *branca*. E a Negritude está associada, na cultura popular baiana e no repertório geral do Carnaval, a um erotismo vibrante, esplendoroso, vitorioso.

Este é o trunfo maior do Ilê: ser o emblema da pele negra vitoriosa na cena estética baiana, especialmente no espaço do Carnaval. Isto não pode ser apreendido apenas pelo discurso direto das lideranças do bloco nem das letras de seu repertório. Deve ser percebido no acervo de imagens da Negritude que se cultiva na cidade do Salvador. O autor não se dá conta disto em virtude de sua ligação quase umbilical com o Ilê Aiyê. Sendo branco e francês, deixa ver, de forma delicada e respeitosa, que foi iniciado na experiência da Negritude através do contato com o bloco.

A auto-referência do Ilê se prolonga na referência que outros blocos afro têm do bloco da Liberdade. Ouvi inúmeras vezes compositores e líderes do Olodum, do Muzenza e do Malê de Balê dizerem que consideram o Ilê um “pioneiro”, um “ancestral”, uma coisa que “apareceu na frente e saiu puxando os outros”. Isto não é destacado no livro, pois o autor se restringe em termos de campo, ao referir-se à auto-referência do Ilê, como que incorporando-a.

O enfrentamento do aspecto mais propriamente político da trajetória do Ilê Aiyê é reservado para o final do livro. Já antes, Agier registra que Vovô, Presidente desde o início, fora Coordenador do Carnaval em 1995. Isto não lhe conferiu poder real e mesmo o prestígio que daí advém é ambíguo: a máquina empresarial do Carnaval, que domina a disposição do cortejo, não se alterou minimamente com sua nomeação. Tal cargo é mais uma manifestação da ambivalência da integração entre negros e brancos numa sociedade conservadora e tradicionalista como Salvador. A candidatura do mesmo a Vereador, em 1988, como aconteceu com outros(as) líderes de outros blocos, não teve êxito.

Há problemas insolúveis na coalizão entre os blocos mais tradicionais, como o Ilê, e os partidos com discurso mais à esquerda, devido à aliança antes tácita e hoje explícita com o bloco político que detém a hegemonia da esfera do governo nos níveis estadual e municipal. Agier cita que alguns associados são militantes do MNU e líderes do Ilê Aiyê. Para além do valor dos debates e discussões que tal interseção pode oportunizar, isto não acarreta um traço diferenciado no padrão conciliador e familiar que impera no ambiente Ilê. O autor afirma que o discurso atual do Ilê é de “confrontação” (p. 186). Isto tem validade para os primeiros anos, mas não se observa nos dias atuais. Ao mesmo tempo em que apóia candidatos negros, alguns deles filiados a partidos de esquerda, o Ilê apóia explicitamente as elites mais tradicionais e conservadoras a cada eleição e empresta sua imagem neste sentido cada vez que é solicitada. O livro passa ao largo deste aspecto.

O Ilê Aiyê e o afoxé Filhos de Gandhi, para falar apenas de dois ícones de primeira grandeza da cultura negra carnavalesca em Salvador, desempenham um papel importante na dinâmica de acomodação entre as elites que negociam prestígio e legitimação. As elites que hegemonizam o aparelho governamental perenizam seu comando inclusive mediante a atualização de um discurso consensual, que apresenta a sociedade baiana como um modelo de civilização feliz nos trópicos, sensual e risonha. As elites dos movimentos carnavalescos negros lograram estabelecer-se no panteão da beleza que a mídia, o próprio governo e a cultura cotidiana da rua celebram sobretudo no Carnaval.

É inegável o poder do Ilê Aiyê. Seduz o antropólogo francês a ponto de fazer com que ele se sinta um primo próximo, admirando e louvando o tempo todo a epopéia de um bloco de Carnaval correspondente a uma elite negra. Este grupo vem desempenhando há vinte e cinco anos um papel singular na construção da auto-estima de jovens e adolescentes negros. Não é pouco. Para uma pesquisa sócio-antropológica, contudo, seria de se esperar um tratamento da sociedade soteropolitana e de seu Carnaval menos marcado pela proximidade afetiva, cujo conjunto acompanhasse a qualidade excelente das páginas mais propriamente etnográficas do livro.

*Milton Moura*

Departamento de Sociologia da UFBA

## Resposta de Michel Agier

Agradeço a Milton Moura pela leitura e os comentários que fez de meu livro *Anthropologie du carnaval*, e agradeço aos editores da revista *Afro-Ásia*, pelo espaço que me foi concedido para publicar esta “réplica”.

Dou muita importância aos elogios de Milton Moura, conhecedor do Carnaval soteropolitano, e às considerações que ele desenvolve e que, em parte, confirmam aquelas desenvolvidas no meu livro. Também acato a total liberdade do comentarista de comentar, opinar, se opor, etc., e não pretendo aqui re-comentar as livres interpretações que faz a partir de sua leitura e/ou a partir das opiniões que ele próprio tem sobre o Ilê Aiyê, o Carnaval, a axé music, a cor negra, a política baiana, etc.. Discordo de alguns pontos de fato ou de análise; concordo com algumas matizes sugeridas; relevo também possíveis mal-entendidos nas leituras que faz do meu texto. Enfim, isso tudo é assunto para debates e troca de informações, esclarecimentos e argumentos, em conversas melhor do que em uma “réplica” escrita e obviamente restrita.

Eu queria somente aproveitar a oportunidade para comentar dois aspectos que me parecem mais importantes. Um é de conteúdo, é a questão da formação da “elite negra” no Ilê Aiyê; o outro é, digamos, de metodologia e ética, os efeitos da implicação etnográfica.

Quanto ao primeiro ponto, ao mesmo tempo que elogia a pesquisa etnográfica no bairro da Liberdade e a análise dos estatutos profissionais dos membros do Ilê, Milton Moura continua desenvolvendo o ponto de vista segundo o qual o Ilê Aiyê e seus associados são uma elite “de fato”, social, profissional. Essa idéia é bastante difundida em Salvador e tem como efeito o atribuir ao Ilê Aiyê um poder político e econômico que ele está longe de ter na realidade. (Também a metáfora “instituição” para falar do Ilê Aiyê é algo inexato nos próprios termos e reforça, quando é usada repetidamente, essa mesma idéia de potência, e portanto de liberdade de ação, bastante exagerada). Ora, olhei de perto a posição sócio-profissional dos membros do Ilê (isso concerne 1250 pessoas entre os 1465 membros do Ilê cujos dados foram levantados em 1992). Digamos, em resumo, que se situam maciçamente no meio dos grupos de prestígio médios, ao mesmo tempo menos ricos e menos po-

bres que o conjunto dos negros da cidade (os quais, como se sabe, já estão situados globalmente nos mais baixos níveis de renda quando comparados ao conjunto da sociedade baiana). Do mesmo modo, pude ver que se a formação do Ilê Aiyê foi o feito de jovens negros da Liberdade em busca de ascensão social nos meados dos setenta (ainda se formando em escolas técnicas ou começando a trabalhar ou estagiando em empresas do Polo Petroquímico), e se essa *posição na trajetória* foi importante naquele momento para criar um sentimento de auto-respeito e ambição, não tiveram aqueles negros, porém, trajetórias profissionais satisfatórias, e sim frustrações nas carreiras, demissões, discriminações, etc. E entre os 5% de petroquímicos ou metalúrgicos com que contava o Ilê em 1992, a metade ocupava posições subalternas. Digo então bem claramente: a imagem de “elite negra” não reflete a situação sócio-econômica do conjunto dos membros do Ilê Aiyê, pelo menos de 95% deles.

Ora, talvez seja um dos êxitos maiores do Ilê Aiyê ter conseguido fazer todo mundo crer que seus associados eram mesmo uma elite social negra! O que foi esta “invenção”? Foi o fato de criar respeito e distância social “aqui e agora”, não como reprodução da participação real no mercado de trabalho, e sim como criação ritual. Fica claro então que a cultura não pode ser apreendida como uma “tradição” que existiria por si só, e sim em relação constante com uma situação de desigualdade sócio-racial. Daí o interesse em desvendar os vários meios imaginários (e o imaginário também é realidade!) que fazem existir essa “elite”. Há portanto uma necessidade, ao mesmo tempo teórica e crítica, de descrições e interpretações. A “saída” do Ilê do Curuzu, no Sábado de Carnaval, por exemplo, é um ritual bem sucedido no sentido de que produz identidade coletiva, e é também um *bricolage*, um produto híbrido de múltiplas inspirações (catolicismo, umbanda, candomblé, carnaval carioca, imagens escolares da África), o que contradiz a afirmação do caráter “tradicional” do Ilê Aiyê. Os orixás mais presentes no bloco estão entre os mais consensuais e “famosos” na sociedade baiana (Oxalá, Oxum, Omolu, Exu, etc.). Isso faz com que a mensagem seja entendida localmente por todos, mas também comunica um processo de individualização, secularização e simplificação das divindades muito co-

num na globalização e bastante afastado de supostas “raízes” africanas. De uma maneira geral, há um cuidado no Ilê Aiyê em produzir a distinção de imagens, heróis, textos, formas coreografias, etc., vistos como “puros” e poderosos. Em resumo, a distinção social (a “elite negra”) é o produto de uma estética étnica na qual todo mundo acredita, e a “África na Bahia” é um crisol heterogêneo que permite essa reclassificação num contexto de discriminação racial. Nada disso é tradicional e puro; é extremamente moderno e híbrido.

Por outro lado, muitas coisas se comentam na Bahia sobre o Ilê Aiyê, coisas que já fazem parte da história do seu sucesso. Considerando que nada é óbvio, nem natural, nem “verdadeiro” nessas coisas que se dizem (referentes a “raça”, “cor”, “tradição”, “ancestralidade”, “identidade”, etc.), eu não tenho nada a acrescentar nesse nível de discurso, que eu tomo como parte do contexto da investigação. Considero as minhas descrições do bloco como atos teóricos que procuram entender a lógica de um fato (no caso, a encenação da “África” no Carnaval) e de um processo (a construção da identidade negra na Bahia deste último quarto de século), em vez de olhá-lo de longe, na sua aparência externa, como manifestações seja de “tradição africana”, seja de “baianidade”, ou o que quer que seja. Contextualizar e descrever a lógica dos processos, isso permite demistificá-los, “desconstruí-los”. Resulta numa *antropologia crítica* que não precisa da crítica ideológica “a favor” ou “contra”, nem de elogios ou acusações, nem de afeição ou polêmica.

Por isso as numerosas alusões de Milton Moura ao fato de que o meu comprometimento no campo de pesquisa seria a causa de uma incapacidade de fazer uma verdadeira “pesquisa sócio-antropológica” me deixam bastante perplexo. Deixo-lhe a responsabilidade dos termos peculiares com os quais descreve o que imagina ter sido essa relação etnográfica (“sedução”, “primo próximo”, “ligação quase umbilical”, “proximidade afetiva”, ... e que mais?!). Mas não posso deixar de sublinhar que, várias vezes, Milton Moura erra nos exemplos que dá daquilo que seria um suposto efeito negativo da etnografia. Assim, me atribui um “hiper-dimensionamento” quando eu noto o *fato* de que o Ilê Aiyê, no ofertório da missa comemorando sua fundação, menciona unicamente o nome de Mãe Hilda como sacerdote viva dos Orixás, esta última

sendo portanto sobre-valorizada e associada às falecidas mães Senhora e Menininha *pelos compositores das canções* (e não por mim!): apresento e comento o texto como exemplo da formação heterogênea do panteão de heróis no Ilê (pp. 125-130). Milton Moura, ao querer tanto demonstrar os efeitos negativos da pesquisa etnográfica (pergunto: porque?), perde a oportunidade de relevar talvez um bom exemplo de antropologia crítica.

Para comentar essa questão em poucas palavras, eu diria que não há antropologia sem uma verdadeira etnografia, e toda etnografia é uma relação social. É verdade que essa relação contém o risco de o pesquisador (não importa sua cor ou nacionalidade!) reproduzir os discursos dos “pesquisados”, sobretudo quando se trata de grupos étnicos, oprimidos, etc. Evitar isso implica em respeito e acordos claros para que o observador possa ocupar seu lugar com total liberdade, nem perto de mais, nem longe de mais (ver M. Agier, “Ni trop près, ni trop loin. De l’implication ethnographique à l’engagement intellectuel”, *Gradhiva*, 21, Paris, 1997, pp. 69-76). Considero que isso foi completamente possível na minha relação com a diretoria e os associados do Ilê Aiyê, marcada pelo respeito mútuo.

*Michel Agier*

École d’Hautes Études en Sciences Sociales