



Revista Brasileira do Caribe

ISSN: 1518-6784

caribe.revista@ufma.br

Universidade Federal do Maranhão
Brasil

Gómez Vergara, Karen Ruby

QUE BLOCO É ESSE? POSICIONAMENTO DO BLOCO AFRO ILÊ AIYÊ NO
CARNAVAL DE SALVADOR E O MOVIMENTO DO SAMBA REGGAE

Revista Brasileira do Caribe, vol. 18, núm. 34, enero-junio, 2017, pp. 91-106

Universidade Federal do Maranhão

Sao Luís, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159152440006>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

QUE BLOCO É ESSE?

POSICIONAMENTO DO BLOCO AFRO ILÊ AIYÊ NO CARNAVAL DE SALVADOR E O MOVIMENTO DO SAMBA REGGAE

Karen Ruby Gómez Vergara
Espaço Cultural Ipés, Santiago, Chile.

Resumo

Relato sobre a história dos afrodescendentes no carnaval de Salvador da Bahia e de seu gradual posicionamento político e social, através das diferentes agrupações e formatos carnavalescos, até conseguir uma organização potente com ações concretas de renovação de autoimagem e consciência de cultura nas próprias comunidades negras, como aconteceu com o bloco afro Ilê Aiyê, pioneiro do movimento musical, social e político do Samba Reggae.

Palavras-chave: Samba Reggae, Salvador de Bahia, bloco afro

Resumen

Relato sobre la historia de los afrodescendentes en el carnaval de Salvador de Bahía y de su paulatino posicionamiento político y social, a través de las diferentes agrupaciones y formatos carnavalescos hasta conseguir una organización potente, con acciones concretas de autoimagen y conciencia de su cultura en las propias comunidades negras, como sucedió con el bloco afro Ilê Aiyê, pionero del movimiento musical, social y político del Samba Reggae.

Palabras Claves: Samba Reggae, Salvador de Bahia, bloco afro

Abstract

A narrative about the history of the gradual political and social positioning of Afro-descendants from the carnival of Salvador de Bahía, through diverse carnivalesque groups and formats, onward to the achievement of a powerful organization active in concrete actions of cultural self-image and awareness inside black communities, as happened with the group Bloco Afro Ilê Aiyê, pioneers of the musical, social and political movement called Samba Reggae.

Keywords: Samba Reggae, Salvador de Bahia, bloco afro

Do Reggae Ao Ilê Aiyê

“Só pra segurar corda ou tocar tambor”¹

Uma das mais conhecidas características da cultura brasileira, entre muitas outras coisas; vem sendo a alegria contagiante do seu povo, tão bem representada pela sua música e as mágicas cores, especialmente intensas antes e durante do carnaval, que todos os dias prévios de quaresma, desfilam nas ruas e sambódromos dispostos no país inteiro, maravilhando e atraindo a milhares de participantes e espetadores no conhecido carnaval do Brasil, ou que bem poderíamos dizer carnavais de Brasil.

Sendo um país enorme, abrange expressões culturais muito diversas, que cada região, segundo o seus processos sociais locais, conforma sua própria identidade, resultando em distintas formas artísticas y organizacionais de fazer carnaval.

O carnaval de Salvador é uma grande festa que constantemente exhibe a ordem e as mudanças sociais que ocorrem na cidade. O antropólogo Antônio Godi diz a respeito que: “A flagrante tensão social e étnica que permeia a realidade de Salvador encontra no carnaval um fértil terreno de explicitação (...)” (GODI *apud* SACRAMENTO, 2004, p.1). Através da música, da dança, das vestimentas e da maquiagem, podemos observar certa apropriação sistemática do espaço carnavalesco, através dessas expressões artísticas e culturais, por parte dos afrodescendentes soteropolitanos.

Um dos exemplos carnavalescos de grande coragem e convicção espiritual e política, nasce mais claramente no fim do ano 1974, utilizando como palco o circuito do carnaval de Salvador da Bahia, apresentando como som de luta o ritmo dos tambores dos terreiros de candomblé², junto com a receita já provada com sucesso das escolas de samba, condimentados com uma dose da música e ideologia do reggae da Jamaica, iniciando assim o movimento musical, social e político que hoje é chamado de Samba Reggae.

Dentro desse acontecimento se criam diferentes agrupações carnavalescas integradas, maiormente por afrodescendentes, que buscam valorizar a sua cultura ancestral, organizando atividades dentro e fora dos dias de carnaval, em benefício da sua comunidade, inspirados nos movimentos sociais da época, que em termos musicais se traduz em uma transcendência internacional.

Aquele fenômeno demonstra que mesmo sendo produzido em Salvador e protagonizado por afro-baianos, para chegar a sua compreensão profunda, deve se ter em conta a sua ligação

1 Entrevista de Vovô (presidente do Ilê Aiyê) a agrupação chilena representante da comuna de Recoleta (uma das prefeituras de Santiago), no Sanzala no dia 27/02/2015

2 É o local onde se realizam os cultos cerimoniais afros brasileiros e são feitas oferendas aos orixás. Para sua melhor compreensão é sugerido assistir o Documentário Casa de Santo, realizado pela Casa do Verso, empreendimentos culturais. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yf7p-uWcQ-4>

com África, Caribe e Estados Unidos e os entrecruzamentos das influências musicais, étnicas e sociais entre ditos territórios.

O Samba Reggae constitui um momento importante da africania soteropolitana, porque conseguiu claras mudanças dentro das comunidades negras, encaminhando a organização carnavalesca latente em cada bairro, para ações concretas e profundas de valorização e integração da sua própria cultura, além do marcante aporte na indústria musical baiana e brasileira, nutrindo o repertório e musicalidade dos trios elétricos, contribuindo na música de expoentes como Daniela Mercury, Ivete Sangalo, entre outros.

A ideia deste estudo é reconstruir brevemente a participação das comunidades negras no carnaval de Salvador para esclarecer como tem sido seu percurso e sua constante luta pela verdadeira integração, aprofundando especialmente, na criação e processo da Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Ayê, com sede na Ladeira do Curuzu, pertencente ao Bairro da Liberdade em Salvador da Bahia, Brasil; bloco afro líder do movimento do Samba Reggae e que hoje é considerado patrimônio cultural da Salvador.

Mergulho na história afrodescendente do carnaval de Salvador

Os grupos africanos que chegaram ao Brasil trouxeram as suas comidas, a sua religião, a sua linguagem, e o que é mais importante para esse estudo, a sua música, pois ela se encontra muito presente nas atividades cotidianas da cultura negra, fundamentalmente pela grande importância da sua presença nos rituais da sua religião, característica que a população branca rapidamente percebeu e que o antropólogo social Jocélio Teles dos Santos, inspirado em palavras que antigamente foram utilizadas para chamar aos batuques e sambas do século XIX, denominou como “divertimentos estrondosos”, que ele explica na seguinte afirmação: “O termo “estrondoso” identificava o som dos urucongos e atabaques³ dos africanos, e seus descendentes, em oposição ao que na Bahia as elites consideravam como modelo musical.” (TELES DOS SANTOS, 1998, p.20).

Para entender completamente a cita anterior, vamos definir a utilização do termo batuque e samba nesse ponto da história; a palavra batuque, por exemplo, aparece no século XIX, e tal como Teles dos Santos (1998) descreve, era usada para designar as danças e bailes vindos da cultura africana, tanto religiosos quanto profanos.

Dentro dessas expressões profanas ou também chamadas de lúdicas, se encontra o termo samba, que consistia em danças com sapateados e palmas, acompanhadas apenas de cantos e de tambores, executadas unicamente ou, maiormente por negros; ou de viola

3 Termos utilizados para chamar certos tambores africanos, urucongo (berimbau de barriga) instrumentos que possui um arco de um tipo de árvore (biriba) com uma corda metálica que faz tensão entre as pontas, utilizando como caixa ressonadora uma cabaça. E o atabaque é um tambor utilizado nas cerimônias do candomblé de forma cônica, com corpo de madeira e membrana de couro.

e pandeiro, quando participavam pessoas de um nível educacional ou econômico maior, que naturalmente eram jovens brancos que gostavam de frequentar aqueles espaços. Nesse contexto descrito, poderíamos dizer que o samba era uma das variantes dos batuques.

Os diferentes tipos de batuques (expressões de origem africana) eram totalmente reprovados pela elite do período e foram proibidas em diversas ocasiões, “Através da legislação criada, e sempre renovada para proibi-los, percebe-se o quanto os batuques incomodavam os grupos dirigentes por todo o século XIX.” (TELES DOS SANTOS, 1998, p. 20).

No carnaval dessa época, os negros, ainda escravos, tinham apenas participações como ajudantes dos seus senhores, proporcionando o necessário para eles se divertirem. Depois da abolição da escravidão –processo complexo que começa com a promulgação da Lei de Livre Ventre (1871) e acaba formalmente no ano 1888-, começa a participação ativa das expressões negras no carnaval, especificamente desde 1895 até 1930, diversas agrupações como clubes, bloco e cordões, ocupam um espaço na festa cidadã descrito assim:

- 1) Os clubes uniformizados, representados pela Embaixada Africana e pelo Pândegos da África, organizados nos moldes dos grandes clubes de renome e destaque;
- 2) Os pequenos grupos vestidos de “..saia e torço”, participando da festa de maneira mais espontânea, cantando e dançando seus sambas e batuques;
- 3) Os candomblés, ou seja, grupos cuja temática eram as festas públicas dos candomblés, levando às ruas as músicas e danças. No nosso entendimento, esses grupos se transformariam nos atuais afoxés. (RÓDRIGUES VIEIRA FILHO, 1998, p.39)

Poderíamos indicar, com base no mesmo autor, que todos esses grupos utilizavam instrumentos de origem africana (atabaques, pandeiros, pratos, além de vocês e palmas, etc..), mas uma das diferenças instrumentais, é que os grupos de sambas e batuques eram acompanhados de violas e violões, ademais dos já descritos, mas não tinham relação direta com o conteúdo religioso, sendo esses mesmos grupos, os menores em quantidade de participantes, quando comparados aos candomblés, ligados completamente aos rituais sagrados, aliás, sendo verdadeiras extensões de algumas das suas cerimônias, integrados por 100 pessoas aproximadamente.

Os clubes que possuíam 500 pessoas, sem relação religiosa, quem mantinham o formato estrutural dos clubes “brancos”, mas a sua linha de conteúdo sempre se focava em temas africanos, tentando demonstrar a sua condição de cidadão e as suas capacidades como tal, segundo Teles dos Santos (1998, p. 55), “Os clubes uniformados negros procuravam combater, com as armas disponíveis, as teorias do racismo científico que os considerava como inferiores e inaptos para a civilização”.

Desde 1905 até 1914 foram proibidas todas as manifestações africanas no carnaval, que provocaram uma forte desorganização dos grupos negros participantes. Quando o período

repressivo passou, os afrodescendentes se organizaram novamente, mas já não como clubes, dessa vez, em grupos menos custosos, formato que finalmente a população em geral, (negros e brancos) adotou mais comumente para desfilar, finalizando o período dos grandes clubes.

Desde 1920, a experiência organizativa do período anterior se concentra em esses formatos menores, chamados de cordões e blocos⁴, com quantidades bastante reduzidas de participantes. Alguns deles continuaram com conteúdos alusivos ao candomblé (música, cânticos e dança), crescendo em numero e se unificando através do ritmo Ijexá (ritmo da Nação de candomblé Jêje-Nagô⁵), para logo ser o que conhecemos hoje como Afoxés.

Em 1949 se funda uns dos afoxés mais insígnies do carnaval soteropolitano, os Filhos de Gandhi⁶ (ilustração 1), bloco que curiosamente no seu começo, desfilava interpretando marchas carnavalescas⁷, expressões que o grupo modificou, para depois adotar as formas tradicionais dos afoxés, executando os atabaques ao ritmo de Ijexá e cantando em língua nagô.

Porém, desses mesmos grupos pequenos, formados logo depois da proibição de expressões africanas, surgem aproximadamente em 1930, grupos de afro- baianos, que interpretavam sambas populares ou de autoria própria, que derivaram das expressões populares dos antigos batuques, se multiplicando rapidamente. Eram as chamadas **Batucadas**, que na década de 1940, foram o centro do nacionalismo emergente, bem como acontecia no Rio de Janeiro com as Escolas de Samba, em contraste da proibição sofrida o século passado. Assim descreve Skott Ickes o fenômeno das batucadas:

Como o nome, batucada indica, percussão e ritmos percussivos de samba eram particularmente o seu forte. Eles marchavam em fila única e tocavam os sucessos do momento, embora o estilo musical das batucadas fosse um tipo diferente da interpretação que se ouvia no rádio. (ICKES, 2013, p. 217)

Desfilavam em fila única, maioritariamente homens da classe trabalhadora, que como

4 Os Cordões tinham este nome por andarem em fila, com seus participantes caminhando e dançando um atrás do outro. Eram um grupo onde a sua característica principal eram os foliões mascarados, com os mais diversos tipos de temas, como palhaços, velhos, índios, reis, rainhas, diabos, baianas e vários outros tipos de personagens e seu conjunto instrumental costumava ser exclusivamente de percussão.

A classificação dos blocos situava-se, portanto, a meio caminho entre os louváveis ranchos e os frequentemente condenados cordões, sendo mais organizados na sua fantasia e a sua música, na atualidade a palavra bloco é usada em forma genérica para se referir aos grupos carnavalescos menores sem uma organização estabelecida. <http://www.riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-cordoes-blocos.html> ultimo acesso 25/01/2017.

5 Termo que se refere aos candomblés das culturas Fon e Yorubas respetivamente, os últimos mencionados chamados também de Ketu, que se foram fusionando pelas suas similitudes. (MUSOTTO, 2015).

6 Deixamos o link do documentário sobre os Filhos de Gandhi disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gT2LBpjjP-o>

7 Um estilo musical importado para o Brasil, descende diretamente das marchas populares portuguesas, compartilhando com elas o compasso binário das marchas militares, embora mais acelerado, melodias simples e vivas, e letras picantes, cheias de duplo sentido, que tem o seu apogeu dos anos 30 ao 50 aproximadamente.

define Ickes (2013), incorporaram o repenique⁸ para facilitar à execução dos sambas nos desfiles, se destacando a batucada “Malandra em Folia” com os seus sambas de letras ousadas e muitas vezes improvisadas.

Nessa mesma década de 1930, os grupos de temáticas africanas diminuíram a sua representação no carnaval, e muitas das organizações negras formaram suas próprias **Escolas de Samba**, encontrando um espaço de manifestação de maior validação pela elite da época, que confluía com aquele nacionalismo imperante, que se espalhava fortemente no país:

Importante também foi a ascensão do nacionalismo cultural no Brasil e o consequente interesse pelos gêneros musicais regionais ou nacionais e pelos compositores locais de todos os matizes. Esta tendência foi assumida em Salvador com algum entusiasmo nos anos de 1920, e o samba afro-baiano, o batuque e a batucada foram seus beneficiários óbvios. (ICKES, 2013, P.216)

Sacramento fala do surgimento da primeira escola de samba soteropolitana: “Foram os integrantes da batucada ‘Nega Maluca’ que, no dia 15 de novembro de 1957, resolveram fundar a primeira escola de Samba da Bahia, ‘Ritmistas do Samba’.” (SACRAMENTO, 2004, p.2.).

Uma das diferenças entre as batucadas e as escolas de samba é que os primeiros já não desfilavam mais em filas indianas, faziam as suas apresentações com um integrante ao lado do outro, e se dividiam em grupos que representavam conceitos através dos seus figurinos, que tinham relação com a temática designada para o desfile.

Cada instituição escolhia uma canção para ser interpretada no carnaval, que também guardava relação com o conteúdo do ano, através da realização de festivais nos quais muitos compositores participavam. Os instrumentos musicais que utilizavam eram: surdos, caixas, repiques, tarol, marcação, além dos instrumentos pequenos como, cuícas, reco-recos, tamborins, chocalhos e agogôs.

Durante 15 anos, entre 1957 e 1972 aproximadamente, o fenômeno das escolas de samba se tornou o grande centro de atenção do carnaval, mas a diferencia do circuito do Rio de Janeiro, as instituições baianas não contavam com ajuda para financiar a grande produção que envolve uma montagem como aquela. Por tal motivo, os mesmos grupos mudaram para uma estética menos ambiciosa e mais honesta com sua realidade, que resultou com a criação dos famosos **Blocos de Índios**.

Muito numerosos, com vestimentas mais baratas e parecidas para todo o bloco, aludindo sempre a personagens indígenas do norte da América, os Blocos de Índio mantiveram muitos dos costumes das escolas de samba, como a musicalidade, a instrumentação, os festivais, os

8 Instrumento de percussão agudo, originário das escolas de samba.

ensaios e os contínuos desfiles dentro dos bairros. Sobre a representação visual adquirida pelos blocos, Godi comenta que se deve pela identificação que sentiu a população mais pobre da cidade (afrodescendente), com a situação desfavorável do índio, representada nos filmes estadunidenses da época. “Esta relação com o faroeste americano, através da comunicação de massa, proporcionou parâmetros de identidade relacionada à sua realidade.” (GODI, apud SACRAMENTO, 2004, p.3).

Poderíamos considerar esse acontecimento como a aquisição de uma posição política disfarçada com figurino de índio, representando o reflexo da precária situação econômica e social da grande maioria dos membros desses grupos (maiormente negros), em confronto da situação social do branco, expressando essas diferenças no conflito branco-índio.

Segundo Godi (2013), os blocos de índio já estavam manifestando mais abertamente a condição afrodescendente da grande maioria dos seus membros, incluindo apologias alusivas ao candomblé nas suas canções, como por exemplo, a composição do sambista Celso Santana “Quem de lá Vem Vindo”, que fala de uns dos 50 anos da fé da Iyalorixá Menininha de Gantois⁹, que foi interpretada pelo bloco carnavalesco Apaches do Tororó em 1974, como também em 1973 a canção “Felicidade Amor e Paz” do compositor Almir Ferreira que mistura no seu conteúdo literário, a língua nagô e a tupi-guarani¹⁰.

Como se descreve anteriormente, se bem os blocos de índio ainda se escondem sob as roupas do índio, nos anos 70 já começa essa sorte de exhibir no carnaval a cultura africana, acontecimento que motiva o surgimento de blocos que buscam abertamente, posicionar a cultura africana no carnaval de Salvador.

Os Blocos Afros e o Samba Reggae

Como uma espécie de mescla entre os afoxés (até esses momentos sumidos do carnaval) e os blocos de índio, surgem os blocos afros com a firme decisão de mostrar as costumes ancestrais do mundo negro, aliás, da diáspora negra espalhada no mundo, especialmente pelo atlântico.

Foi assim como um grupo de jovens afrodescendentes (muitos deles frequentadores do terreiro Ilê Axé Jitolú¹¹) muda a estética, a música e o conteúdo até esse momento exibido pelos blocos carnavalescos, com expressões artísticas relacionadas diretamente com o universo negro. Em 1974 no bairro Liberdade, uns dos bairros com maior porcentagem de população

9 Maria Escolástica da Conceição Nazaré (Salvador, Bahia, 10 de fevereiro de 1894 - 13 de agosto de 1986), conhecida como Mãe Menininha do Gantois, foi uma Iyalorixá (mãe-de-santo) brasileira do terreiro de candomblé Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê.

10 A primeira língua escrita (nagô) pertence a cultura africana ioruba e a segunda (tupi-guarani) é uma das línguas utilizadas pelas comunidades indígenas de sudamerica, especialmente dos territórios próximos da Amazônia.

11 Terreiro do candomblé do bairro Liberdade em Salvador.

negra de latino américa, se cria o Bloco Afro Ilê Aiyê.

Uns dos acontecimentos que influenciaram em grande medida aos jovens dos anos 70s, especialmente aos fundadores dos blocos afros, foi o contexto ideológico musical que estava se manifestando fortemente, em setores afrodescendentes dos Estados Unidos e da Jamaica, quem tendo uma historia comum de marginalização, com os afrodescendentes soteropolitanos, estavam lutando pelas desigualdades existentes através da reafirmação da sua identidade.

A música soul era a expressão musical nos Estados Unidos, feita e consumida por negros, que ressaltava positivamente o mundo afro, sua estética, suas cores, sua expressão corporal, etc. Através de artistas como James Brown, Rey Charles, Jackson Five, esse estilo musical chega aos ouvidos brasileiros, encontrando os seus primeiros adeptos no Rio de Janeiro, como faz referencia Guerreiro (2000, p.87), “Depois de mobilizar imensas camadas da juventude norte- americana, a *soul music* chega ao Brasil, via Rio de Janeiro, quando então se delineia o movimento Black-Rio,[...]”

Muitos jovens afrodescendentes de Salvador passaram a escutar, dançar e cantar a musica soul, que por meio das suas letras, motivaram a valorizar sua herança africana.

Também nos anos 70, Bob Marley promovia mundialmente o movimento ideológico-religioso conhecido como Rastafári, que cantava pela não violência e pelos direitos da população negra do seu país, como indica o periodista jamaicano Tony Bogues:

Este movimiento religioso-político se inspiró en el garveyismo. Basado, en primera instancia, en los pobres del campo, el movimiento se desarrolló en los años 60 como la resistencia más poderosa al sesgo blanco oficial de la sociedad jamaicana. El movimiento, basado en la redención africana y en el concepto de Haile Selassie como Dios, luchó a favor de una Jamaica gobernada por la mayoría negra.(BOGUES, 1982, p123)¹²

Inspirados pela exaltação internacional do cenário descrito, os chamados blocos afros surgem para continuar o conceito de reafirmação da sua cultura ancestral, assim também relata Guerreiro (2000, p.88) “as letras das canções apontavam um intercruzamento ideológico entre Bahia, EUA e Jamaica.”, reafirmando a conexão da diáspora.

Entre os blocos afros mais conhecidos, nascidos nessa época, se encontram: Ilê Aiyê (1974), Olodum (1979), Muzenza (1981), Male Devalê (1980) y Ara Ketu (1981). Todos os grupos apontavam ressaltar a sua africanidade, aparentemente com as mesmas ferramentas estéticas, porém, existiram grandes detalhes entre eles. Por exemplo, no nível musical, todos eles conservaram relativamente à mesma instrumentação dos Blocos de Índios, (surdos,

12 “Esse movimento religioso-político inspirou-se no garveyismo. Baseado, em primeira instancia, nos pobres rurais, o movimento desenvolveu-se nos anos 60 como a resistência mais poderosa contra o sesgo branco oficial da sociedade jamaicana. O movimento, baseado na redenção africana e no conceito de Haile Selassie como Deus, lutou a favor de uma Jamaica governada pela maioria negra.” (Traduzido pela autora)

repiques e caixas) por ser a maneira mais prática e de menor custo para se constituir como bateria, mas com diferenças em quanto à inclusão de alguns instrumentos, timbres, afinação e técnicas de execução, assim como cada bloco foi ressaltando distintos elementos expressivos, baseando-se nos diversos olhares para evocar a África.

Alguns introduzem ritmos diretamente do candomblé como Ilê Aiyê, mantendo a instrumentação e rítmica do samba, particularmente do samba de roda¹³ (timbau, tamborins, cuica), outros experimentaram a busca de sonoridades novas, que manifestassem a conexão como a Jamaica, como foi o caso de Olodum e Muzenza, conceito que deu como resultado a origem do ritmo Samba Reggae (onde o repique é executado apenas com baquetas de silicone). Por sua vez, Male Debalê desenvolveu fortemente a estética e a dança, que lhe deu características visuais e corporais especiais. E Araketu foi o primeiro bloco a mudar sua formação musical para estéticas mais modernas, incorporando instrumentos como guitarra, teclado e sopros.

Um grande movimento musical, social e político que estava surgindo, representado principalmente pelo conceito musical da fusão do samba e do reggae, que teve um enorme impacto na indústria da *world music*¹⁴, pelo nome de Samba Reggae, e que foi liderado fundamentalmente pelo bloco afro Ilê Aiyê, que guardava na sua estética artística e proposta sociocultural e política estava muito mais próxima das próprias tradições afro-baianas que os outros blocos do mesmo movimento.

“No começo não foi fácil” diz Vovô¹⁵ (2015, entrevista), alguns blocos sofreram perseguição policial durante os seus desfiles, por serem grupos de negros com vestimentas africanas, quebrando a ordem social estabelecida até esse ponto da história em Salvador, ao implantar como norma do bloco Ilê Aiyê, a participação apenas do pessoal negro nas suas filas, a fim de evidenciar o longe que estavam de viver sob uma suposta democracia racial:

Aquele pequeno grupo de jovens que se intitularam Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê, foi acusado de quase tudo; radicais, subversivos, intolerantes e até mesmo de querer destruir a bela e formosa “democracia racial brasileira”, modelo perfeito de convivência racial e que deveria servir de exemplo para o mundo.[...] Fosse através dos seus cânticos rebeldes e de protestos, onde a afirmação da sua origem africana era cantada em prosa e verso até a exaustão, fosse através do comportamento, onde os cabelos trançados ou rastafáris e as roupas e os adereços eram expostos de forma gritante, fosse através da criação de escolas alternativas, a população negro mestiça da cidade de Salvador, passou a ser vista. (ARAUJO, 2002, p.8)

Mas, além desses acontecimentos, hoje em 2015, Ilê é considerado parte do patrimônio sociocultural e musical de Salvador e conta com uma enorme validação, tanto estética como

13 Vídeo de Samba de Roda https://www.youtube.com/watch?v=9EfV_9N4--c

14 Gênero musical contemporâneo criado a fim de integrar no conceito amplo toda a música tradicional ou folclórica, música popular e música étnica. No caso o bloco afro Olodum foi o maior expoente neste gênero, gravando e compartilhando o palco com Paul Simon <https://www.youtube.com/watch?v=gzkekMZZdqQ> e com Michael Jackson https://www.youtube.com/watch?v=QNJL6nfu__Q

15 Antônio Carlos dos Santos, fundador e presidente do Ilê Aiyê até atualidade.

institucional, da sua proposta musical e seu trabalho social. A pergunta agora seria: como é que se conseguiu essa validação?

Ilê Aiyê

*“Que bloco é esse? Eu quero saber.
É o mundo negro que viemos mostrar pra você...”¹⁶*

Com essa canção é que o Ilê Aiyê sai pela primeira vez pelas ruas de Salvador no verão de 1975, para mudar e radicalizar a estética, a música, a dança, conteúdo e participação comunitária dos grupos que foram parte da festa popular até esse momento, ressaltando a importância política do bloco, ao ser pioneiro em se estabelecer como organização negra, incluso antes que o MNU (Movimento Negro Unificado), que nasceu em 1978 como instituição veladora dos direitos dos negros, combatendo ante a lei, qualquer ato de discriminação racial.

Segundo Mario Pam (2015, entrevista), atual mestre (diretor musical) do Ilê, a ideia de criar o bloco veio de Vovô (Antônio Carlos dos Santos, querendo elevar os direitos da população negra para uma igualitária participação nas instancias festivas, pois ele (Vovô) já teria sofrido claras discriminações no ato de querer adquirir um abada¹⁷ de alguns dos clubes carnavalescos da época:

Na década de 70 tinha clubes da classe médio-alta, ricos, na sua maioria brancos. Eles não tinham a obrigação de aceitar qualquer pessoa, eles faziam a sua fantasia e se eu fosse negro, mesmo que eu tivesse dinheiro eles não iam me admitir, por causa das restrições que eles criavam. Vovô, por exemplo, que era empregado da empresa petroquímica e tinha o dinheiro pra comprar, tentou conseguir e não venderam a fantasia pra ele. (PAM, 2015, entrevista)

Motivado pela vontade de reverter àquela situação dos negros no carnaval, que até esse momento eram requeridos como percussionistas ou seguranças das cordas, separando “quem paga e quem não paga”, Vovô junto com Apolônio de Jesus, convenceram os jovens do Terreiro Ilê Axê Jitolu, localizado no bairro da Liberdade, para iniciar esse ambicioso projeto.

Pesquisando sobre o surgimento do seu nome, encontramos que no ultimo documentário oficial sobre o bloco “Do Ilê Axé Jitolu para o Mundo” (2014), aparece outra versão do surgimento do nome, diferente da até agora divulgada nos trabalhos de Goli Guerreiro (1998, 2000), aonde relata que foi a través dos búzios¹⁸ que escolheram o nome do grupo.

16 Canção de Paulinho Camafeu “Que Bloco é esse?” 1974.

17 Tipo de vestimenta que representa a compra do ingresso para seguir um grupo, dentro das cordas de seguridade e com alguns outros benefícios.

18 Arte divinatória usada no candomblé, realizada com conchas de praia.

Na versão do documentário, aparece a origem do nome, primeiramente, da voz de um amigo estrangeiro de uns dos fundadores, conhecedor da língua Ioruba, quem deu para Vovô e os demais, algumas possibilidades de nome que se aproximavam ao conceito do grupo que eles queriam projetar, pois até essa instância, os fundadores contavam com um potencial nome que era “Poder Negro”, mas essa opção tinha uma carga política que possivelmente, causaria uma persecução policial muito mais forte da que tiveram.

O que ao parecer não está em discussão é que finalmente, a decisão definitiva foi consultada a Mãe Hilda, Mãe de Santo do Terreiro Ilê Axé Jitolu (quem também era a mãe biológica de Vovô), potente e comprometida guia espiritual do grupo até sua morte, quem graças as suas ferramentas de conexão espiritual e sua forma visionária, indicou o nome do Ilê Ayê, assim como muitos outros projetos realizados sobre sua aprovação.

Desse modo, o dia 1 de Novembro de 1974 foi estabelecido como a fundação da Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Ayê, saindo no verão de 1975, no seu primeiro desfile carnavalesco na cidade de Salvador, ação que foi muito condenada pelos meios de comunicação:

BLOCO RACISTA – NOTA DESTOANTE - Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: Mundo Negro, Black Power, Negro para você, etc., o Bloco Ilê Ayê, apelidado de Bloco do Racismo, proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da imprópria exploração do tema e da imitação norte americano, revelando enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do Ilê Ayê, todos de cor, chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que os observavam do palanque oficial. Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de esperar que os integrantes do Ilê voltem de outra maneira no próximo ano, e usem em outra forma a natural liberação do instinto característica do carnaval. (Jornal a Tarde 12 de fevereiro de 1975, apud ARAUJO, 2002,p.7)

Ações Afirmativas do Ilê

Apesar da rejeição expressada, lida como apenas um protesto do carnaval, o bloco continua firme com o seu objetivo, pois no seu processo de organização existia uma proposta social, comunitária e espiritual, que transcendia o musical e estético, expostos no momento do carnaval.

Sempre contando com o apoio incondicional de Mãe Hilda, Ialorixá do Terreiro Ilê Axé Jitolu e mãe de Vovô, quem sempre protegeu, incentivou e financiou muitas das ações sociais do grupo, além de orientar espiritualmente as decisões importantes, foi se mudando a imagem e a autoimagem desse e de muitos outros blocos afros e os seus participantes.

Desde o primeiro desfile, o Ilê saiu às ruas com a canção de Camafeu durante todo o seu percurso, sendo cantado por todos aqueles que acompanharam o cortejo.

*Branco, se você soubesse o valor que o preto tem.
Tu tomavas banho de piche pra ficar negrão também.*
Estrato da canção “Que Bloco é Esse” de Paulinho Camafeu

O efeito de identidade e participação que produziu esse tipo de canção, que falava do universo negro, foi tão grande, que a diretoria do bloco estabeleceu como parte fundamental do carnaval a interpretação da canção-tema, que alude à realidade da história africana e a sua diáspora, a fim de transpassar e fortalecer conhecimentos e identidade, como nas canções do DVD: “Comando Doce”, “No tempo do Pelourinho”, “Ilê de Guiné”; como também faz parte primordial do repertório a canção-poesia, que se refere ao mundo negro com maior amplitude de conteúdo, podendo falar de coisas cotidianas ou mais metafóricas, como em: “Deusa do Ébano II”, “Alienação”, “Bom Batuque do Ilê”, etc.

Através de um festival, realizado meses antes da época de carnaval, muitos compositores participam com suas canções dentro do tema escolhido pela diretoria do Bloco, podendo ser escolhidas para ser tocadas pelo bloco durante a festividade. Aquelas canções são acompanhadas por arranjos e convenções criados pelos diretores musicais com a intenção de ressaltar suas formas e conteúdos, que mais que protestos, são um chamado a dignificação e orgulho dos afrodescendentes pela sua história e identidade.



Mãe Hilda Jitolu no terreiro Ilê Axé Jitolu.

Autor: Arquivo Ilê Aiyê. Dentro da exposição fotográfica “Mulheres Ilê Aiyê no Século XXI”, realizada no Centro de Estudos Afro Oriental CEAQ – UFBA o dia 30/04/2013.

Com o constante apoio de Mãe Hilda e sob a organização de seu presidente e seus diretores, outras ações culturais foram implantadas, o que segundo Arany Santana (umas das diretoras do Ilê), no documentário “Do Axé Jitolu para o mundo” (2014, 35min: 10seg), classificam-se dentro das chamadas “ações afirmativas”¹⁹.

Seria em 1980, quando segundo Vovô (2014, 32min: 40seg), é rebatizado o concurso que já era parte do Ilê, com o nome de Noite da Beleza Negra. Junto com a mudança de nome do concurso, determinam-se as características que devia ter a mulher escolhida, chamada de Deusa do Ébano para representar o ano inteiro o bloco:

São analisados os trançados dos cabelos, as estamparias do tecido, a graça da dança, mas, sobretudo, a candidata deve ter consciência da sua negritude e ser atuante na comunidade para tornar-se vencedora da Noite da Beleza Negra.²⁰

Em 1992, o grupo deu continuidade a seus conhecimentos musicais desenvolvidos criando o projeto Band’ Erê, que primeiramente funcionou dentro do terreiro de Mãe Hilda, lugar onde os mestres e os percussionistas experientes, começaram a dar aula sobre a música do Ilê para os meninos e jovens do bairro e suas proximidades.

No decorrer do tempo, a Band’Erê abriu-se para outras expressões artísticas, educando meninos e jovens nos valores culturais africanos. O bloco também se organizou como banda show, escolhendo uma pequena representação dos seus instrumentos, intitulada de Band’Aiyê, para acompanhar os cantores que também fazem parte fundamental do conjunto. Graças a esse projeto, a banda show já tem viajado por muitos lugares do mundo, e esses músicos foram os encarregados de gravar os quatro discos e o único DVD que Ilê possui até o momento.

Por fim, cabe destacar, dentro dessas ações, a criação da Escola Mãe Hilda em 1988, que também nasceu no terreiro e contou com financiamento do mesmo, com a missão de educar atualmente 240 crianças de 7 a 12 anos de idade, centrados firmemente na equidade de gênero e raça. A escola segue o caminho da educação alternativa em Salvador, buscando a inovação dos seus conteúdos e metodologias para lograr a inclusão da cultura negra dentro da formação das crianças.

Tanto para a escola Mae Hilda como para a Band’Erê, professores e diretores criam

19 “Para nós do movimento negro brasileiro, Ações Afirmativas são medidas especiais e temporárias, adotadas ou determinadas pelo Estado, espontânea ou compulsoriamente, com o objetivo de eliminar desigualdades historicamente acumuladas, garantindo a igualdade de oportunidades e tratamento, bem como de compensar perdas provocadas pela discriminação e marginalização, decorrentes de motivos raciais, étnicos acumulados em virtude das discriminações ocorridas no passado.” (ARAÚJO, 2002, p.4).

20 Site oficial do Ilê Ayê www.ileaiyeoficial.com

material didático da cultura africana, como por exemplo, os cadernos negros do Ilê Aiyê. Parece-nos relevante destacar que os dois últimos projetos nomeados são financiados fundamentalmente, pelo dinheiro reunido durante as realizações dos ensaios abertos antes do carnaval, ações que são atualmente realizadas dentro da Senzala do Barro Preto, sede da Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê, localizado na Ladeira do Curuzu, pertencente ao Bairro da Liberdade.

Conclusões

Todo esse processo permitiu consolidar a figura do Ilê em Salvador, um patrimônio musical de enorme riqueza, pioneiro do movimento do Samba Reggae, que de certa forma delineou objetivos, caminhos e metodologias que marcaram um antes e um depois em termos de desenvolvimento e integração social, incentivando o valor da sua história por meio de pesquisas que implicaram diversas viagens até África, além da realização de concursos de composição musical (samba canção) que abrange canções apenas que possuam letras sobre a sua cultura. Também ressaltaram a beleza física e os conhecimentos culturais das suas negonas, a través do concurso da Beleza Negra, e como ultimo grande pilar para construir essa grande casa negra, construíram a Escola Mãe Hilda, que trabalha desde a realidade dos estudantes da comunidade, formando meninos que apreciam conscientemente a sua cultura.

*...E não te ensino a minha malandragem.
Nem tão pouco minha filosofia, não?
Quem dá luz a cego é Bengala Branca e Santa Luzia.*

Sem duvidas um exemplo de organização, que nasce entre tambores, abadas, sambas, cordas e caixas de som, que deixa no ar reflexões sobre as formas de superar as desigualdades sociais ou ate mesmo individuais, convidando em poucas palavras, para um trabalho interior de autoestima, através de ações claras e participativas ligadas a sua história e o seu potencial, que por sua vez evidenciam a exclusão social que ainda sofrem muitas comunidades praticamente mutiladas pelas estruturas sociais e econômicas imperantes de turno, e que aos poucos tem alcançado algum tipo de participação respeitosa dentro dos sistemas atuais.

Tanto a alegria e cadencia dos tambores deste lugar do Brasil mantem um forte nexo com a realidade caribenha, quanto a desigualdade que avança quase imperceptivelmente.

Como aplicar o exemplo em nosso entorno, em nossas comunidades ou em nos

mesmos? Será que potenciando nossas particularidades se consegue uma real integração na sociedade? Vale a pena conhecer nossa história para ter uma melhor perspectiva do futuro? Qual é a importância de um fundamento espiritual? Quanto o estado tem que participar de iniciativas parecidas? Qual é o papel da música na hora de fazer comunidade?

Parecem perguntas um tanto óbvias e ingênuas dentro do sistema neoliberal que vivemos, mas se cada um de nós refletisse sobre perguntas de este tipo, talvez alguma ideia ou emoção acorde para ir à busca de um benefício comum.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Z. A Influência dos Blocos Afros na Formulação e Implementação das Políticas de Ações Afirmativas na Cidade do Salvador. Anais, UNICAMP, 2002. Disponível em http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/Com_RC_ST24_Araujo_texto.pdf 28/12/2014.
- BÉHAGUE, G. **El samba reggae**: invención de un nuevo ritmo, símbolo de la “negritud” bahiana. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Behague.pdf> 07/09/2013.
- BOGUES, T. Raza y clase social en la sociedad jamaicana. **Revista Nueva Sociedad**, nro. 63, 123. Novembro-dezembro, 1982.
- DOS SANTOS, A. Entrevista de Vovô a agrupação chilena representante da comuna de Recoleta (uma das prefeituras de Santiago), no Sanzala no dia 27/02/2015.
- GODI, A. Musica afro-carnavalesca: das multidões para o sucesso das massas elétricas. **Revista Ritmos em trânsito** : sócio-antropologia da música .São Paulo, SP : Dynamis Editorial ; [Salvador, Brazil] : Programa A Cor da Bahia, Projeto S.A.M.B.A, Mestrado em Sociologia/FFCH-UFBA, p.73–96,1998.
- GUERREIRO, G. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. Ed. 34, São Paulo, 2000.
- GUERREIRO, G. As trilhas do Samba Reggae: a invenção de um ritmo. Latin American Music Review- **Revista de Música Latinoamericana**, Vol. N°1, 105-140.1999.
- GUERREIRO, G. Um mapa em preto e branco da música na Bahia-Territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). **Revista Ritmos em trânsito** : sócio-antropologia da música .São Paulo, SP : Dynamis Editorial ; [Salvador, Brazil] : Programa A Cor da Bahia, Projeto S.A.M.B.A, Mestrado em Sociologia/FFCH-UFBA, p.97–119,1998.
- ICKES, S. Era das batucadas: o carnaval baiano das décadas 1930 e 1940. **Afro-Ásia**. No. 47, Salvador, 2013.
- http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0002-05912013000100006&script=sci_arttext
- ILE AIYE. Site oficial do Ilê Aiyê. Disponível em <http://www.ileaiyeoficial.com/> 03/04/2015.
- MUSOTTO, R.O **Berimbau da Bahia**: Um estudo da técnica, escrita e evolução da música tradicional e contemporânea do berimbau da Bahia. Secretaria da Cultura da Bahia. Salvador,2015.
- PAM, M. Entrevista de Mario Pam a Karen Gómez para a dissertação de mestrado “A música do Ilê Aiyê, uma análise do Samba Afro”na escada do Bairro Santo Antônio no dia 10/01/2015.
- RODRIGUES VIEIRA FILHO, R. Folguedos negros no carnaval de Salvador (1880–1930). **Revista Ritmos em trânsito** : sócio-antropologia da música .São Paulo, SP : Dynamis Editorial ; [Salvador, Brazil] : Programa A Cor da Bahia, Projeto S.A.M.B.A, Mestrado em Sociologia/FFCH-UFBA, p.39–72,1998.
- SACRAMENTO, J. *Do Batuque aos Blocos Afros*. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004.
- TELES DOS SANTOS, J. Divertimentos Estrondosos: Batuques e sambas no século
- XIX. **Revista Ritmos em trânsito** : sócio-antropologia da música .São Paulo, SP : Dynamis Editorial ; [Salvador, Brazil] : Programa A Cor da Bahia, Projeto S.A.M.B.A, Mestrado em Sociologia/FFCH-UFBA, p.17–38,1998.
- TVE. Emissora do IRDEB, Secretaria de Comunicação Social do Governo da Bahia. **Ilê Aiyê: Do Axé Jitolu Para o Mundo**. Salvador, 2014.