


ILÊ AIYÊ, UM PARADIGMA DA NARRATIVA SOBRE A AFRICANIDADE NA BAHIA

AFOLABI, Niyi. *Carnaval e Política: o Ilê Aiyê e a reinvenção da África*. Salvador: EDUFBA, 2020. 442 p.

Vinte e dois anos atrás, escrevi para o n. 24 da *Afro-Ásia* uma resenha sobre o livro de Michel Agier, *Anthropologie du Carnaval*, uma contribuição substancial sobre o Ilê Aiyê, o bloco afro de Salvador que, ao longo dessas quatro décadas e meia, vem recebendo mais atenção de pesquisadores, jornalistas e cronistas.¹ Provavelmente, trata-se do grupo de exaltação à Negritude que mais atrai os acadêmicos, bem como o Afoxé Filhos de Gandhi e as casas de Candomblé mais famosas, como o Gantois, a Casa Branca e o Axé Opô Afonjá.

Desde a crônica de Antônio Risério, *Carnaval Ijexá*, o Ilê recebeu diversos tratamentos, tanto em termos

de estilo como de extensão ou enfoque.² O próprio Michel Agier, acima referido, construiu uma bela etnografia da relação entre o bloco e a comunidade do seu entorno. Perspectivas diferentes foram aquelas apresentadas por Osmundo Pinho e Walter Altino de Souza Júnior. Pinho, com “*O Mundo Negro*”: *hermenêutica crítica da reafri-canização em Salvador*, problematiza aspectos epistemológicos e políticos da noção de “reafri-canização”, que havia sido proposta por Antônio Risério.³ Tal noção, que esteve no centro da enunciação da narrativa da “baianidade” em diversos círculos ligados a movimentos negros, foi importante na

1 Michel Agier, *Anthropologie du Carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marselha: Parentèse, 2000; Milton Moura, “Um debate sobre o carnaval do Ilê Ayê”, *Afro-Ásia*, n. 24 (2000) .

2 Antônio Risério, *Carnaval Ijexá*, Salvador: Corrupio, 1981.

3 Osmundo Pinho, *O Mundo Negro: hermenêutica da reafri-canização em Salvador*, Curitiba: Progressiva, 2010.

construção da autoestima de um número considerável de militantes ligados a esse crescimento da percepção do valor, da dignidade e beleza da Negritude. O que Osmundo Pinho problematiza é justamente a despolitização do modo como essa noção circulou, bem como sua assimilação por setores dos governos chamados carlistas, ou seja, que se nuclearizavam em torno do tipo de modernização conservadora que se estabeleceu do final dos anos 1960 ao início do século XXI, tendo como figura inspiradora o chefe político Antônio Carlos Magalhães.

Tratamento ainda mais crítico é aquele de Walter Altino de Souza Júnior, com *O Ilê Aiyê e a relação com o Estado: interfaces e ambiguidades entre poder e cultura na Bahia*.⁴ O autor enfatiza as contradições entre o projeto de emancipação da população negra e sua cooptação pelo governo, no âmbito municipal e estadual.

Ao longo das últimas décadas, muitos trabalhos acadêmicos em nível de graduação, mestrado e doutorado se debruçaram sobre os blocos afro em

geral e sobre os afoxés. Nesse bojo, destaca-se o Ilê Aiyê como objeto de pesquisa. O livro de Niyi Afolabi vem se somar como o mais volumoso de todos. Desde o início, o que salta aos olhos do leitor é a capacidade que tem o Ilê Aiyê de fascinar tantos olhares, não somente como um fenômeno que se admira à distância, mas também como um ambiente e um entorno de que se participa prazerosamente como visitante ou convidado. O texto de Afolabi deixa transparecer, em inúmeras passagens, sua admiração pelo Ilê. Mais que isso, o autor assume um pertencimento ao grupo, utilizando seu epíteto mais conhecido, qual seja, “o mais belo dos belos”, não economizando declarações que poderiam ser consideradas hiperbólicas em termos de escala, como “representante cultural não oficial do Brasil em todo mundo” (p. 29).

A admiração e o sentimento de inclusão na comunidade do Ilê Aiyê levam o autor a afirmar sem discussão aspectos que estariam a demandar alguma reflexão. Vejamos: “além de conscientizar, a agremiação também possibilita a seus membros a realização de cursos profissionais e o acesso ao mercado de trabalho”

4 Walter Altino de Souza Jr., *O Ilê Aiyê e a relação com o Estado: interfaces e ambiguidades entre poder e cultura na Bahia*, Salvador: edição do autor, 2007.

(p.34). Em que consistiria mesmo essa conscientização? Desenvolver esta vertente da afirmação poderia ajudar o leitor a perceber melhor a própria contribuição do Ilê e de outros blocos afro no contexto cultural de Salvador.

Desde a Introdução, o livro apresenta muitos predicados sem discussão, mais próprios de uma elocução oral, como numa palestra ou conferência, que propriamente de um texto resultante de uma pesquisa. Frases muito simples que não contribuem para a compreensão da complexidade das questões a que se referem. São várias as passagens em que, em poucas linhas, o autor dispõe modelos de organização de entidades carnavalescas sem tocar nas nuances de cada uma, inclusive de suas interseções, sugerindo uma sucessão simplificada de um pelo outro.

Isto se percebe, por exemplo, quando se refere ao ritmo – como se diz no ambiente dos blocos afro, a batida – praticado nessas bandas. Por exemplo, “O Olodum recebe o crédito por ter inventado um novo ritmo musical conhecido como ‘samba-reggae’, que foi criado por Neguinho do Samba” (p. 66). Ora, o primeiro álbum vinil do Ilê Aiyê, *Canto Negro N. 1*, que veio a público em 1984, contém algumas fai-

xas mais próximas do ritmo das batucadas e dos “blocos de embalo”, ou seja, agremiações que não se caracterizavam por uma ênfase temática ou uma proposição estética e política definida. Por outro lado, algumas faixas já trazem a batida do bloco afro que veio a se chamar “samba-reggae”, de modo mais oficial ou emblemático colada à figura de Neguinho do Samba. É o caso de *Negrice Cristal*, hino da autoria de João César Crisóstomo (César Maravilha), que se refere a Osei Tutu, rei Ashanti, quando era Gana o tema do bloco num dos carnavais anteriores. O próprio Neguinho do Samba integrou a banda Aiyê e muitas outras bandas, antes de assumir o destacado papel de primeiro maestro que por um bom tempo desempenhou no Olodum.

Por sua vez, a dinâmica de apropriação da iconografia presente nos hinos dos blocos afro estaria a merecer mais atenção. Niyi Afolabi afirma: “Em 1987, a música ‘Faraó’ foi muito bem-sucedida porque invocava a mitologia egípcia como modelo para a Bahia negra” (p. 66). Participei intensamente dos ensaios do Carnaval do Olodum naquele verão de 1986-1987 e tenho a impressão de que esse hino, provavelmente o que

maior sucesso alcançou no repertório dos blocos afro de Salvador, apresenta um cortejo de referências de brilho e esplendor associadas a um império muito poderoso que ainda não havia sido tematizado no Carnaval soteropolitano. As letras desses hinos eram feitas, na maior parte das vezes, mediante a bricolagem de expressões presentes nas apostilas distribuídas pelas diretorias dos blocos afro. Alguns dirigentes e um bom número de jovens compositores recorriam à biblioteca do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), da Universidade Federal da Bahia, então situado no Terreiro de Jesus, Centro Histórico, bem próximo da área degradada do Pelourinho, onde havia crescido e se desenvolvido o Olodum. Os compositores, admiradores e associados do Olodum viram na montagem de Luciano Silva, autor de *Deuses, Cultura Egípcia, Olodum*, mais conhecida como *Faraó*, uma descontinuidade notável. O modelo de representação das sociedades africanas baseado em uma iconografia do rústico, associado ao religioso e ao bélico, explodia então com a proclamação de um poder de magnitude até então não ousada nas quadras de ensaio dos blocos e no

centro da cidade. Os faraós eram muito poderosos e agora estavam na praça, nas ruas, nos circuitos do Carnaval. Não creio que isso corresponda à adoção da mitologia egípcia como “um modelo para a Bahia negra”, como citado acima.

Em outras passagens, referindo-se ao contexto mais amplo do Carnaval de Salvador, o autor incorre em generalizações e simplificações: “Para os habitantes locais de Salvador, o Carnaval é uma grande festa que inclui axé, a música típica da cultura baiana” (p. 56-57). Dizer que Axé Music é a “música típica” da “cultura baiana”, sem mais, mereceria alguns parágrafos de reflexão.

Em contrapartida, a perspectiva metodológica que me parece plenamente exitosa na obra de Niyi Afolabi é a de *continuum*. “Discuto o Ilê Aiyê como um contínuo em luta de uma grande comunidade de origens africanas no Brasil, pois o grupo busca se localizar não apenas no Brasil, mas também na África” (p. 31). É problemático o que se lê na proposta desdobrada logo adiante:

Através da influência religiosa africana subjacente, membros do Ilê Aiyê se encontram ligados à ideia da África como um continente de origem, à medida que lutam para atribuir sentido às suas realidades

marginalizadas na localidade nova |
(isto é, não ancestral) (p. 31).

O vínculo religioso não é o único e não necessariamente seria o que principalmente constitui a relação de identificação entre Salvador e África, considerando inclusive que alguns dos componentes do Ilê Aiyê não somente não professavam a religião dos Orixás, como diziam-se agnósticos. No entanto, a ideia de *continuum* permanece poderosa e é neste sentido que faço uma apreciação muito positiva da contribuição de Niyi Afolabi.

O capítulo 4, “A estética das fantasias de Carnaval african(izad)as do Ilê Aiyê”, estabelece com precisão a construção de um padrão iconográfico que, remetendo a grafismos africanos, pudesse realçar vibrantemente a beleza das pessoas negras que participavam dos cortejos desse e dos demais blocos. Não somente os tecidos, as estampas e os arranjos de indumentária são fundamentais nesse processo de revolução estética, como também os penteados, propondo uma refiguração radical do cabelo crespo, um dos itens mais estigmatizados do fenótipo de origem africana.

Nesse sentido, o capítulo 5, “Máscaras da afrofeminilidade”,

vem completar a proposta de revolução estética evidenciada pelo autor, Enfatiza-se a Noite da Beleza Negra, evento anual em que é escolhida a jovem que vai representar a formosura feminina afro no cortejo carnavalesco e em diversas outras oportunidades: a Deusa do Ébano. Para o leitor mais jovem, isto talvez não soe tão eloquente como para os mais velhos... A Noite da Beleza Negra é, possivelmente, o mais notável dos eventos que vêm desbancar a primazia dos concursos de *miss*, nos quais as jovens candidatas eram brancas ou mestiças muito claras, de cabelos lisos e gestual convencional de moça bem comportada. Isto faz parte de um processo mais amplo, com a multiplicação de certames de beleza como “Garota Verão”, abrindo caminho para a participação de jovens de todos os tipos físicos, não apenas aquelas de pele mais escura, como também aquelas outras que poderiam ser chamadas de híbridas, mestiças, morenas etc.

Os capítulos 4 e 5 levam a pensar num modelo mais amplo de beleza negra. Não somente as estampas, o modo de desfilar e de mostrar o cabelo, como a própria coreografia. Aqui se expressa o que às vezes me ocorre como alcance e ao mesmo tempo como limite do livro:

o que o Ilê Aiyê consubstanciou vigorosamente, a partir do Carnaval de 1975, é um ícone do que acontecia em muitos nichos de cultivo da cultura negra em Salvador. Multiplicavam-se os cursos e oficinas de *dança afro*, sem que esses padrões coreográficos fossem necessária ou principalmente aprendidos de filmes e vídeos sobre sociedades africanas ou transmitidos diretamente por pessoas africanas. Essa nova moda coreográfica pode ser lida como uma expressão de assunção e orgulho da ancestralidade africana e é inseparável de outras modas, como penteados, adereços, bijuterias, estampas etc. Diversas vezes ouvi dizer que essas danças eram aprendidas nas casas de Candomblé. Ora, a coreografia, bem como a indumentária dos Orixás, não coincidem com o padrão que passava a ser chamado de *afro* a partir do último quartel do século XX. *Afro* é o que remete à África e/ou à africanidade. É uma reconstituição do pertencimento étnico que tem como eixo uma origem misteriosa, vibrante e poderosa do outro lado do Atlântico e que faz sentido justamente porque atravessou o oceano. Não se trata de uma coincidência formal a um padrão plástico ou cênico, musical ou coreográfico. Quando se diz que uma expressão

é *afro*, não se trata de uma mimese, e sim de uma criação política e estética.

No sétimo capítulo, a ênfase na importância de Jônatas Conceição, poeta e pedagogo que desempenhou um papel singular na reflexão sobre uma prática educativa que pudesse incluir e evidenciar a dimensão étnica na formação de crianças e jovens, vem se somar a algumas pesquisas desenvolvidas em outros espaços. Há alguns estudos sobre a Escola Eugênia Anna dos Santos – Mãe Aninha, fundadora do Ilê Axé Opô Afonjá –, assim como sobre a própria escola do Ilê Aiyê. Sobre os *Cadernos de Educação* do Ilê, depois que se concluiu a pesquisa de Afolabi, temos por exemplo a Dissertação de Mestrado de Joelma Cristina de Lima Antunes, que destaca a convergência de elementos carnavalescos, religiosos e de militância política nos *Cadernos de Educação* do Ilê Aiyê, cujo principal mentor foi o próprio Jônatas Conceição.⁵

Na perspectiva de uma História Social mais abrangente e inclusiva,

5 Joelma Cristina de Antunes, “Caderno de Educação do Ilê Aiyê: produção, recepção e sua utilização na Escola Mãe Hilda”, Dissertação (Mestrado em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras), Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2020.

podemos pensar em muitos outros agentes culturais que, como Jônatas Conceição, criaram oportunidades para uma maior percepção do poder que resultaria da assunção da Negritude como traço de identificação. No caso dessas organizações como o Ilê Aiyê, a Negritude, no campo da etnicidade e da política, vem ser o traço mais vigoroso de identificação. Um desses personagens é o também saudoso Luís Orlando, o cinéfilo que criou círculos de discussão em torno de filmes africanos ou sobre a África e movimentos negros. Criava cineclubes itinerantes independentes do pertencimento a esta ou aquela entidade.

As angústias manifestadas por Jônatas Conceição e outros militantes de movimentos negros em torno do binômio cultura e política também estão esboçadas nesse capítulo. Nas últimas décadas do século XX, deram-se debates acalorados entre aqueles que acentuavam a importância da (con)figuração, da afirmação estética e da especificidade da participação da população negra na dinâmica cultural, ou político-cultural, e aqueles que preferiam falar na participação da população negra em processos políticos compreendidos de modo mais programático,

associados a uma proposta pedagógica explícita, inserindo aí o traço singular da Negritude. O Movimento Negro Unificado, que chegou à Bahia no final dos anos 1970, era a organização mais emblemática deste segundo polo, e Jônatas Conceição foi também um dos militantes pioneiros dessa organização. A tensão entre essas duas vertentes de atuação não se atenuava com a participação de militantes do MNU nos blocos afro, sobretudo Ilê Aiyê e Olodum.

O oitavo capítulo faz justiça ao papel fundamental do Ilê na criação e divulgação de um repertório que constituiu, celebrou e divulgou, nestas últimas décadas, beleza, dignidade e valor da Negritude. Lembro as muitas vezes em que, nos ônibus e nas praias, bem como nas rodas que se faziam nas festas de largo, o repertório dos blocos afro se juntava aos antigos sambas de roda no fervilhante clima cultural do verão de Salvador.

Chegando ao final da leitura, penso que tudo isso soaria mais eloquente ainda se o livro de Niyi Afolabi traçasse as conexões entre o mundo do Ilê Aiyê e o seu entorno geográfico, o bairro da Liberdade, com sua história, com a história da industrialização que gerou as profissões dos líderes da primeira

geração, e da relação entre essa expressão da cultura negra e outras, como o mundo do reggae. O mundo do reggae não se confunde com o mundo dos blocos afro, mas este não existiria – ou pelo menos não existiria com a força com que nasceu e se desenvolveu – sem o influxo do reggae.

O que permanece mais forte, em toda a narrativa de Afolabi, é a instituição Ilê. Isto ofuscou um pouco seu olhar de pesquisador e talvez tenha dificultado ver a história e a sociedade subjacente, mas não se pode mesmo ver tudo...

É possível que as origens do Ilê Aiyê, como manifestação do povo negro da Bahia, estejam mesmo na disseminação dos batuques, nas estratégias de apoio recíproco e criação de laços de solidariedade, nas revoltas escravas e nas estratégias de vida ou morte que seus descendentes empreenderam cotidianamente para escapar à fome, ao desabrigo, à polícia, à perseguição religiosa. Até para bater tambores invocando seus deuses.

Quando a população de Salvador começou a aumentar, após algumas décadas de bem modesto crescimento vegetativo, os mais pobres e mais escuros, fossem nativos, fossem adventícios, passaram a se instalar em

terrenos relativamente próximos dos serviços urbanos básicos. O primeiro sinal de descontinuidade neste sentido é a invasão do Corta Braço, em 1946, nos morros altos um pouco ao norte da cidade. Esse movimento deu origem ao que hoje se chama o bairro do Pero Vaz, ali junto ao Curuzu, onde está a Senzala do Barro Preto, sede do Ilê. Todas essas localidades compõem o grande complexo da Liberdade. A invasão do Capitão, no ano seguinte, já na Enseada dos Tainheiros, Cidade Baixa, foi o embrião do que hoje é o bairro de Massaranduba, na margem direita da Avenida Caminho de Areia. Só que essas conquistas não engendraram apenas entidades famosas e referenciais como o Ilê Aiyê, que souberam interpelar o mundo das pessoas mais claras, instruídas e endinheiradas, inclusive os responsáveis por financiamentos, o que hoje se chama frequentemente de políticas culturais. Aí se formaram também blocos chamados “de embalo” ou “de brau”, como o Barrabas e Os Lords, assim como blocos de samba junino, que não traziam em sua música a remissão aos heróis africanos, como faz o insigne Ilê Aiyê, mas que igualmente ostentavam na rua, fazendo rugir muito

alto os tambores, o corpo negro rindo, cantando, bebendo e abrindo caminhos. Na esteira desses movimentos, vieram muitos outros, tornando o cotidiano de Salvador, sempre tão violento e dramático, presente de diferentes modos e em diferentes formatos de afirmação estética na cena pública. O povo negro no meio da rua, falando de sua beleza, seus ancestrais, suas expectativas e o desejo de estar no centro.

O Carnaval não se compreende sem os outros dias do ano. É uma precipitação do mundo social do entorno. Numa perspectiva de História Social, a saga dos blocos afro – no caso a que se refere o livro em questão – é contínua a uma série a se perder de vista de iniciativas no sentido de ocupar lugar com sentido numa sociedade dominada pelos descendentes dos colonizadores.

O livro de Niyi Afolabi é um belo testemunho de alguns aspectos desse mundo que emerge do barro como do asfalto, do barraco de tábua e lona como da laje, da roda de capoeira como de samba. Por coincidência, no momento de terminar essas considerações, ouço no rádio um hino do Araketu de 1987. O Araketu se formou no Subúrbio Ferroviário de Periperi, em 1981. Tenho a impressão

de que, quanto mais me “perco” no emaranhado de expressões da cultura negra que teve em Salvador um crescimento notável nas últimas décadas do século XX, mais me aproximo de sua força e beleza.

Precisamos de mais e outros hinos do Ilê Aiyê e de outros blocos afro e afoxés. Agora, com menos dinheiro do governo, impõe-se pensar em como continuar ocupando espaços. Precisamos de mais livros, artigos, palestras, lives, vídeos, podcasts, etc., dentro e fora da academia, como testemunho e reforço dessa peregrinação pela liberdade. Precisamos de mais música, mais dança, mais ousadia, mais estampas coloridas, mais cabelos crespos estetizados, mais insolência no meio da rua. Para que continuem a tocar as membranas de couro, reverberando aquelas que ficaram do outro lado do oceano e fazendo ressoar, no futuro, o que ainda não sabemos o que será. Obrigado, Afolabi.

Gostaria, ainda, de agradecer a um artista que foi fundamental nos processos tematizados em *Carnaval e Política*. Acaba de partir Paulinho Camafeu, autor de inúmeros sambas, inclusive um dos maiores sucesso do Ilê, *Que bloco é esse?* O hino era

cantado nos ensaios do primeiro verão do Ilê, de 1974-75, e foi gravado por Gilberto Gil no álbum *Canto Negro*

n. 1. Na poética do sambista, o Ilê “é o mundo negro que viemos mostrar pra você”. Obrigado, Paulinho Camafeu.

Milton Moura  

Universidade Federal da Bahia

doi: 10.9771/aa.v0i65.48654

