

A fala que faz: Música e identidade negra no bloco afro Dilazenze (Ilhéus, Bahia)

Vincenzo Cambria¹

Resumo

As práticas musicais de grupos como o Dilazenze, longe de serem compreensíveis simplesmente através da análise de seu contexto, devem ser entendidas elas mesmas como um 'contexto' específico onde são construídos e negociados tanto os grupos quanto suas próprias identidades. Discutimos aqui algumas das características do 'contexto' música, assim como é concebido pelos membros desse grupo e pelo conjunto dos grupos que formam o movimento 'afro-cultural' da cidade de Ilhéus (BA), tentando ressaltar sua importância, seja na elaboração de uma identidade étnica, seja como canal privilegiado para a veiculação dos discursos propostos, e como espaço de negociação das diferenças e importante instrumento de 'ação'.

Palavras-chave: blocos afro, música, Bahia, identidade étnica, política identitária.

1 Pesquisador do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, atualmente cursando o Ph.D. em Etnomusicologia na Wesleyan University (EUA) como bolsista CAPES/Fulbright. E-mail: vcambria@wesleyan.edu

Abstract

The musical practices of groups like Dilazenze, far from being comprehensible simply by analyzing their context, should be considered themselves as a specific 'context' where both the groups and their identity are forged and negotiated. Here we discuss some characteristics of the 'context' music as it is conceived by the members of this group and by the totality of the groups that constitute the 'afro-cultural' movement in the city of Ilhéus (Bahia, Brazil), trying to stress its importance in the elaboration of an ethnic identity, as a privileged channel for the spreading of proposed discourses, a space for the negotiation of differences and an important instrument for 'action'.

Key words: blocos afro, music, Bahia, ethnic identity, identity politics.

Os estudos sociológicos e antropológicos sobre os blocos afro baianos (assim como também sobre outros grupos e eventos sociais onde a música representa um elemento central) tendem, geralmente, a reificar a música como domínio específico isolável do conjunto de práticas e comportamentos observados². Muitos destes estudos compartilham um curioso esquecimento da música: de um lado, por assumir a música como categoria definível a priori cujo significado não necessita de ulteriores discussões para ser compreensível; do outro, por considerar a análise de suas práticas como sendo domínio dos músicos que possuiriam a competência técnica necessária para sua realização (essa segunda idéia é, de

² Este trabalho baseia-se em alguns dos resultados da pesquisa junto ao bloco afro Dilazenze de Ilhéus (Bahia) relativa a minha dissertação de mestrado (Cambria 2002).

alguma forma, conseqüência da primeira)³. Considerando que esses grupos, muitas vezes, se formam com o objetivo principal de fazer música e dançar, e que a maior parte de suas atividades e negociações são voltadas diretamente a essas práticas, esse esquecimento se apresenta, a meu ver, como um obstáculo significativo para a compreensão dessas realidades. Com isso não quero dizer que a música seria o elemento exclusivo ou determinante na produção do sentido (ou sentidos), mas que, sem ela, a análise dessas práticas teria que se fragmentar em domínios isolados.

Os trabalhos que abordam os blocos afro baianos concentraram suas análises principalmente no significado que estes grupos assumiram como entidades de fomentação de uma identidade 'étnica' e nas relações que eles têm com os movimentos negros e com a política local. Muitos autores, assim, apresentam a realidade desses blocos como a de quem usa a música para fazer política. Eu diria que é possível também inverter essa relação. Esses grupos, poderíamos dizer, usam a política para fazer música. Essa inversão pode parecer um pouco radical ou excessiva, mas retrata, a meu ver, aspectos significativos da realidade discutida. Falando de política me refiro aqui à política partidária com as práticas que muitas vezes a acompanham (clientelismo, compra de votos, promessas, parcerias, etc.), mas não apenas a esta, já que uma prática musical em si pode ser considerada, também, uma prática política⁴.

Os principais motivos de existência de grupos como o Dilazenze

³ Para uma aprofundada discussão dessa questão ver Menezes Bastos (1995).

⁴ John Blacking, influente etnomusicólogo falecido em 1990, tinha uma opinião interessante a esse respeito. Segundo relatado por Suzel Ana Reily: "Pelo fato da performance musical em grupo envolver uma interação coordenada entre pessoas, ele [Blacking] considera qualquer prática musical como inerentemente política, mesmo quando a música sendo executada não é explicitamente articulada em termos políticos. Suas implicações políticas derivam do seu potencial em fornecer aos participantes os meios de perceber si próprios em relação aos outros de forma tal que poderia influenciar suas ações em âmbitos extra-musicais" (Reily 1995:73).

são, sem dúvida, a música e a dança. É em torno dessas práticas que eles se formam. Não é simplesmente o contexto que pode nos fornecer a explicação (ou algumas entre tantas explicações) dessas práticas, mas, como gostaria de ressaltar, são essas práticas que constituem um importante ‘contexto’⁵ onde são construídos e negociados, tanto os grupos, quanto suas próprias identidades. Pensar simplesmente que se trata de grupos de pessoas já definidos a priori (e assim definíveis) que, com o objetivo de reivindicar seu espaço e dignidade numa sociedade injusta, elaboram (ou adotam) um conjunto de práticas (no caso, musicais), é, a meu ver, fugir do foco da questão.

Dilazenze e Movimento ‘Afro-Cultural’ de Ilhéus

O Grupo de Preservação da Cultura Negra Dilazenze, conhecido mais simplesmente como Dilazenze, nasceu dentro de um antigo terreiro de candomblé de nação Angola e agrega jovens negros do bairro da Conquista, em Ilhéus (no sul do Estado da Bahia)⁶, com o objetivo prin-

⁵ O uso do conceito de contexto em sua acepção comum nesse âmbito de pesquisa, como observou Christopher A. Waterman em seu estudo sobre a música *jùjú*, “[...] não pode fornecer uma compreensão suficiente da influência que a música e a musicalidade têm sobre a vida social humana em geral. Uma reversão conceitual do ‘objeto’ em primeiro plano e do ‘contexto’ em segundo plano sugere uma abordagem complementar: o estudo não somente da música no contexto, mas da música como um contexto para a percepção e ação humanas” (Waterman 1990:214). Essa concepção da música como contexto é presente em trabalhos anteriores de outros autores como, por exemplo, em Herndon & McLeod (1980).

⁶ O bairro da Conquista, onde desenvolvi minha pesquisa, é o mais populoso da cidade de Ilhéus e aquele com a maior concentração de habitantes negros. Bairro habitado principalmente por pessoas de baixa renda, é considerado hoje um dos mais perigosos, pelo crescente índice de violência e de tráfico de drogas. Nesse bairro atuam dois dos maiores blocos afro da cidade (Dilazenze e Rastafiry),

principal de desenvolver atividades com a música e a dança. As principais dessas atividades são:

- ◆ O bloco afro que desfila no carnaval;
- ◆ Um grupo de dança que realiza apresentações com coreografias inspiradas principalmente na dança e na gestualidade do candomblé;
- ◆ Uma banda musical que realiza apresentações ‘de palco’ de suas músicas carnavalescas (geralmente no estilo *samba-reggae*) e de músicas criadas a partir da mistura de diferentes ritmos (da cultura religiosa do candomblé, do samba de roda, de música caribenha e de outros tipos transnacionais de música negra).

A participação de jovens de ambos os sexos, das ruas e dos bairros onde grupos como esse atuam, é estimulada, principalmente, pelas atividades culturais por eles desenvolvidas que proporcionam, antes de mais nada, ocasiões de encontro e de diversão⁷. Esse aspecto é pouco discutido, a meu ver, pelo fato dele representar um ponto delicado e “deflagrador de divergências ideológicas” (Lima 1997:154) dentro do próprio universo dos movimentos negros. A principal crítica que o MNU (Movimento Negro Unificado) faz aos blocos afro é, de fato, a de apresentarem uma imagem do negro como sendo capaz somente de “dançar e tocar tambor” reforçando, assim, os estereótipos ligados a sua raça. Do outro lado, dirigentes dos blocos afro criticam o MNU por ser muito intelectualizado, por discutir a questão do negro entre quatro paredes, não chegando até o povo e não realizando nada de concreto para ele, e por ter, às vezes, uma postura excessivamente radical (no sentido de

além de grupos menores.

⁷ A etimologia da palavra diversão, como sugerido em Menezes Bastos (1995:35, nota 16), remete ao verbo latim *divertere* que significa tornar-se diverso, diferente. A diversão, portanto, seria também uma importante ação humana voltada a elaborar e definir identidades.

promover um racismo ao contrário). O fato dos blocos afro de Ilhéus escolherem se auto-classificar como movimento 'afro-cultural' é sintomático dessas divergências. Essa denominação visa sublinhar o fato que sua atuação é pensada fundamentalmente como sendo cultural e não, necessariamente, política. Mesmo assim, o discurso de seus dirigentes também é voltado a apresentar seu trabalho como sendo de conscientização, reivindicação e luta.

Outro motivo que estimula a participação dos jovens é a possibilidade de aprender a tocar algum instrumento de percussão. Graças à visibilidade alcançada por esses instrumentos na produção musical baiana, essa competência pode representar, além de uma oportunidade de lazer, uma perspectiva (se bem que remota) de trabalho. Os blocos afro são, nesse sentido, boas escolas, já que fornecem os instrumentos musicais e a técnica para tocá-los sem cobrar nada. A mesma coisa pode ser dita em relação à dança.

Esses dois aspectos do trabalho das entidades afro (o fato delas proporcionarem lazer e fornecerem uma competência artística) são muito importantes, na visão dos próprios líderes, para se pensar sua relevância social. Discutindo com a antropóloga Ana Cláudia Cruz da Silva (1998: 121-2, 133) sobre os chamados 'trabalhos comunitários' desenvolvidos pelas entidades afro, líderes do Dilazenze afirmaram, significativamente, que o fato dos blocos afro proporcionarem lazer para suas comunidades e fornecerem meios para que os jovens participantes possam se promover, deve ser considerado, em si, como uma forma de trabalho comunitário. Esses aspectos seriam de extrema importância para o fortalecimento da auto-estima dessas pessoas tanto em relação a si mesmas (enquanto negras) quanto em relação ao bairro onde elas moram ("ter orgulho do lugar onde se vive") (ibid. :122).

Em minha experiência de campo junto ao Dilazenze, fui percebendo logo que as discontinuidades entre o discurso 'oficial' (dos diretores) e a

prática (do grupo como um todo) eram bastante significativas. Os líderes apresentam as atividades do grupo como inseridas dentro de um contexto mais amplo, o ‘movimento negro’ de Ilhéus ou, como vimos, ‘movimento afro-cultural’, e têm um discurso bastante elaborado sobre sua importância e finalidades. Já nas minhas entrevistas com os percussionistas e dançarinos, quase ninguém sabia me explicar o que é esse movimento e, em alguns casos, não sabiam de sua existência. Existe, também, uma importante diferença de geração entre os membros da diretoria e os jovens participantes das atividades do grupo. Esses últimos começaram a participar num momento em que inexistem, praticamente, blocos afro na mídia e não se fala deles e de sua ‘missão’ como acontecia nos anos 80 e em boa parte da década de 90. Nas rádios e TVs locais e nacionais o samba-reggae e os blocos afro deixaram de ter qualquer espaço. A participação desses jovens nas atividades dos blocos afro, portanto, só em parte pode ser entendida como sendo atraída pelos discursos de fomentação de uma consciência negra.

Uma interessante consequência do declínio comercial dos blocos afro, em minha perspectiva, é que eles começaram a ser vistos e se apresentar, cada vez mais, como uma tradição⁸ e não mais como uma novidade⁹. Nos discursos dos membros da diretoria é traçada uma ligação de continuidade e coerência entre os blocos afro e tudo que se refere à cultura de origem africana no Brasil. A cultura dos blocos afro, de alguma forma, seria uma síntese da herança dos ancestrais que continua viva

⁸ Na verdade, os blocos afro sempre tiveram um discurso que ressalta sua autenticidade e seu papel de preservação cultural. O que eu quero dizer é que, a partir do momento em que eles se tornaram fora de moda, esse discurso adquiriu uma importância muito maior.

⁹ Segundo mecanismos bastante parecidos com os descritos por Hobsbawn & Ranger (1984) a propósito da “invenção das tradições”.

através deles. As idéias de preservação e resistência cultural, que gravitam em torno daquela de tradição, são, também, recorrentes nos discursos e projetos elaborados por esses grupos.

Uma das conseqüências mais evidentes dessa postura é a ‘folclorização’ de suas práticas culturais. Isso, de um lado, constitui um válido ‘argumento’ para a negociação de espaço (se bem que secundário) e recursos públicos (bastante irrisórios), mas, do outro, o preço que eles têm que pagar é alto. Sua cultura, tornando-se típica, tradicional, passa a ser vista como uma curiosa reminiscência do passado a ser exibida no carnaval e em poucos outros eventos para turista ver¹⁰. Sua contemporaneidade e criatividade são, assim, negadas¹¹.

Os significados que estão nas entrelinhas das negociações dos blocos afro com o governo municipal são, porém, um pouco mais complexos do que isto. Na imagem que a cidade de Ilhéus quer vender no mercado turístico, as manifestações culturais negras não têm muito lugar¹².

¹⁰ Como, por exemplo, as apresentações no porto para receber os navios de turistas.

¹¹ Após uma apresentação do grupo de dança do Dilazenze no auditório de uma universidade local, uma professora, comentando comigo e com a antropóloga Ana Cláudia Cruz da Silva sobre o espetáculo, usou a expressão “grupo de informação” para referir-se a ele. Isso é bastante sintomático de como esses grupos são enquadrados. A idéia que ela queria expressar, acredito, era que esses grupos simplesmente passam uma informação, ou seja, que repetem algo que, poderíamos dizer, é independente deles. O significado da expressão usada por esta professora, pensando bem, não é muito diferente daquele de “informante”, abundantemente usada nos relatos etnográficos de todos os tipos. Talvez por falta de um termo melhor, continuamos (eu mesmo incluído), às vezes a-criticamente, a usar essa fórmula que carrega, nas entrelinhas, a idéia de um certo determinismo, herança de um passado, não tão remoto, das disciplinas etnográficas.

¹² As estratégias aqui escolhidas para atrair o turismo nacional e internacional são baseadas primeiramente no fato da cidade ser a terra do escritor Jorge Amado e cenário de muitas de suas famosas obras. Outro aspecto fortemente ressaltado é a riqueza paisagística da região. Assim, são exploradas as belas praias que ro-

Mesmo assim, o governo municipal prefere apoiar essas entidades, devidamente colocadas na dimensão do folclore, para mostrar que é sensível às necessidades da população negra da cidade (com o conseqüente respaldo político) e manter a problemática racial (com suas tensões latentes) no âmbito, bem mais confortável, do reinado de Momo¹³.

A partir de 1997 até 2001 foram realizados dois carnavais em Ilhéus. Um carnaval antecipado (Ilhéus Folia) onde só desfilavam os trios elétricos e um, ‘oficial’ (chamado, significativamente, de “cultural”), reservado aos blocos afro, afoxés, levadas de capoeira, blocos de arrasto e outros blocos menores e menos organizados. A diferença entre esses dois carnavais era, também (se não principalmente), uma diferença de classe e cor. O carnaval antecipado, onde ‘pular’ atrás de um trio era bastante caro, era o carnaval dos jovens das classes média e alta, em sua grande maioria, brancos. O “carnaval cultural”, como ouvi várias vezes em Ilhéus, era o carnaval dos pobres e, predominantemente, negros¹⁴.

A atuação dessas entidades no âmbito da cultura, motivo, como vimos, de críticas por parte dos movimentos negros mais politizados, tem conseguido interessantes resultados e seu significado merece, a meu ver, ser discutido mais aprofundadamente. Se é verdade que a grande maioria dos integrantes dos blocos afro de Ilhéus está mais interessada em fazer música e dançar do que em manifestações e discussões direta-

deiam a cidade, as fazendas de cacau e a mata atlântica. Essas estratégias são discutidas em Menezes (1998).

¹³ Sobre as dinâmicas da vida política de Ilhéus em relação aos movimentos negros ver Goldman (2000 e 2001), e Silva (1998).

¹⁴ Antes da criação de dois carnavais, houve diversos problemas de convivência entre esses dois mundos, porque os trios elétricos com sua poderosíssima amplificação, literalmente massacravam os outros blocos e isso, às vezes, levava a brigas em plena avenida. Depois de alguns anos com um único carnaval, o atual governo municipal (empossado em 2005) cortou as verbas (vitais) para as entidades afro participarem do carnaval.

mente políticas (no sentido comum), é também verdade que o significado e o papel desse 'contexto' (a música e a dança) precisa ser melhor compreendido.

Música e dança como 'contexto'

A música e a dança constituem formas de expressão que se colocam, poderíamos dizer, fora do ordinário. Por isso, dizer algo em música (cantar), ou através do corpo (dançar) não é a mesma coisa que expressar idéias falando. O 'contexto' música põe os discursos que veicula numa outra dimensão. Dimensão essa, freqüentemente associada às idéias de prazer, de festa, enfim, do lúdico. Ao mesmo tempo, porém, graças à ambigüidade criada por essas associações, a música sempre foi um poderoso instrumento de contestação e resistência. Como bem evidenciado por Martin Stokes (1997:8):

Quando observamos a maneira como as etnicidades e identidades são colocadas em jogo na performance musical, não deveríamos esquecer que a música é uma das formas menos inocentes através das quais as categorias dominantes são impostas e contrastadas.

Basta pensar na grande atenção que os regimes autoritários sempre tiveram em relação à música (e aos relativos mecanismos de censura por eles elaborados) para perceber a importância desse meio de resistência. Os blocos afro (ou pelo menos seus dirigentes) sabem muito bem disso:

A contribuição que a música dá pra esse movimento é em forma de resistência mesmo, de protesto. Acho que é a melhor forma que a gente tem de se manifestar contra ou a favor. *Através da música você dá suas picadinhas sem dar diretamente* [ênfase minha]. Acho que é super

importante neste sentido. (Mestre Ney, depoimento pessoal ao pesquisador, Ilhéus, 2001)

O 'contexto' música adquire uma relevância ainda maior quando se pensa nas experiências vividas pelos escravos africanos e seus descendentes no Novo Mundo. Como meio de expressão (e ação), a música assumiu, para essas pessoas, um lugar ainda mais importante já que constituía um dos poucos espaços que elas tinham para esse fim. Nesse sentido, concordamos com o afirmado por Paul Gilroy (1993:74):

O topos da indicibilidade produzido a partir das experiências do terror racial dos escravos, mostrado repetidamente nas análises da música dos escravos do século XIX, tem outras implicações importantes. Pode ser usado para desafiar as concepções privilegiadas da linguagem e da escrita como expressões preeminentes da consciência humana. O poder e o significado da música dentro do Atlântico Negro cresceram em proporção inversa ao limitado poder da linguagem.

Outro aspecto importante da performance musical e da dança é que elas são atividades eminentemente coletivas, têm a capacidade de juntar as pessoas, de criar grupos. Nesse sentido, representam atividades privilegiadas na construção e definição de identidades coletivas. Quando se fala de grupos, porém, não se deve cometer o erro de pensar, como se fez muito no passado, que representem entidades homogêneas e que os indivíduos que as compõem compartilhem, necessariamente, a mesma visão do mundo, os mesmos objetivos e interesses. No caso dos blocos afro, as pessoas que os formam têm visões (e discursos) individuais sobre suas identidades, são atraídas por diferentes aspectos do universo que essas entidades representam, e têm diferentes níveis de participação e objetivos (aprender a tocar ou a dançar, encontrar amigos, 'paquerar',

adquirir uma experiência profissional, conhecer melhor sua cultura, ter um espaço para fazer reivindicações, etc.). Isso, porém, não elimina (nem diminui) o poder dos grupos (e do conjunto formado pelos diversos grupos) de propor um discurso sobre si próprios e sua identidade coletiva (como identidade negra).

Outro aspecto importante da música e da dança é o fato delas serem, na maioria das vezes, atividades públicas. Como foi bem colocado por Antonio Godi (1999:274), fazendo referência ao trabalho de Adriano Duarte Rodrigues (1990): “o processo de legitimação dos sujeitos sociais se opera na dimensão da ‘esfera pública’, onde o jogo das interações sociais ganha visibilidade”. O trabalho dos blocos afro conseguiu, de fato, uma visibilidade bem maior que a dos movimentos políticos negros, e chegou até as massas. Essa visibilidade faz com que o discurso proposto por essas entidades não possa ser desconsiderado por quem tem o poder. As estratégias elaboradas pelo governo municipal de Ilhéus, por exemplo, devem ser entendidas como a consequência da necessidade por ele sentida de dar alguma resposta a esse discurso. A resposta dada, porém, é claramente voltada a diminuir seu poder de contestação e manter o controle sobre ele. A prefeitura apóia essas entidades tornando-as patrimônio da cultura da cidade como um todo (negando, assim, sua vontade de afirmar uma diferença). Seu apoio, porém, limita-se, quase que exclusivamente, ao carnaval, âmbito em que ela quer manter o discurso dos blocos. É também fomentada a rivalidade entre os diversos grupos (rivalidade essa, de alguma forma, já ‘natural’ no contexto das agremiações carnavalescas) através da competição oficial e através de sutis redes de clientelismo.

Além das características dos ‘contextos’ representados pela música e a dança até aqui expostos, outros aspectos específicos da realidade discutida nesse trabalho merecem uma reflexão ulterior.

Em meu trabalho de campo junto aos membros do Dilazenze, uma

questão constante nas entrevistas foi a da definição do que seria música negra. As respostas que recebi foram, muitas vezes, bastante interessantes:

A música negra a que a gente se refere é a música que fala sobre a cultura afro, que conta a história do negro, a história das lendas africanas, a história da cultura africana. É a música que fala sobre a vida afro, a cultura afro. (Mestre Ney, depoimento pessoal ao pesquisador, Ilhéus, 2001)

Música negra? A música negra é tudo. Para mim significa muitas coisas: fala da beleza negra, fala várias coisas do negro. (Luís Alberto, depoimento pessoal ao pesquisador, Ilhéus, 2001)

Nessas e em outras respostas, que recebi de vários integrantes do Dilazenze, o que chama a atenção é que, para se definir o que é música negra se dá especial importância àquilo que a música ‘fala’. Para ser considerada negra uma música (no sentido, também, de um gênero ou um estilo) tem que falar do negro, de sua realidade, de sua cultura. Não é suficiente o fato de ter sido criada ou desenvolvida por pessoas negras. Esse mesmo critério foi usado por Marinho, presidente do Dilazenze, numa nossa conversa sobre as bandas de *reggae* locais. Tinha perguntado a ele se bandas de *reggae* faziam parte do CEAC (Conselho das Entidades Afro-Culturais) e, em sua resposta, me explicou que as bandas de *reggae* na sua grande maioria, não falam do negro em suas músicas, por isso não poderiam ser consideradas entidades negras¹⁵.

¹⁵ Existe uma interessante ambigüidade na relação que várias pessoas do Dilazenze têm com o ‘conceito’ de *reggae*. De um lado, elas usam um ritmo que é chamado de reggae (diferente do samba-reggae), e tem como nome da própria banda, Banda Reggae Dilazenze; e, além disso, usam esse termo em muitas situações diferentes para referir-se a eventos desenvolvidos pela e para a comunidade negra (como, por exemplo, o projeto Sexta do Reggae, organizado pelo Dila-

Como para definir se uma pessoa, um grupo ou uma cidade são negros é necessário que eles se auto-classifiquem como tais (ver Cambria 2002), para que um tipo de música possa encarnar essa identidade, na visão proposta pelos meus interlocutores, é também preciso que isso aconteça. Em outras palavras, uma música para ser realmente negra tem que dizer isso explicitamente em sua letra.

O fato das músicas dos blocos afro falarem dos negros, de sua história, de suas lutas, de exaltarem sua beleza, de apresentarem sua cultura como sendo rica e importante, levou a resultados significativos. O mais evidente, a meu ver, é relativo ao fortalecimento da auto-estima das pessoas que participam dessas atividades. No caso das crianças e adolescentes, a importância disso é ainda maior.

Através dessas músicas, também, as pessoas podem adquirir uma maior familiaridade (mesmo se não um conhecimento aprofundado) com a cultura religiosa do candomblé, e com a história da escravidão e dos descendentes de africanos no Brasil. Mas o aspecto a meu ver mais importante, e não plenamente compreendido pelo MNU e os outros movimentos políticos negros, é que cantar, tocar e dançar podem também ser uma forma de 'luta', de 'ação'.

A mais importante ligação dos blocos afro com a cultura do candomblé, em minha opinião, está na concepção da música como fundamental poder de realização. Esse poder, já presente na palavra proferida, é reforçado pela natureza dinâmica do som. Escreveu Hampaté Bâ (1982:185-6), a propósito do poder da linguagem em culturas tradicionais africanas:

Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém [...] que

zenze). Mas, por outro lado, como acabamos de dizer, não reconhecem nas bandas que se dedicam especificamente a esse tipo de música, o valor de representantes da cultura negra.

gera movimento e ritmo e, portanto, vida e ação. [...] para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo. Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação.

Essa mesma concepção do som como movimento é também discutida por Juana Elbein dos Santos (1997:48-9) falando a propósito do poder de atuação do axé veiculado na performance musical do candomblé:

Toda formulação de som nasce como uma síntese, como um terceiro elemento provocado pela interação ativa de dois tipos de elementos genitores: a mão ou a baqueta percutindo no couro do tambor, a baqueta batendo no corpo do agogô, o pêndulo batendo no interior da campainha àjà, a palma batendo no punho etc. [...] O som é o resultado de uma estrutura dinâmica, em que a aparição do terceiro termo origina movimento.

Dois tipos de forças juntam-se na performance ritual, a da palavra proferida e a do som (da própria palavra cantada e dos instrumentos musicais).

Os tambores são considerados como poderosos intermediários entre o humano e o divino. Sua 'voz' tem o poder de chamar (de uma forma quase compulsória) as divindades para que se manifestem nos adeptos a elas consagrados. Às vezes, esta 'voz' é considerada como

sendo a das próprias entidades sobrenaturais cultuadas. Para que possam desenvolver essa função importantíssima, os instrumentos precisam ser consagrados (compartilhar o axé das divindades, sua essência) e ‘alimentados’ através de oferendas rituais. No caso do Dilazenze, isso acontece, também, se bem que de uma forma simplificada, com os instrumentos da bateria do bloco¹⁶.

Rituais específicos envolvendo os tambores, também, são realizados antes do Dilazenze sair para desfilar na avenida no carnaval.

A idéia de poder da percussão é também expressa nas letras das músicas desse grupo (“faz a terra estremecer”, “som irresistivelmente possante”, etc.) assim como seu poder de envolver as pessoas.

Essa idéia de força e poder associada aos instrumentos de percussão e, por extensão, à qualidade rítmica da música negra, sempre foi presente, também, no imaginário dos europeus e das elites brancas das Américas que a consideravam como uma ameaça¹⁷.

O conceito de ‘afoxé’ pode acrescentar outros elementos em nossa discussão. Em minha monografia de graduação (Cambria 1997) tinha formulado uma hipótese sobre o significado do uso da expressão afoxé pelos grupos carnavalescos ligados ao candomblé, baseada em dados encontrados na literatura especializada sobre a cultura iorubá na África. Esse significado, na minha hipótese, seria relativo ao poder de realização da palavra.

Segundo Henry J. Drewal, citando o trabalho de Raymond Prince

¹⁶ Acredito que em muitos blocos afro, onde não existe uma ligação tão direta e profunda com um terreiro, isso não aconteça. O que importa aqui, no entanto, é que esse aspecto confirma a idéia de força e poder atribuída aos instrumentos musicais.

¹⁷ Um interessante trabalho de Ronald Radano mostra, por exemplo, como, nos Estados Unidos, “com o surgimento da era moderna, referências ao poder do *hot rhythm* em afetar o corpo consumiram a atenção de repórteres e leitores” (Radano 2000:461).

(1960:68), afoxés são especiais misturas de ervas usadas para tornar eficaz uma maldição. “São esfregadas em cima de uma incisão em baixo do lábio inferior, de modo que, quando o indivíduo quer fazer uma maldição, passa a língua sobre o lábio inferior e tudo o que ele falar se realizará” (Drewal 1989:247). Outro trabalho em que encontramos esse tipo de explicação é o de Síkírù Sàlámì (King) sobre os cânticos dos orixás na África. A palavra afoxé, segundo esse autor, se refere a um expediente mágico que confere a quem o usa o poder de comando através da palavra, de forma que uma ordem verbal não poderá ser desobedecida (Sàlámì 1991:138).

Na época, não tinha encontrado nenhuma referência a esse significado em trabalhos que abordam os afoxés (as agremiações carnavalescas) brasileiros¹⁸. Mais recentemente, lendo o livro de Antonio Risério, *Carnaval Ijexá*¹⁹, encontrei essa mesma reconstrução etimológica. Escreveu este autor:

Quanto à expressão ‘afoxé’, [...], diz Edison Carneiro que Parrinder faz referência a uma certa ‘noz de afoxé’ – uma noz mágica que os sacerdotes africanos botavam na boca para imantar suas palavras. [...] Mas a melhor explicação que encontrei sobre o assunto foi a de Olabiyi Yai que [...] conseguiu decompor a expressão (o iorubá, pra quem não sabe, é uma língua aglutinante, tipo tupi e alemão). Reproduzo:

¹⁸ Trabalhos dedicados especificamente a essas agremiações como, por exemplo, o de Raul G. Lody (1976), em momento algum se referem a esse significado. No glossário desse trabalho, porém, à palavra afoxé são atribuídos os seguintes significados: “O termo em Yorubá significa divinação. Em pesquisas realizadas com informantes, outros significados foram atribuídos ao tema, tais como: *Qualidade de folha*, pomba, *feitiço*, instrumento musical, cortejo de carnaval ou pândega de carnaval” (ibid. :31, ênfases minhas).

¹⁹ Este livro foi publicado em 1981, bem antes da realização do meu trabalho sobre a música do candomblé, mas só recentemente tive a possibilidade de conhecê-lo.

a = prefixo nominal

fo = verbo = pronunciar, dizer

xé = realizar-se, verificar-se

Literalmente traduzida, então, a expressão ‘afoxé’ significa: a enunciação que faz (alguma coisa) acontecer. Ou, numa tradução mais poética, *a fala que faz*. (Risério 1981:12)

Angela Lühning (2001:33, nota 6) escreveu que, no candomblé, através do afoxé (sem, porém, explicar o que seria) a iaô é preparada, durante a iniciação, para ter o poder da fala²⁰.

O fato de que as agremiações carnavalescas ligadas a terreiros de candomblé tenham escolhido esse nome é bastante intrigante e, a meu ver, significativo. Cantar e dançar pelas ruas durante o carnaval, para essas entidades, não significava, somente, mostrar um pouco de sua cultura, de seus costumes e lendas. Tinha, também, acredito, o sentido profundo de ‘agir’ sobre sua realidade através das palavras cantadas²¹.

Esse aspecto é, a meu ver, perceptível na forma em que os blocos afro pensam e usam sua música. Com isso não quero dizer que os blocos afro se consideram uma versão moderna dos afoxés. Nenhum dos membros do Dilazenze, por mim entrevistados, por exemplo, pensa dessa

²⁰ Um dado interessante, que gostaria de ressaltar, é que Marinho, presidente do Dilazenze, foi a única pessoa a me fornecer exatamente este tipo de significado para a palavra afoxé. Ele me explicou que afoxé, segundo ele tinha aprendido “com os mais velhos”, significa “o poder de realização da palavra”.

²¹ Olabiyi Yai acredita, segundo reportado por Risério (1981:12), “que esta transformação semântica seja explicável pelo fato dos primeiros grupos de afrocarnaval, rivalizando-se mutuamente, terem trocado afoxés (no sentido de fórmula mágica) entre si”. Sem descartar a interpretação proposta por este autor (que também permanece no âmbito das hipóteses), pessoalmente acho mais significativa uma explicação que veja essas ‘armas’ verbais como destinadas à sociedade injusta em que os negros viviam.

forma. O que eu quero dizer é que, apesar da proposta estética (instrumentos musicais, ritmos, construção melódica, letras, etc.) e ideológica ser diferente, esses dois modelos de agremiação carnavalesca compartilham o mesmo tipo de concepção (uma concepção que tem na cultura religiosa do candomblé seu fundamento) da música e de suas funções e significados. Não é por acaso, em minha opinião, que, tanto em Salvador quanto em Ilhéus, os primeiros blocos afro começaram suas atividades como afoxés (ou com uma proposta estética a eles diretamente ligada), para depois elaborar uma proposta estética e ideológica distinta e não, por exemplo, como suas atuais características de organização sonora poderiam deixar supor, como escolas de samba (que tiveram uma longa história nessas cidades).

O fato dos membros do Dilazenze darem tanta importância àquilo que a música 'fala' é, a meu ver, diretamente ligado a essa questão. Afinal, para que sua luta seja eficaz, as palavras cantadas têm que ser diretamente voltadas aos aspectos que se quer transformar: valorizar a herança cultural africana, considerar a raça negra como sendo bonita, tornar a sociedade mais justa, eliminar as desigualdades sociais, fazer com que os direitos dos negros sejam respeitados, que as crianças negras tenham boas perspectivas para o futuro, etc.

Os blocos afro, assim, mostram uma clara consciência da importância de se inserir diretamente na luta discursiva para definir sua identidade, e o fazem através do instrumento de realização mais poderoso que possuem: a música.

Bibliografia

BÂ, A. Hampaté. 1982. "A tradição viva". In *História Geral da África, vol.1*, pp. 181-218. São Paulo: Ática/Unesco.

- CAMBRIA, Vincenzo. 1997. *Musica e rito nel candomblé di Bahia*. Monografia de graduação. Bologna: Università degli Studi di Bologna.
- _____. 2002. *Música e identidade negra: o caso de um bloco afro carnavalesco de Ilhéus*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ.
- DREWAL, Henry John. 1989. "Art or Accident? Yoruba Body Artists and Their Deity Ogun". In BARNES, Sandra T. (Ed.): *Africa's Ogun: Old World and New*, pp. 235-260. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- GILROY, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- GODI, Antonio Jorge Victor dos Santos. 1999. "A música no processo de legitimação da cultura negra contemporânea". In BACELAR, Jeferson & CAROSO, Carlos (org.): *Brasil: um país de negros?* pp. 273-284. Rio e Janeiro/ Salvador: Pallas/ CEAO.
- GOLDMAN, Marcio. 2000. "Uma teoria etnográfica da democracia: a política do ponto de vista do movimento negro de Ilhéus, Bahia, Brasil". *Etnográfica*, 4(2): 311-32.
- _____. 2001. "Segmentaridades e movimentos negros nas eleições de Ilhéus". *Mana* 7(2):57-93.
- HERNDON Marcia & McLEOD, Norma (Eds.). 1980. *The Ethnography of Musical Performance* Norwood: Norwood Editions.
- HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (org.). 1984. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LIMA, Ari. 1997. "Espaço, lazer, música e diferença cultural na Bahia". *Estudos Afro-Asiáticos* 31:151-67.
- LODY, Raul Giovanni. 1976. *Afoxé* (Cadernos de folclore, 7). Rio de Janeiro: Funarte.
- LÜHNING, Angela. 2001. "Música: palavra-chave da memória". In MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.): *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*, pp. 23-33. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- MENEZES, Thereza Cristina Cardoso. 1998. *Hospitalidade e turismo: um estudo sobre produção de identidades em Ilhéus*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ.

- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 1995. "Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem". *Anuário Antropológico*, 93:9-73.
- PRINCE, Raymond. 1960. "Invocation and Mental Health among the Yoruba". *Canadian Psychiatric Association Journal*, 5.
- RADANO, Ronald. 2000. "Hot Fantasies: American Modernism and the Idea of Black Rhythm". In _____ & BOHLMAN, Philip V. (Eds.): *Music and the Racial Imagination*, pp. 459-80. Chicago: University of Chicago Press.
- REILY, Suzel Ana. 1995. "Political Implications of Musical Performance". *The World of Music*, 37(2):72-102.
- RISÉRIO, Antônio. 1981. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*. Salvador: Corrupio.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. 1990. *Estratégias de comunicação: questão comunicacional e formas de sociabilidade*. Lisboa: Editorial Presença.
- SÁLÂMÌ, Sikirù (King). 1991. *Cânticos dos orixás na África*. São Paulo: Odu-duwa.
- SANTOS, Juana Elbein dos. 1997. *Os Nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes.
- SILVA, Ana Claudia Cruz da. 1998. *A cidadania no ritmo do movimento afro-cultural de Ilhéus*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ.
- STOKES, Martin. 1997. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". In _____ (Ed.): *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, pp. 1-27. Oxford, New York: Berg.
- WATERMAN, Christopher Alan. 1990. *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Recebido em janeiro de 2006

Aprovado para publicação em maio de 2006

