

DO RECALQUE AO REALCE: O ENEGRECIMENTO DA CULTURA POPULAR BRASILEIRA E O JOGO POLÍTICO DAS IDENTIDADES

FROM RECALQUE TO REALCE: THE BRAZILIAN'S POPULAR CULTURE BLACKENING AND THE POLITICAL GAME OF IDENTITIES

Maria Celeste Mira*

Introdução

Se o Brasil pudesse ser narrado por uma lenda, ela seria, sem dúvida, o “mito das três raças”, cujo corolário, como se sabe, é a mística da “democracia racial”. Não há imagem mais representativa do Brasil do que a de um país alegre e hospitaleiro, onde indivíduos e grupos de diferentes raças e credos convivem em paz. Não foram poucos os pensadores estrangeiros que o viram como modelo para a civilização do futuro, talvez o único, no qual teria sido encontrada a fórmula, não só da tolerância às diferenças, mas da convivência entre elas e mesmo de sua superação, por meio

da mestiçagem e do sincretismo. Evidentemente, trata-se de uma construção da “brasilidade”. Em elaboração desde os tempos do “descobrimento”, pela visão criativa de viajantes, cientistas, artistas, intelectuais, sobretudo estrangeiros, em geral, europeus, essa visão idílica do país resiste ao tempo. De acordo com Stéphane Hugon (2008), no século XXI, continuaria existindo um “Brasil mítico dos franceses”. Embora as relações artísticas e intelectuais entre o Brasil e a França tenham sido intensas, sabemos que o fato não se restringe a eles.

Por outro lado, para o pensamento social brasileiro até o início do século XX, a miscigenação ou mistura de raças era o

* Livre-docente em Antropologia e Sociologia da Cultura pela PUC-SP. Professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP (São Paulo/SP/BR). celestemira@gmail.com.

grande obstáculo para que o Brasil pudesse se constituir como uma nação moderna. Influenciados pelas teorias racistas, ainda em voga, precursores dos estudos sobre a cultura popular, como Silvio Romero, ou da Antropologia, como Nina Rodrigues, entre outros, identificavam miscigenação com degenerescência da “raça” branca, na medida em que a “raça” negra era tida como inferior, incapaz de construir o que se entendia então por civilização. Sendo um país formado por mestiços, a solução pensada para o Brasil, nesse primeiro momento, situado no quadro do Evolucionismo, foi o “embranquecimento”. O Brasil tenderia a progredir à medida que os negros fossem se unindo aos brancos pelo casamento, dando origem a mulatos, cada vez mais brancos, até predominarem as características genéticas da “raça” superior.

De acordo com Renato Ortiz (1985), essa visão negativa do Brasil e, por suposto, dos negros, muda com a obra de Gilberto Freyre. O autor pernambucano, cujas referências vinham da Antropologia norte-americana, renovada pela pesquisa de campo, pelo distanciamento em relação ao evolucionismo e às teorias racistas, analisa de forma positiva a formação da nacionalidade. Freyre desloca a questão do âmbito da raça para o da cultura, revelando as principais contribuições de cada matriz, a portuguesa/ ibérica, a indígena e a africana, para a formação das identidades regionais e nacional¹. Esta virada começa já nos anos 1930, quando o autor publica *Casa Grande e Senzala* (1934) que, ao lado de *Raízes do Brasil* (1935) de Sérgio Buarque de Hollanda e *Formação do Brasil contemporâneo* (1942) de Caio Prado Jr., formará, na opinião de Antonio Candido, a

trilogia fundamental para a renovação do pensamento brasileiro na era Vargas (CANDIDO, 1987).

A análise de Antonio Candido sobre a Revolução de 1930 evidencia o quanto a produção cultural e artística foi importante para a constituição da ideia de “nacionalidade brasileira”. Até então, não havia este sentimento, nem do ponto de vista político, nem no plano cultural. O domínio autoritário de Vargas combate os regionalismos políticos, cria inúmeros poderes centrais, instituições e institutos nacionais e congrega, em torno do governo federal, toda a arte e a cultura, da mais erudita à mais popular, para compor o corpo e o espírito do Estado nacional. As décadas de 1930/40 são tomadas pela ânsia efervescente de integrar as partes do Brasil numa imagem única, numa identidade.

É na era Vargas que se consolida a construção da identidade nacional com base no Estado-Nação; é neste momento que se torna mais popular, mais abrangente, mais cotidiana a ideia de que somos um povo com cultura própria, vivendo no mesmo território, sobre o qual um único poder estatal é soberano. Este tipo de construção identitária, característica do Ocidente moderno, como analisou Ernest Gellner (1993), é solidificado pela cultura científica, pois depende da transmissão, pelo sistema de ensino universal e gratuito sustentado pelo Estado nacional, de conhecimentos lógico-abstratos, que substituem os padrões de pensamento e formas de trabalho tradicionais adaptando os indivíduos às novas exigências do mundo urbano-industrial, e permitindo a servidão pela disciplina, o apego à aldeia pelo amor à pátria. Não por acaso, é

1. De acordo com Maria Eduarda A. Guimarães, essa concepção cultural, não racista, já está presente no pouco reconhecido trabalho de Arthur Ramos. GUIMARÃES, 1992.

nos anos 1930 que se faz o primeiro investimento mais abrangente em escolaridade no país. Getúlio Vargas cria o Ministério da Educação e Saúde e, em seguida, promove a Reforma Campos, replicando nos estados da federação experiências educacionais restritas a alguns estados do Sudeste.

No entanto, apesar de ser forjada pela cultura erudita e científica que, em contrapartida, confere direitos ao cidadão, a ideia de nação necessita, ainda de acordo com Gellner (1993), expressar-se por meio de símbolos populares. Também não é coincidência que os nossos mais proclamados símbolos, o samba, o Carnaval e o futebol, alcancem o patamar de representatividade nacional exatamente no mesmo período histórico. O samba se consagra como “a música brasileira”: no final dos anos 1920 é gravado em disco, passa a tocar no rádio, ganha arranjos orquestrados, torna-se hino nacional oficioso com *Aquarela do Brasil*, viaja para os Estados Unidos em missão diplomática com Carmen Miranda, em 1938, sob os auspícios do Itamarati (CASTRO, 2005). Sua ascensão é indissociável da do Carnaval, cuja transformação em desfile, no início da década de 1930, incrementa a demanda por novos sambas, os quais, por sua vez, contribuem para dar ritmo e poesia aos festejos de Momo.

Vários autores já demonstram que o batuque das senzalas é uma das principais matrizes culturais, notadamente a rítmica, do gênero musical sintetizado nos primeiros anos do século XX, no Rio de Janeiro,

então capital federal, consagrado, na década de 1930, como “o Samba”, com s maiúsculo e no singular. Antes disto, porém, sua prática era vista como coisa de negros, de malandros e vagabundos; e nas salas das casas de boa família só se tocava choro; samba, só no quintal (GUIMARÃES, 1998). Como observaram diversos autores, para se tornar música brasileira, o samba sofreu todo um processo de depuração, de adequação ao ideário nacional, tal como pensado no momento do Estado Novo.

Se, no pensamento social brasileiro, começava a se forjar uma visão positiva da natureza miscigenada da identidade nacional, isto, certamente, não se estendia aos brasileiros negros. Nem era desejável, naquele momento, à imagem de um país que almejava a civilização, ter como símbolo um gênero musical que se apresentasse como negro ou de origem africana. Para Maria Eduarda Guimarães, “o samba, ao se tornar brasileiro, deixa de ser negro” (1998, p. 60). Nem tinha como ser negro. De um lado, a unicidade, a homogeneidade que presidia o conceito de “nação” exigia a dissolução das diferenças, em particular, as de raça ou etnia, religião e cultura. De outro, sendo ou não importantes suas origens africanas, o samba não poderia ser negro quando ainda não havia o conceito de “identidade negra” ou “afrodescendente” como referência à qual pudesse se vincular. Como veremos, a negritude do samba só viria a ser afirmada a partir da década de 1970 (GUIMARÃES, 1998; CERBONCINI, 2014).²

2. Outro exemplo de embranquecimento é a religião umbandista, analisada por Renato Ortiz em *A morte branca do feiticeiro negro* (1978). Resultante da mistura de elementos do candomblé com os do espiritismo kardecista, a umbanda não é sincrética, no sentido de que os elementos simbólicos de cada matriz não se mantêm justapostos, mas unem-se de modo a formar nova síntese: uma religião brasileira. Traçando um paralelo com a análise de Ortiz, Alejandro Frigério acredita ter ocorrido processo semelhante com a capoeira: ambas, “para serem legitimadas e integradas ao sistema perde[m] várias das características que lhes são próprias, em virtude de sua origem étnica, para adquirirem outros traços que as tornem mais acei-

Kabengele Munanga (2008) analisou em detalhes como as diferentes concepções teóricas do pensamento brasileiro comprometeram a construção da identidade negra, em particular, a noção de mestiçagem. Esta ideia, tão difundida entre nós como categoria explicativa da identidade nacional, gerou historicamente uma enorme ambiguidade no terreno da definição étnica. Como se sabe, entre brancos e negros, criou-se, no Brasil, um gradiente de cores praticamente infundável que mais confunde do que esclarece a questão étnica e dá suporte à ideologia da “democracia racial”.

1. Do mito da brasilidade à construção da negritude pela afirmação da cultura e arte negras

Nos primeiros anos da república no Brasil, logo após a abolição da escravatura, já surgiram as primeiras associações de negros com o objetivo de se defender da discriminação e pleitear direitos. Portanto, a história de luta contra o racismo, manifesto ou velado, e todas as suas consequências, por parte de ativistas e organizações afrodescendentes é longa, complexa e plural (DOMINGUES, 2007; ALBERTI e PEREIRA, 2007). Para os objetivos deste debate, pretende-se, neste item, apenas argumentar ter sido relevante e crescente a associação entre ações culturais e ações políticas ou, em outras palavras, salientar o quanto a politização de símbolos da cultura afrodescendente foi importante para que o movimento negro pudesse desconstruir o mito da brasilidade e construir o da negritude. Isto só acontece quando se afirma e se reconhece a

diferença/identidade negra, com suas questões étnicas, religiosas e de ancestralidade. Para tanto, a articulação entre a militância política e a cultural é estratégica. Angela de Castro Gomes, no prefácio ao livro organizado por Alberti e Pereira (2007), reunindo grande conjunto de entrevistas com personagens do movimento negro no Brasil, indica que a via da cultura percorre toda a sua história:

Impressiona a variedade e sistematicidade de vivências no campo cultural, com destaque para a literatura e o teatro. Naturalmente, nomes mais conhecidos como os de Abdias Nascimento e Jorge Amado são citados. Mas há muitos outros e muito mais antigos. Esse é o caso de uma iniciativa como a do Centro de Cultura Afro-Brasileiro, criado em 1936, com a finalidade de divulgar intelectuais e artistas negros. Chama a atenção o número de menções a livros que foram decisivos na construção da percepção de “ser um negro” (...) ou seja, de *como a arte é instrumento de memória e política; de como a memória é fundamento de uma identidade e de uma identidade que luta por direitos* (GOMES, 2007, p. 12, grifos meus).

Contudo, percebe-se que as referências datadas da década de 1930 são mais cultas, apontando para o teatro, a literatura, o centro cultural “com a finalidade de divulgar intelectuais e artistas negros”. A questão é mais complexa. Domingues (2007) procura demonstrar que, ao longo de sua história, a relação do movimento negro com alguns símbolos associados à cultura negra – como a capoeira, o samba e as religiões de

táveis aos olhos das classes dominantes. Podemos então interpretar o aparecimento da Capoeira Regional como um ‘embranquecimento’ da Capoeira tradicional (Angola), seguindo um esquema semelhante ao proposto por Ortiz (1978) para a Umbanda” (FRIGÉRIO, 1989, p. 1).

matriz africana, sobretudo o candomblé –, teria passado por três fases: a primeira, de 1889 a 1937, teria sido marcada pelo “distanciamento”; na segunda, de 1945 a 1964, teria prevalecido a “ambiguidade valorativa”; e a terceira, de 1978 a 2000, seria o período de sua “valorização” (DOMINGUES, 2007, p. 118). Em todos os casos, fala-se em “cultura negra”. A diferença é que, no período mais recente, assiste-se à valorização de práticas de caráter mais popular, antes associadas à vadiagem, à malandragem, à superstição, ao curandeirismo. Somente no final dos anos 1970, essas práticas, desde o final do século XIX, proibidas pelas autoridades, perseguidas pela polícia, com as quais era penoso se identificar, voltam a ser valorizadas como “tradição”, “memória”, “ancestralidade”. Paulo Sérgio Neves reforça esta posição ao afirmar que:

[...] outra característica da ação do movimento negro nas últimas décadas tem sido o uso da cultura com fins de mobilização da população em torno da questão racial. A busca de uma identidade cultural negra capaz de levar a população de origem afro-brasileira à mobilização política fez com que uma parte do movimento negro começasse a desenvolver atividades culturais vistas como puramente negras: os blocos afros, as escolas de samba, os grupos de reggae etc. (Neves, 2005, p. 88).

Assim, na década de 1970 decorrerá o processo que ficou conhecido como “reafricanização da música negra” no Brasil. Dois lugares terão grande destaque nos acontecimentos: o Rio de Janeiro e Salvador. De acordo com Dimitri Cerboncini (2014), desde os anos 1960, sambistas da velha guar-

da, tanto da Portela, quanto da Mangueira estavam descontentes com os rumos que o samba estava tomando com a interferência dos carnavalescos nos desfiles das escolas. Na década seguinte, o cantor e compositor Candeia, da Portela, lidera o movimento que reunirá as forças de “sambistas e pensadores negros politicamente engajados”, dentre os quais “Nei Lopes, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Elton Medeiros, Wilson Moreira, Ivone Lara, Muniz Sodré, Isnard Araújo etc.” (CERBONCINI, 2014, p. 177). Desta união nasceu, em 1975, o Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo, uma associação voltada para a divulgação da cultura negra, em cuja sede, além do que entendiam ser o verdadeiro samba, havia “apresentações de jongo, caxambu, maculelê, maracatu” (p. 181). Como veremos, essas expressões estavam até então ofuscadas pelo samba com ‘s’ maiúsculo. Três anos depois, em 1978, segundo o mesmo autor, Candeia e Isnard Araújo escrevem um livro no qual afirmam a origem negra do samba³. Vale observar que, mesmo prosseguindo dentro da lógica competitiva dos desfiles-espetáculo, organizados por carnavalescos, é notável nas apresentações carnavalescas do Sambódromo, dos anos 2000, o crescimento da temática afrodescendente em detrimento do antigo enfoque na história dos dominantes, quando os participantes, em sua maioria, negros, representavam reis ou imperadores das cortes brasileiras ou europeias e toda sua *entourage*.

No caso da reafricanização do samba, parece ter havido uma relação não conflituosa entre a face política e a face cultural do movimento negro. Como mostra Cer-

3. Trata-se de CANDEIA, Antonio; ARAÚJO, Isnard de. *Escola de samba: árvore que esqueceu a raiz*. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1978

boncini, os “sambistas engajados” - uma das vertentes do Movimento Negro Unificado (MNU) -, tinham bastante proximidade com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), o qual deixava então de reconhecer as expressões da cultura afrodescendente como mera “alienação”, como obstáculo à formação da consciência de classe, para identificar o que era negro com o importante atributo da “autenticidade” (CARBONCINI, 2014, p.176-7). Esta construção político-cultural era crucial devido ao contexto de reabertura política vivido no Brasil, ainda sob o mando da ditadura militar. O caso de Salvador foi diferente: a ênfase recaiu sobre o aspecto cultural, sem grandes pretensões políticas, o que teria provocado tensões com o Movimento Negro Unificado, vertente mais calcada na ação política, fundada em São Paulo, em 1975 (GUIMARÃES, 1998)⁴.

Em qualquer dos casos, ao contrário da identidade nacional, o processo de reafrikanização da música negra, desde o seu princípio, teve caráter mundial. Reunidos em torno de grandes líderes, os movimentos dos anos 1960 mudaram o mundo associando a luta política à luta cultural. Dentre eles, o movimento negro foi um dos mais importantes. Grandes líderes e multidões de negros saíram às ruas em luta contra

a discriminação e em busca da igualdade de direitos em relação aos brancos. Seus discursos, palavras de ordem e canções se mesclavam num só brado.

Martin Luther King, Malcom X, Marcus Garvey, Black Panthers, funk, soul, Bob Marley, reggae, movimentos de libertação das colônias portuguesas na África, luta contra o apartheid na África do Sul e Nelson Mandela, enfim, a luta dos negros americanos, africanos, caribenhos e suas mensagens de afirmação racial eram ouvidas por todo o mundo através dos meios de comunicação de massa e seus ecos não tardaram a causar reações também no Brasil, incorporando-se a uma série de outros fatores da cultura brasileira e se integrando dentro de uma proposta de pan-africanismo, onde havia equivalência em todas as lutas contra a discriminação a negros e mestiços, ocorressem elas onde quer que fosse (GUIMARÃES, 1998, p. 89)⁵.

Como se sabe, a identidade coletiva é uma construção social e histórica que se faz a partir de determinado referencial: a nação, a etnia, o gênero, a geração etc. O importante é que haja um coletivo - ainda que virtual - que compartilhe o mesmo universo simbólico, atualizando-o cons-

4. Maria Eduarda Guimarães (1998) reporta discussões entre o MNU e “Vovô”, o líder do grupo Ilê Aiyê. No movimento negro a questão da adoção de ações culturais é controversa. Em resumo, o brasilianista Michael G. Hanchard (2001) entende que este caminho afasta a população negra da conscientização política. Outros autores, como Luiza Bairos (1996), pensam o contrário. Naturalmente, tendo a concordar com estes últimos.

5. A recém-implantada tecnologia dos satélites tornava possível a transmissão ao vivo dos acontecimentos ou, no mínimo, sua divulgação diária. No Brasil, é criada a Embratel em 1967 e a rede nacional de televisão é formada em 1969. Na década de 1970, a televisão e todos os outros setores da indústria cultural crescem de maneira explosiva. Consolida-se no Brasil o mercado de bens simbólicos (ORTIZ, 1988). A reafrikanização da música negra ocorre em meio a esse processo, ao mesmo tempo, mundializado e vinculado à experiência cultural de grande parte das classes populares, onde se situa a maioria dos afrodescendentes no Brasil e no mundo. As complexas implicações da vinculação entre a construção da identidade negra e o mercado vão além do escopo deste texto. A este respeito, consultar o artigo decisivo de Stuart Hall “Que negro é esse da cultura negra?” (HALL, 2003a).

tantemente. No caso da identidade negra, o referente é a etnia. O que distingue a identidade étnica das demais é a crença em uma origem comum, apontada por Poutignat e Streiff-Fenart (1998), como questão-chave para sua construção. O referente que orienta a construção da etnicidade é o sentimento compartilhado pelos membros do grupo de terem seu passado vinculado a uma mesma terra, raiz, árvore genealógica ou ancestral. A propagação do imaginário do “pan-africanismo”, baseado na concepção da “diáspora negra”, em poucas palavras, a ideia de que todos os negros dispersos pelo mundo, independente de sua nacionalidade, vieram da “Mãe-África” e, para lá, um dia, deverão voltar começa a gerar o sentimento de pertencimento a uma nova “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1989)⁶.

No Brasil, segundo Maria Eduarda Guimarães (1998), a primeira repercussão do “pan-africanismo” ocorreu no Rio de Janeiro com a aparição do funk inspirado e incorporando a simbologia do estilo Black Power norte-americano. Mas a reviravolta sem volta teria ocorrido na década seguinte em Salvador com a criação, em 1974, do Ilê Aiyê, o primeiro “bloco-afro”. Como informa a autora, embora surja em um terceiro de candomblé, baseado em seus ritmos e instrumentos de percussão, ele difere dos afoxés ou candomblés de rua por uma série de características formais. Porém, o mais importante é que, ao se renomear, o Ilê Aiyê cria uma nova categoria para designar os blocos do carnaval de rua de Salvador, a qual se espalharia, depois, para o Brasil e para o mundo. O bloco-afro pode vir do candomblé, mas não é apenas sua

expressão profana, como os afoxés. Naquele momento, o Ilê Aiyê apresenta uma nova proposta construída com base na afirmação do orgulho de ser negro.

Todas as questões-chave da identidade negra já estavam postas. “Negritude, *blacktude* são termos que passam a frequentar o vocabulário dos negros de Salvador...” (GUIMARÃES, 1998, p. 90). Mais do que resistência, tratava-se, então, de criar e manter a autoestima dos negros, o que só poderia ser feito por meio da reconstituição da memória “afro-brasileira” – outro termo que surge nessa época –, recuperando suas glórias no passado, seus ancestrais, suas lutas, sua força etc. Entre os objetivos do Ilê Aiyê estava o de criar um padrão de *beleza negra*, conceito até então inexistente no Brasil. Este padrão foi sendo moldado, sobretudo no Carnaval, pela performance de seus componentes, cujas fantasias e adereços traziam motivos e cores de países e etnias da África e cujos cabelos encrespados ou rastafári indicavam sua adesão aos símbolos mundiais do movimento.

Na esteira do Ilê Aiyê, dezenas de blocos-afro foram criados em Salvador, sendo os mais famosos, o Muzenza, o Araketu e o Olodum. Conforme informações de Maria Eduarda Guimarães, no início dos anos 1990, havia na capital baiana em torno de dez grupos políticos; cerca de trinta “blocos-afro”, com aproximadamente vinte mil membros; cerca de duas mil casas de cultos afro-brasileiros, contra uma centena nos anos 1940; além de dezenas de escolas de capoeira, vários grupos de dança e teatro afro, grupos de escritores, artistas e músicos, associações profissionais, jornais

6. Benedict Anderson (1989) criou o conceito de “comunidade imaginada” para referir-se à Nação, à nacionalidade. Mas, ele se aplica ao caso da negritude e a vários outros em que se forja o sentimento de pertencimento a uma totalidade social que não é dada pelo contato direto entre os indivíduos.

e panfletos de conscientização (GUIMARAES, 1998, p. 109).

Salvador torna-se, nos anos 1980-90, a capital da identidade negra no Brasil, fenômeno, ao mesmo tempo, cultural e mercadológico. Se o grupo Ilê Aiyê é cauteloso em relação ao mercado, seu seguidor mais conhecido, o Olodum articula-se à indústria fonográfica e televisiva, o que aconteceria também, algum tempo depois com a Timbalada de Carlinhos Brown. As relações entre construção de identidade, pessoal ou coletiva, e a esfera da produção e consumo de bens, no seu aspecto material e simbólico, é bastante complexa⁷. Localizando a construção da identidade étnica no contexto “pós-moderno” de “fascinação pelas diferenças”, inevitavelmente dominado pelo mercado, Stuart Hall (2003a) avaliou a situação do que denominou “cultura popular negra”.

Reconheço que os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Mas simplesmente menosprezá-la, chamando-a de “o mesmo” não adianta. Depreciá-la desse modo reflete meramente o modelo específico das políticas culturais ao qual continuamos atados, precisamente o jogo da inversão – do

nosso modelo substituindo o modelo deles, nossas identidades em lugar das suas – a que Antonio Gramsci chamava de cultura como “guerra de manobra” de uma vez por todas, quando, de fato, o único jogo corrente que vale a pena jogar é o das “guerras de posição” culturais (HALL, 2003a, p. 339).

As lutas culturais entre os movimentos e o mercado ou o Estado não impedem a construção da identidade afrodescendente. Elas são a sua própria história. Como o “popular”, a negritude pode ser pensada, não como essência de uma raça, etnia ou cultura, mas como seu espaço de lutas (HALL, 2003b). No final do século XX, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou uma reportagem com o título “Black is business”, dando conta da emergência de um “promissor” segmento de mercado voltado para os consumidores negros, constituído por salões de cabeleireiro, fábricas de maquiagem, casas noturnas, restaurantes e publicações, como as revistas *Black People* e *Raça Brasil* (*Folha de São Paulo*, 30 mar. 1997). Porém, para afirmar a diferença, é preciso que ela seja motivo de orgulho para aqueles que a detêm. Em outras palavras, se no Brasil dos anos 1990, na cidade de São Paulo, pode-se constatar que *Black is business* é porque, desde os anos 1960, ouve-se insistentemente que *Black is beautiful*. Antes de o mercado oferecer seus produtos específicos para os consumidores negros, foi preciso criar o conceito de “beleza negra”. Esta foi uma das metas do Ilê Aiyê, pelo menos, duas décadas antes⁸. Portanto, o mercado

7. A este respeito ver MIRA, 2004. Para o caso específico do mercado de cultura negra, ver SANSONE, Lívio, 2000.

8. No artigo “Deusas do Ébano: a construção da beleza negra como uma categoria nativa da reafricanização em Salvador”, Osmundo de Araújo Pinho (2002) analisa a importância do concurso com este título, promovido pelo bloco-afro Ilê Aiyê desde 1979, para a reversão do estigma que pesa sobre a identidade social da mulher negra no Brasil.

e a política das identidades/alteridades se abrem para a negritude porque, além de ser um novo segmento consumidor, o negro se apresenta como um novo sujeito histórico, um agente social emergente, um grupo que se destaca do conjunto da sociedade ao afirmar positivamente sua diferença⁹.

A reconstrução da identidade negra compreendida pelos blocos de carnaval, bandas, grupos de dança, teatro, música, enfim, todas as novas produções culturais que adotaram o prefixo “afro”, em especial, o *afroreggae*, conseguiram se estabelecer no mercado de bens simbólicos local, nacional e mundial. No mercado global, como música negra ou brasileira, o samba carioca, o samba *reggae* soteroopolitano e a timbalada se enquadram no nicho da *world music*. Em outras palavras, o segmento de produção cultural autodenominado “afro”, mais ou menos atrelado ao mercado de bens simbólicos, conseguiu se impor, trilhar seu próprio caminho. Ao contrário, as expressões culturais que se mantiveram ligadas ao rótulo de “folclore” ou “cultura popular” pouco se modificaram até a última década do século XX, embora muitas vezes fossem tão afrodescendentes quanto as que afirmaram sua negritude a partir da década de 1970: permaneceram pobres, dependentes de minguadas verbas estatais, do auxílio dos folcloristas, da força de sua própria devoção; conheceram um penoso ciclo de decadência até quase a extinção, tendo sido revitalizadas somente nos últimos anos do século XX pela onda mundial

de valorização das tradições. O discurso de sustentação continuou praticamente o mesmo: a “cultura popular” é importante porque constitui a essência da nacionalidade. Enquanto o tambor de crioula, o maracatu, o samba de roda, as congadas, o jongo, o batuque de umbigada e tantas outras expressões da cultura afrodescendente permaneciam “folclóricas”, Gilberto Gil, em 1993, definia a *world music* como “pós-folclórica”. No mesmo ano, criando polêmica, Carlinhos Brown declarava: “A Bahia não quer ser folclore; a Bahia quer é ser *pop*” (PAIANO, 1994). O “afro” assumiu o risco e pagou o preço de aderir a outro popular, o *pop*: jovem, internacional e massivo.

2. Ações afirmativas da identidade negra e recriação de cultura popular tradicional em São Paulo

Desde a implementação de ações e políticas de afirmação da identidade negra, consolida-se no léxico de artistas, agentes de mercado, gestores do Estado e, sobretudo, entre os movimentos organizados, a circulação do termo “afro-brasileiro”. Concilia-se, assim, a identificação com o Brasil, ao mesmo tempo em que se realça a afrodescendência de determinadas práticas culturais e/ou religiosas. Como esclareceram Poutignat e Streiff-Fenart (1998), o “realce” é outra questão-chave na construção da etnicidade no mundo contemporâneo. Sem dúvida, ela está presente na formação da identidade negra contemporânea, ou seja, a tendência

9. Renato Ortiz, em suas palestras e publicações, tem insistido na afirmação de que “as diferenças são diferentes”. De fato, as condições sociais que explicam a diferença reclamada pelos negros, indígenas, mulheres, jovens, homossexuais etc. não são equivalentes. Para dizer o mínimo, algumas são possibilidades abertas pela própria modernidade, enquanto outras resultam do choque produzido pela expansão de seus mecanismos de dominação e exploração dos recursos e do trabalho alheio. No entanto, as diferenças entre as diferenças é assunto para outra reflexão.

a reforçar os símbolos de ancestralidade. Como o conjunto de práticas às quais se convencionou denominar “cultura popular”, em sua maioria, tem matriz afrodescendente, este conceito também se redefine.

Antes de tudo, a nova noção – que não é mais formulada exclusivamente por acadêmicos ou estudiosos do folclore – é plural: agentes ligados ao setor falam em “culturas populares”. Trata-se de um momento histórico em que a heterogeneidade contida no interior da nação pode ser vista sem o fantasma do separatismo do início do século XX e pode ser narrada, com maior lucro simbólico, em termos de “diversidade cultural”. Sob essas novas condições, emerge uma “cultura popular brasileira” mais negra do que no período modernista e de construção da nacionalidade.

Isto acontece no momento em que uma gigantesca onda de revitalização das tradições locais e regionais, grande parte de caráter popular, se espalha um pouco por toda a parte do mundo. No Brasil, muitas dessas práticas populares tradicionais foram reconstituídas, no período da colonização, com base na exploração do trabalho escravo dos africanos e afro-brasileiros. Como se tratava também de práticas religiosas, muitas delas permaneceram não só por costume ou espírito lúdico, mas pela força da devoção. Todas elas entraram em declínio com o fim do Império em 1889 e conheceram o declínio por quase cem anos. Na segunda metade dos anos 1980, ingressaram em período de ascensão, quando a mundialização da cultura, paradoxalmente, com a ajuda das tecnologias de informação e comunicação tornou o contato com ou-

tras culturas um fato cotidiano.

Na sua fase contemporânea, a mundialização da cultura (ORTIZ, 1994) põe em marcha um nível de contato com a heterogeneidade cultural sem precedentes, sobremaneira por meio de imagens e de modo cada vez mais acelerado, desencadeando um infundável processo de apropriação e mescla dos mais diferentes elementos simbólicos desterritorializados, bem como uma miríade de ações em defesa desta variedade supostamente ameaçada. Um gigantesco processo de reativação das tradições ou culturas populares locais, desde as práticas culturais mais fortes, que não sofreram interrupção, até as muito fragilizadas ou inativas, levou pesquisadores, produtores culturais vinculados ao mercado, gestores de cultura do Estado, ONGs e seus projetos socioculturais, enfim, toda uma série de mediadores simbólicos da “cultura brasileira” a revisitar esse repertório cultural antes denominado “folclore”. Para esses intermediários, como para os praticantes das expressões consideradas “tradições populares” surgiu um novo nicho de mercado, mais local e global do que nacional, fortemente ligado a performances identitárias, no qual a “diversidade cultural” emergiu como um novo tipo de capital. No mercado global, as próprias agências estatais promovem a *marca* Brasil com base no diferencial de “diversidade cultural”, com o objetivo de ampliar os negócios em todos os setores, notadamente o de turismo (NICOLAU NETTO, 2014)¹⁰.

É nesse contexto que expressões da cultura popular tradicional tornam-se objeto de interesse de grupos não tradicionais, em ge-

10. Analisando a performance da *world music* brasileira, bem como a dos demais países “portadores de diversidade cultural” nas feiras globais, Michel Nicolau Netto percebe, no entanto, o quanto sua posição é subalterna.

ral, jovens, brancos, de classe média e com nível de escolaridade médio ou universitário (MIRA, 2009). De maneira esquemática, pode-se dividi-los em quatro blocos: o maranhense, iniciado pelo Grupo Cupuaçu (1992) com sua Festa de Bumba-meu-boi, tambor de crioula, cacuriá, dança do caroço etc.; o afro-sudestino que tem como carro-chefe a Associação Cultural Cachuera! (1988), com a congada, moçambique, jongo, batuque de umbigada, samba de roda, candombe e outros batuques; o pernambucano que começou com a Companhia de Artes do Baque Bolado (1996) e se refere aos praticantes de maracatu de baque virado; o quarto bloco é formado por alguns grupos que misturam várias expressões. Por uma série de características que os diferenciam dos grupos parafolclóricos, notadamente sua postura com relação aos artistas populares, chamaremos esses grupos de “recriadores”.¹¹

A análise das práticas e representações dos líderes desses grupos vinculados à pesquisa e recriação de cultura popular tradicional¹² na cidade de São Paulo, na virada para o terceiro milênio (MIRA, 2016), revelou o realce da matriz africana na construção do conceito de cultura popular e, portanto, de cultura brasileira. O exemplo mais notável é o do grupo Cachuera!. Reconhecida, em 2007, com a Ordem do Mérito Cultural do Ministério da Cultura por suas atividades em prol das culturas populares tradicionais brasileiras, a Associação Cultural Cachuera! é uma organização não governamental, com sede na capital

de São Paulo, voltada para sua pesquisa, documentação e produção. Não por acaso, este trabalho teve início no ano de 1988. Como veremos em seguida, a comemoração dos 100 anos da abolição da escravidão no Brasil desencadeou a constituição de uma série de grupos e instituições dedicados à afirmação da cultura e arte negra, ao mesmo tempo em que impactou o conceito de “cultura popular”.

A Associação Cultural Cachuera! nasceu de uma das comemorações do centenário da abolição, quando seu fundador e diretor, Paulo Dias, pianista clássico e, na época, professor do Coral da USP, produziu o espetáculo de encerramento do Congresso Internacional da Abolição, ao qual deu o nome de *Xirê dos Orixás*. Este primeiro contato com os terreiros de candomblé de São Paulo foi o bastante para convencer o músico a continuar pesquisando as expressões brasileiras da cultura afrodescendente. Logo descobriu outras, como as congadas, o jongo, o batuque de umbigada etc., para as quais criou a denominação “tradições afro-sudestinas” (DIAS, 2002). Ao cunhar a expressão “afro-sudestinas” e não simplesmente sudestinas, o que bastaria para se opor a nordestinas, Paulo Dias pretendia, sem dúvida, enfatizar seu caráter afrodescendente, além de tornar visível a existência de um Sudeste caracterizado por matrizes africanas fortes, e não predominantemente branco, como tem sido a sua imagem.¹³

Vários líderes e participantes de grupos recriadores também entraram em contato

11. A este respeito ver “Dos grupos parafolclóricos aos grupos recriadores” (MIRA, 2016).

12. Utilizo, em geral, o termo “cultura popular tradicional” (THOMPSON, 1998) para substituir o de “folclore”, no qual se baseia o conceito clássico de “cultura popular”, bem como para contemplar nesta categoria a “cultura popular de massa” (ORTIZ, 1988).

13. Esta opção delinea o conteúdo do acervo da Associação Cachuera!, segundo seu diretor, dividido em três vertentes: as religiões afro-brasileiras, o universo dos Reis Congos e das congadas e os batuques de terreiro (DIAS, 2002).

com o repertório da cultura popular tradicional, por sua proximidade com o universo do que se generalizou sob a denominação de “dança-afro”. É este o caso de um dos criadores da Companhia de Artes do Baque Bolado, Maurici Brasil, que começou a dançar no projeto Afro II, em Itaquera, periferia da capital, bem como o de Maria Conceição Santos, coordenadora do Ilê Aláfia, outro grupo recriador de maracatu. Os dois exemplos reforçam a relação entre essa nova visão da cultura popular e a cultura e arte negra, além de demonstrar de que maneira a trajetória do migrante nordestino, sobretudo o negro, pode, por esse caminho, redescobrir referências que tinham se tornado meras reminiscências. Conceição dos Santos nasceu em Jequié, no estado da Bahia, mas veio para São Paulo, com os pais, com pouco mais de dez anos de idade. Em sua cidade natal, “já gostava dessa coisa de ir para a rua e ver a manifestação, [que] não entendia, mas gostava: Bumba meu Boi, Folia de Reis, a micareta, a capoeira”. Depois da mudança, tudo isso ficou para trás: a família não era ligada “com a cultura popular brasileira”. Religião, não se apegou a nenhuma, embora tivesse “uma grande simpatia pelo candomblé”. As lembranças da infância foram recuperadas por meio do contato com a dança-afro na metrópole paulistana:

Eu vi uma apresentação de dança-afro e achei aquilo lindo. Foi no trabalho anterior, quando eu não trabalhava com cultura, mas tinha uma colega que trabalhava. Então, o grupo dela apresentou dança-afro. Eu vim trabalhar na ACM, vim pra creche, depois fui para um outro espaço com adolescentes, e a gente trabalhava com datas comemorativas. Uma dessas datas era a da consciência negra. Aí eu falei: 'Poxa, por que não fazer a dança

-afro?' Lembrei da dança que eu tinha visto, aquilo ficou na minha cabeça que eu copiei, acabei fazendo igual ao que eu tinha visto (SANTOS, 17 mar. 2009).

Após o sucesso da apresentação, a educadora decidiu se aventurar pelo universo da dança, até então desconhecido. Fez cursos de dança-afro no SESC Pompéia, introduziu a modalidade na ACM, local que abriga o grupo Ilê Aláfia. A partir de então, nas palavras da própria Conceição,

[...] a dança-afro abriu o leque, o interesse de ver outras manifestações [...] Aí eu fui vendo outras danças, fiz Brincante, fiz Cachuera!, participei de algumas oficinas do Cachuera! de dança, do jongo, o próprio maracatu que o Mestre Walter [França] ... [foi] a primeira vez que eu me deparei com um mestre de nação, fiz oficina, assim fui (SANTOS, 17 mar. 2009).

A referência à data da comemoração da “consciência negra” no depoimento anterior da coordenadora do grupo de recriação de maracatu não é sem importância. Além das inúmeras comemorações, o ano de 1988 marcou o surgimento de uma série crescente de ações e políticas afirmativas da identidade negra de natureza cultural. O ano 1988 é marcado pela criação da Fundação Palmares, vinculada ao MinC, pelo governo federal. E talvez não tenha sido por acaso que a data escolhida para este ato foi 22 de agosto, Dia do Folclore Brasileiro, tradicionalmente ligado às comemorações da “cultura popular”. Na cidade de São Paulo, onde seu caráter era, até então, mais politizado, marcado pela presença do Movimento Negro Unificado, as instituições e grupos culturais proliferaram a partir do centenário da Abolição.

Uma das primeiras instituições a se firmar foi a Oriashé - Sociedade Brasileira de Cultura e Arte Negra. Fundada em 1988, “por iniciativa de mulheres ativistas do movimento negro e cultural paulistano”, trata-se de “uma organização sem fins lucrativos”, cujo objetivo é a “defesa dos direitos humanos e da cidadania da população negra”, com projetos voltados mais especificamente para mulheres e jovens negros da periferia da cidade (ORIASHE, 2007). O nome Oriashé vinha do bloco-afro criado por uma das ativistas envolvidas na fundação da associação, Valkiria Silva, a quem todos conhecem no meio como Kika de Bessem. O Oriashé teve grande repercussão na cidade na primeira metade dos anos 1990: era um bloco carnavalesco que ensaiava debaixo do Viaduto da Rua Santo Antonio, no bairro do Bexiga, reduto do samba na capital paulista.¹⁴ De acordo com Elisabeth Belisário, apelidada de Beth Beli, a ideia inicial de Kika de Bessem era a de formar um bloco só de mulheres negras. Mas, como apareceram muito poucas, o grupo se abriu para os homens, para os brancos e todos que quisessem entrar desde que “incorporassem o conhecimento da cultura negra”. Com o tempo, o grupo teria crescido demais, era frequentado por artistas globais,

as pizzarias, os botecos, patrocinavam porque enchia de gente para ver o Oriashé e tomava cerveja, comia, movimentava o Bexiga. E aí a Kika achou que tinha muito branco na parada querendo comandar o negócio. Por este motivo, Kika de Bessem decidiu encerrar as atividades do bloco (BELISÁRIO, entrevista concedida em 2 dez. 2007).

Com a extinção do grupo em 1996, seus instrumentos ficaram inativos e passaram a ser emprestados para os grupos amigos. Um deles era o recriador de cultura popular, Maracatu do Baque Bolado, mais tarde Companhia de Artes do Baque Bolado, surgido naquele ano. Uma grande polêmica sobre a questão da “tradição” tem lugar, então, entre os agentes culturais, sobre esta recriação de maracatu feita em ritmo de samba, com surdos, caixas e agogôs (MIRA, 2014). De qualquer modo, o episódio evidencia a proximidade de alguns grupos de cultura popular com os de cultura e arte negra na metrópole paulistana.

O ideal de criar um grupo de percussão formado só por mulheres foi realizado, em 2003, por Beth Beli, Girlei Miranda e Adriana Aragão, fundadoras do Ilú Obá de Min que reunia, na primeira década dos anos 2000, cerca de 40 mulheres tocadoras de tambores. Segundo o grupo, seus “focos de

14. Conforme o testemunho de Elisabeth Belisário, conhecida no meio como Beth Beli, que fez parte do grupo, Kika convidou-a para reger a bateria, e a Girlei Luisa de Miranda para integrar o grupo. Beth Beli, percussionista, cantora, regente e mestre de bateria, havia iniciado sua carreira artística, em 1987, tendo como referência as grandes escolas de samba de São Paulo. Sua mestra fora justamente a amiga Girlei Luisa de Miranda, percussionista, cantora e compositora, filha de Gilberto Bonga, já falecido, considerado “bacharel” do samba, antigo diretor de bateria das escolas Mocidade Alegre, Rosas de Ouro e Unidos do Peruche (BELISÁRIO, 2007; RAÇA BRASIL, 2009). Em 2008 circulou na internet (Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0401/0881.html>>. Acesso em: 10 mar. 2008) um convite para sair no bloco no Carnaval de 2004, no qual se afirmava que ele tinha 16 anos de existência. É possível que o bloco tenha sido recomposto e, como é prática corrente no “campo das tradições”, nunca se começa a contar o tempo de novo, a partir da retomada. Conta-se a história do grupo sempre a partir da data mais antiga, pois, ao contrário da primeira modernidade, na alta modernidade, que valoriza a “tradição”, quanto mais antigo o produto, maior o valor.

trabalho são as culturas de matrizes africana e afro-brasileira e a mulher”. A associação realiza as oficinas e ensaios de seu bloco de carnaval, o “bloco afro Ilú Obá de Min” e o curso de “Danças Brasileiras”, com os ritmos ijexá, maculelê, jongo, coco, samba de roda, maracatu, cacuriá, dentre outros. A interpenetração entre as ações e representações referentes à cultura negra e à cultura popular são evidentes: os ritmos ensinados pelo grupo afro Ilú Obá de Min, exceto o ijexá, são associados ao universo do folclore nacional. O mesmo curso de “Danças Brasileiras” é oferecido por entidades que se vinculam à “cultura popular” ou à “cultura brasileira”. O Instituto Brincante, instalado na cidade em 1995, por Antonio Nóbrega e Rosane Almeida, nomes de grande destaque nessa cena cultural, é um exemplo. Outro é o Grupo Cupuaçu: formado por negros e brancos, brasileiros e estrangeiros, maranhenses e paulistanos, homens e mulheres, define-se como defensor da “cultura brasileira” (MIRA, 2016). Neste, e em vários outros casos, o que define o grupo é o realce de um de seus elementos simbólicos. No caso das ações afirmativas da identidade negra é impressionante, por sua vez, o acento na questão da “mulher negra”. Além do Ilú Obá de Min, veremos outros mais recentes. A força da figura feminina nas religiões afrodescendentes ao lado da insidiosa discriminação da mulher negra e pobre no Brasil explica a insistência das ações neste ponto¹⁵.

O Geledés – Instituto da Mulher Negra, sediado em São Paulo e também criado em 1988 é uma das maiores referências em

relação à discriminação da mulher negra no Brasil. Além de suas próprias ações nas áreas de educação, comunicação, pesquisa acadêmica, políticas públicas etc., dá suporte a projetos de outras associações voltadas para as questões feministas, antirracistas, contra a homofobia, a violência doméstica etc. (GELEDÉS, 2017). Exemplo de apoio a outros grupos foi a parceria com o grupo Oriashé para a aquisição dos instrumentos de samba, posteriormente emprestados para o Maracatu do Baque Bolado. Mas esta é também uma característica da atuação dos coletivos menores, os quais trabalham de forma a apoiar ou, ao menos, divulgar as ações uns dos outros. Esta proximidade e ajuda mútua pode ter contribuído, entre outros fatores, devido ao inevitável intercâmbio de ideias e crenças, para o realce do caráter afrodescendente das culturas populares, bem como para a percepção das matrizes populares da cultura afrodescendente por parte dos novos agentes culturais.

3. O progressivo entrelaçamento entre cultura afrodescendente e cultura popular

Na primeira década do século XXI, as ações de afirmação da cultura negra bem como as de valorização da cultura popular tradicional na cidade de São Paulo se intensificam e, em alguns casos, se entrelaçam. Alguns fatores parecem ter colaborado para esta configuração. Em primeiro lugar, ambas as lutas sociais – a das culturas populares com mais retardo em relação à da cultura negra – ampliam seu reconhecimento oficial.

15. Aos poucos, a figura feminina vai ganhando mais destaque também no campo dos pesquisadores de “cultura popular”, revelando figuras até então pouco conhecidas como as caixeiras da Casa Fanti-Ashanti de São Luís do Maranhão que realizam sua Festa do Divino todos os anos no Espaço Cachuera! em São Paulo. (MIRA, 2016)

Em 2003 – logo no início do governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva – é aprovada a Lei 10.639 que institui o dia 20 de novembro, data da morte de Zumbi, como o Dia Nacional da Consciência Negra, além de tornar obrigatório o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira nos cursos fundamental e médio. No mesmo ano, é criada a SEPPPIR – Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República. Informações do *site* da Secretaria lembram que a data escolhida para sua implantação foi

emblemática, pois em todo o mundo celebra-se o Dia Internacional pela Eliminação da Discriminação Racial, instituído pela Organização das Nações Unidas (ONU), em memória do Massacre de Shaperville. Em 21 de março de 1960, 20.000 negros protestavam contra a lei do passe, que os obrigava a portar cartões de identificação, especificando os locais por onde eles podiam circular. Isso aconteceu na cidade de Joanesburgo, na África do Sul. Mesmo sendo uma manifestação pacífica, o exército atirou sobre a multidão e o saldo da violência foram 69 mortos e 186 feridos (SEPPPIR, 2017).

No mesmo período, as culturas populares, antes atreladas ao desprestigiado conceito de “folclore” são elevadas, pelo discurso da diversidade cultural, à celebrada categoria de “patrimônio imaterial” (MIRA, 2016). Nesse processo, outro órgão da ONU, a Unesco, desempenha um papel crucial que culmina com a promulgação de dois documentos com valor de lei internacional para os países signatários, dentre eles o Brasil: em 2003, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial; e, em 2005, a Convenção para a Promoção e Proteção da Diversidade das Expressões Culturais. As-

sim como a SEPPPIR, ainda em 2003, é criada a SID – Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural, a qual, dentre outras, abrigava a causa das “culturas populares”.

Na cidade de São Paulo, é inaugurado o Museu Afro Brasil no ano de 2004. Após outras tentativas frustradas, o artista plástico Emanuel Araújo conseguiu, a partir de sua coleção particular, fundar a “instituição voltada ao estudo das contribuições africanas à cultura nacional”. A proposta foi implementada na gestão da então prefeita do PT, Marta Suplicy e, segundo informações oficiais, após uma década de atuação, possuía acervo de obras datadas do século XVIII à atualidade. Desde 2009, o museu foi terceirizado, sendo administrado pela organização social de mesmo nome vinculada à Secretaria de Estado da Cultura (MUSEUAFROBRASIL, 2017).

As vicissitudes institucionais do folclore/cultura popular na metrópole paulistana foram maiores, embora também tenham levado à criação de uma nova proposta museológica para o setor. De acordo com Vera Cardim de Cerqueira (2016), a municipalidade é responsável, desde 1938, pela guarda e conservação do material da consagrada Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade. Praticamente desde então, esse acervo, hoje considerado tão precioso, ficou aos cuidados de sua discípula Olneyda Alvarenga no prédio da Biblioteca Municipal da Lapa, bairro tradicional da cidade. E, não fosse sua dedicação, é possível que esse material nem existisse mais. Nos anos 1980, com a criação do Centro Cultural São Paulo e o início da valorização das expressões da cultura popular tradicional, o acervo da Missão é resgatado por um conjunto de especialistas que vai restaurá-lo, classificá-lo, arquivá-lo e digitalizá-lo, além de produzir, em seguida, uma série de

produtos como livros, CDs, exposições etc. Ao mesmo tempo, fora-se formando, desde os anos 1950, ocasião de uma exposição de folclore nos festejos de comemoração do IV Centenário de São Paulo – a coleção do Museu do Folclore, sob o comando de Rossini Tavares de Lima, discípulo de Mário de Andrade e presidente da Comissão Paulista de Folclore do Movimento Folclórico Brasileiro. No ano 2000, o Museu do Folclore foi convidado a se retirar da OCA, um dos locais mais disputados do Parque do Ibirapuera, para a realização da Exposição Brasil 500 Anos, após o que não lhe foi permitido regressar. Foi necessário que a associação responsável pelo museu, após a morte de Rossini, em 1987, acionasse o Ministério Público cobrando providências da Prefeitura de São Paulo, uma vez que o acervo parecia no local onde se encontrava, conhecido como Casa do Sertanejo. Para solucionar o problema, a prefeitura disponibilizou outro prédio no Parque do Ibirapuera, ao lado do Museu Afro Brasil, onde foi inaugurado, no final de 2010, o Pavilhão das Culturas Brasileiras. Seus dois acervos mais importantes eram o da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade e o do Museu do Folclore de Rossini Tavares de Lima (CERQUEIRA, 2016)¹⁶.

Três anos antes, em 2007, havia sido inaugurada na cidade, no bairro de Santo Amaro, local de alta concentração de migrantes nordestinos, a Biblioteca Belmonte, a primeira especializada em cultura popular. É significativo que a curadoria tenha ficado a cargo de Marina de Mello e Souza, historiadora da cultura afro-brasileira. A programação de abertura também é reveladora dos novos tempos:

Uma série de cursos e palestras será ministrada a partir do início da semana que vem – o encontro Batusques do Sudeste, com o pesquisador e presidente da Associação Cultural Cachuera!, Paulo Dias, o documentário *No Repique do Tambu*, de Dias e Rubens Xavier, e o curso *A Devoração Contemporânea dos Saberes Populares Tradicionais*, com o professor da Unesp Alberto Ikeda, são apenas alguns exemplos que integram a vasta programação que pretende não ‘arredar o pé’ da mais nova biblioteca (O Estado de São Paulo, 04 ago. 2007).

Outro ponto interessante da programação de inauguração da Biblioteca Belmonte foi o curso ministrado por Marina de Mello e Souza, tanto pelo tema quanto por sua estratégia metodológica. O curso “África e Brasil Africano” abordou:

aspectos das sociedades africanas que vieram escravizadas para o Brasil, e formas como aqui se constituíram comunidades e manifestações culturais a partir da diáspora africana provocada pelo tráfico de escravos. O programa do curso inclui[u] palestra com o pesquisador Paulo Dias e visita ao Museu Afro-Brasil. Somente para professores. *Para ter direito a certificado, o aluno deverá participar de uma das apresentações do projeto Batusque do Sudeste.* (O Estado de São Paulo, 04 ago. 2007, grifo meu).

As presenças da historiadora da cultura afrodescendente e do diretor da ONG Cachuera!, a inclusão do curso sobre “África e Brasil Africano”, com visita ao Museu Afro Brasil e à apresentação do batuque do Sudeste, como itens de destaque na inau-

16. No momento, o Pavilhão das Culturas Brasileiras está fechado para reforma do prédio.

guração da biblioteca de cultura popular, demonstram o quanto os novos agentes, vindos da academia ou da produção cultural, passaram a imprimir, na primeira metade dos anos 2000, novas concepções no seio das instituições. De modo distinto do período modernista e folclorista, a matriz africana das expressões da cultura popular brasileira é claramente enfatizada.

Na segunda metade dos anos 2000, o fato é perceptível também no sentido inverso: os novos grupos de arte e cultura negra criados na cidade de São Paulo fazem mais referência ao caráter popular de suas práticas. Basta examinar alguns exemplos de ativismos negros na metrópole paulistana.

Em 2007, o grupo de teatro Capulanas – Cia. de Arte Negra, composto por atrizes negras egressas do curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP, iniciou suas atividades. Com o objetivo de “fortificar a imagem da mulher negra”, em suas próprias palavras:

[...] *nos apropriamos do pensamento da cultura popular, onde todas as artes se fundem: a música, a dança, poesia, artes plásticas, teatro e outros. A herança da cultura da oralidade para a Diáspora africana, que no Brasil é presente na cultura popular, em evidência no norte e nordeste do país, é de grande importância na integração do mundo natural, a presença do sagrado e a valorização da memória* (CAPULANAS, 2017, grifos meus).

Originário do coletivo teatral Clariô e também formado por mulheres negras, o grupo musical Clarianas se constitui em 2011, tendo como “mote principal”, segundo sua própria descrição, a investigação da voz da mulher “ancestral” na *música popular do Brasil*, a partir do contexto da música “natural”, de *tradição popular*, dos cantos

caboclos de matriz africana-nordestina-indígena-periférica, das *comunidades brasileiras* (CLARIANAS, 2017, grifos meus).

No mesmo ano, organiza-se o Ewé, definindo-se como

um grupo de aprendizado da *cultura afro-brasileira* para fins artísticos, que conta com estudos de *danças, músicas, literatura e costumes brasileiros com influência africana*. É dirigido e coordenado por Luiz Anastácio, pesquisador de *cultura brasileira* e professor titular da cadeira de *danças brasileiras* da Etec de Artes de São Paulo. Desde 2011, o grupo busca, através dos espetáculos, transmitir os resultados de seus estudos, almejando o estreitamento do público com *cultura afro-brasileira* através da inclusão cultural (EWEGRUPO, 2017, grifos meus).

Além dos espetáculos e performances, o Ewé também ministra o Áwari – Seminário de Cultura Popular de Matrizes Africanas. Sua segunda edição foi realizada em novembro de 2016 e teve como objetivo

fomentar o diálogo e a pesquisa referentes às manifestações populares de matrizes africanas, presentes em diferentes aspectos do cotidiano brasileiro, apontando-os como fonte de conhecimento e pesquisa na arte (EWEGRUPO, 2017, grifos meus).

Em data que não foi possível precisar, foi formado o grupo de dança Ubuntu, ligado ao Território de Cultura Afro Mãe Sylvia de Oxalá, do terreiro Axé Ilê Obá. Com encontros oficiais no Centro Cultural Jabaquara, o grupo ensina a seus participantes diversos ritmos e modalidades de danças-afro. De acordo com a descrição de sua página na internet, “[...] estuda, oficina e apresenta o que há de melhor da cultu-

ra africana em meio à cultura Brasileira” (UBUNTUAFRO, 2017, grifos meus).

Se os novos agentes culturais percebem e operam a partir desta confluência entre cultura afrodescendente e cultura popular/cultura brasileira é porque as fronteiras que as separavam podem ser transpostas com facilidade. Na verdade, trata-se de barreiras conceituais. E é provável que a disciplina- rização das ciências sociais no Brasil tenha contribuído bastante para constituir este distanciamento que, na realidade, não existe. As práticas apreendidas pelas diferentes áreas do pensamento acadêmico, ora como “folclore”, ora como “cultura popular”, “cul- tura brasileira”, “literatura oral”, relações raciais”, “religiosidade popular” etc. são as mesmas ou se entrecruzam na realidade vivida. Elas são, ao mesmo tempo, negras, populares, orais, devocionais, regionais, bra- sileiras e assim por diante¹⁷.

No entanto, é importante constatar que tanto as falas dos ativistas da cultura ne- gra como a dos recriadores de cultura po- pular tradicional têm algo em comum: por mais que queiram enfatizar suas diferentes essências, não abrem mão de sua vincula- ção à “comunidade imaginada” da nação. Ambas desembocam na identificação com o Brasil, a cultura brasileira, os costumes brasileiros etc. Isto indica que na constru- ção de certos tipos de identidade o peso da nacionalidade é relevante. No caso da iden- tidade negra e da cultura popular, sua posi- tivação depende da retomada e reconstitui- ção dos elementos do passado histórico da sociedade brasileira. São identidades referi- das ao conceito de tradição. Em ambos os casos, percebe-se que há o reconhecimento

dos agentes de que boa parte de suas “raí- zes” estão emaranhadas. Porém, a ênfase na diferença/diversidade não permite que a africanidade seja assimilada pelo nacional e, novamente, nele dissolvida.

Conclusão

Na década de 1930, devido ao momento histórico de desvalorização do negro e de hipervalorização da brasilidade, para ser- vir à construção da identidade nacional, as matrizes africanas de vários de seus símbo- los culturais tiveram que ser embranque- cidas. Em tempos de celebração da diver- sidade cultural e graças às conquistas das diferentes vertentes do movimento negro, a “cultura brasileira” pode ser construída de modo que a sua negritude seja mais explí- cita. Conforme o caso, esta imagem pode ser até mais desejável, uma vez que o Bra- sil torna-se, cada vez mais, a marca de um produto a ser vendido no mercado global e, como tal, precisa de um diferencial em relação a seus competidores. Quando todos os esforços se voltavam para a construção da identidade nacional, a ênfase recaía não nas partes que a constituíam, mas no seu amálgama, na sua fusão, na mistura das culturas. No novo milênio, a riqueza do país passa a residir na preservação de sua diversidade, representada pela imagem do “mosaico cultural” (MIRA, 2014).

Os deslocamentos históricos alteram os referenciais que comandam a construção das identidades coletivas, no caso, da iden- tidade nacional. No terceiro milênio, além do realce da africanidade, ou, como outro lado da mesma moeda, a construção da na-

17. Nesse aspecto, merece destaque a separação entre os estudos sobre o negro e os estudos sobre o folclo- re. Com a institucionalização das Ciências Sociais, a Antropologia se encarregará dos primeiros sob a rubrica de Relações Raciais, enquanto o Folclore será cada vez mais marginalizado pela Sociologia, em particu- lar, a que se estabelece na USP sob o comando de Florestan Fernandes (CAVALCANTI; VILHENA, 1990).

cionalidade tende a enfatizar a “diversidade cultural” contida no seu interior. A cultura brasileira passa a ser narrada no plural. Fala-se agora em “culturas brasileiras”. O samba, símbolo da cultura nacional na Era Vargas, se desdobra, no momento de redescoberta da cultura popular tradicional, em múltiplos outros, obscurecidos por várias décadas pela sua supremacia: o samba de roda, o samba de bumbo, o jongo, o batuque de umbigada e assim por diante. Não por acaso, essas são as expressões pelas quais se interessam os grupos recriadores de “culturas populares”, também no plural.

Tanto no debate sobre a “cultura popular” quanto nas reflexões sobre a constituição de uma “cultura brasileira”, não se colocava a questão da negritude ou da identidade negra. Ela não existia como categoria do pensamento social brasileiro a não ser vinculada à pecha da escravidão e à negatividade das teorias racistas e evolucionistas. No máximo, com Gilberto Freyre, a cultura negra passava a ser considerada como elemento de contribuição para a constituição da cultura nacional. Foi preciso que os afrodescendentes se organizassem mundialmente e trabalhassem na construção da própria identidade. A partir dos anos 1960, a separação no espaço geográfico deixou de ser empecilho para a comunicação entre diferentes partes do planeta de modo que o Movimento Negro, no sentido mais amplo do termo, nasce mundializado. O sentimento e o orgulho de “ser negro” pode, assim, ser construído, quase ao mesmo tempo, nos Estados Unidos, na Jamaica, no Brasil e em outros países do mundo. “*Say it Loud! I’m black and I’m proud!*”: dizia a letra da canção de James Brown de 1968.

Mesmo sem analisar em profundidade o movimento negro no Brasil, é notável o deslocamento da afirmação da negri-

tude para o plano da cultura, ou do universo simbólico, nas últimas décadas do século XX. Pelo fato desta forma de afirmação identitária ter sido adotada por todos os outros movimentos sociais, como o das mulheres, dos indígenas, dos GLBTs etc. etc., cria-se um contexto novo, diferente do que era identificado como “cidadania lúdica”. Vários desses movimentos se institucionalizaram exatamente com a comemoração do centenário da abolição da escravidão no Brasil. Portanto, a atual “cultura e arte negra”, embora se apresente como de natureza imemorial é, de fato, o resultado de constantes lutas simbólicas, de reiteradas negociações com a sociedade civil, com os poderes públicos, com outros grupos organizados em busca do reconhecimento de sua identidade/diversidade, de seus direitos e reparações históricas, e pelo exercício sem restrições de suas práticas artísticas, culturais e devocionais.

Embora muitas das práticas culturais populares tradicionais tivessem estado ligadas, desde o seu início, aos terreiros de candomblé, xangô, tambor de mina e outras denominações, o fato não era assumido, mas encoberto. Muitas vezes, as expressões culturais eram também a fachada por trás da qual se prestava a devoção proibida por lei. No cenário contemporâneo, acontece o contrário. O elemento afrodescendente é realçado. O orgulho negro reside na etnicidade, no mito da origem comum, portanto, na crença na ancestralidade. Na era da diversidade cultural, o culto aos ancestrais pode se expressar mais abertamente do que antes. Este deslocamento, sendo resultado, em grande parte, de sua própria luta, ainda que possa parecer quase nada em relação ao preconceito vivido no cotidiano da população negra brasileira, é um grande passo no imaginário da “cultura popular

brasileira”. O fortalecimento e posituação da identidade negra tem um impacto direto na noção de identidade nacional, sendo que o principal canal de repercussão desta mudança são as concepções e práticas relativas à “cultura popular”.

A “cultura afrodescendente” tornou-se referência fundamental para os grupos que trabalham com as culturas populares, por eles consideradas como formadoras da brasilidade. Deste ponto de vista, é possível afirmar que a “cultura popular brasileira” cultuada e vivenciada por seus novos agentes é mais negra do que a formulada nos tempos do Modernismo ou nos efervescentes anos 1960. De certa forma, a posituação da etnicidade afrodescendente contribuiu para emancipar as práticas populares tradicionais da visão folclórica. Sua percepção a partir do referencial étnico colaborou para romper os laços que parecia atá-las ao passado colonial e escravocrata, permitindo situá-las na contemporânea e maleável moldura da diversidade cultural.

Referências

ALBERTI, V.; PEREIRA, A. A. (Orgs.). *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

BAIROS, L. Orfeu e poder: uma perspectiva afro-americana sobre a política racial no Brasil. *Revista Afro-Ásia*, n. 17, p. 173-185, 1996.

BELISÁRIO, E. Depoimento (2 dez. 2007). Entrevista concedida a Lucia Udemzue para a pesquisa Sociabilidade juvenil e práticas culturais tradicionais na cidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

CANDIDO, A. A revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CAPULANAS. Disponível em: <<https://www.facebook.com/capulanasciadeartenegra>>. Acesso em: 2 jan. 2017.

CASTRO, R. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAVALCANTI, M. L. V. C VILHENA, L. R. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 75-92, 1990.

CERBONCINI, D. A cor do samba. In: FARIAS, E.; MIRA, M. C. (Orgs.) *Faces contemporâneas da cultura popular*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014, 163-186.

CERQUEIRA, V. L. C. *De Mário de Andrade ao Pavilhão das Culturas Brasileiras: mudanças nas práticas institucionais de guarda da cultura popular*. 2016. 232 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

CLARIANAS. Disponível em <<https://www.facebook.com/pg/Clarianas>>. Acesso em: 4 jan. 2017.

DIAS, P. *Palestras na abertura do Acervo Cachueira! (22 e 29 ago. 2002)*. São Paulo: Espaço Cachueira!, 2002.

DOMINGUES, P. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Revista Tempo*, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007.

EWEGRUPO. Disponível em: <<http://www.ewegrupo.com/>>. Acesso em: 4 jan. 2017.

FOLHA DE S. PAULO. Black is Business. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 30 mar. 1997.

FRIGÉRIO, A. Capoeira: de arte negra a esporte branco. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 4, n. 10, p. 85-98, 1989.

GELEDÉS. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br>>. Acesso em: 4 jan. 2017.

GELLNER, E. *Nações e nacionalismo*. Lisboa: Gradiva, 1993.

GOMES, A. C. Prefácio. ALBERTI, V.; PEREIRA, A. A. (Orgs.). *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

- GUIMARÃES, M. E. A. **Do samba ao rap: a música negra no Brasil**. 1998. 227 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.
- _____. **A conspiração do silêncio: Arthur Ramos e o negro na antropologia brasileira**. 1992. 216 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.
- HALL, S. **Que negro é esse da cultura negra?** In: HALL, S. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (Org.) Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003a, 335-349.
- _____. **Notas sobre a desconstrução do popular**. In: HALL, S. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003b, 247-263.
- HANCHARD, M. G. **Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.
- HUGON, S. **O Brasil mítico dos franceses**. *Revista Famecos*, v. 13, n. 31, p. 20-23, 2008.
- ILUOBADÉMIN. Disponível em: <<http://iluobademin.com.br/>>. Acesso em: 4 jan. 2017.
- MIRA, M. C. **Entre a beleza do morto e a cultura viva: mediadores da cultura popular na São Paulo da virada do milênio**. São Paulo: Intermeios/ Fapesp, 2016.
- _____. **Metrópole, tradição e mediação cultural: reflexões a partir da experiência dos grupos recriadores de maracatu na cidade de São Paulo**. *Mediações*, v. 19, n. 2, p. 185-204, 2014a.
- _____. **Brasil: da identidade à marca**. *Revista Ciências Sociais Unisinos*, v. 50, p. 3-13, 2014b.
- _____. **Sociabilidade juvenil e práticas culturais tradicionais na cidade de São Paulo**. *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 24, n. 2, p. 563-597, 2009.
- _____. **Cultura e segmentação: um olhar através das revistas**. In: SILVA, A. A.; CHAIA, M. (Orgs.). **Ensaio crítico: sociedade, cultura e política**. São Paulo: Educ, 2004, p. 247-59.
- MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade étnica**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MUSEUAFROBRASIL. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/omuseu/historia>>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- NEVES, P. S. C. **Luta anti-racista: entre reconhecimento e redistribuição**. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 59, p. 81-96, 2005.
- O ESTADO DE S. PAULO. **São Paulo ganha biblioteca de cultura popular**. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 4 ago. 2007.
- ORIASHE. Disponível em: <<http://www.oriashe.hpg-vip.com.br/historico.html>>. Acesso em: 5 nov. 2007.
- ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. Brasiliense: São Paulo, 1985.
- _____. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- PINHO, O. A. **Deusas do ébano: a construção da beleza negra como uma categoria nativa da reafricanização em Salvador**. *Anais do 26º Encontro Nacional da Anpocs*. Caxambu: 2002.
- POUTIGNAT, P.; STREIFF-FENART, J. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- RAÇA BRASIL. Disponível em: <<http://racabrasil.uol.com.br/Edicoes/91/artigo11354-3.asp>>. Acesso em: 8 abr. 2009.
- SANTOS, M. C. **Depoimento (17 mar. 2009)**. Entrevista concedida a Ariane Andrade Quinalha para a pesquisa “Entre a beleza do morto e a cultura viva” (MIRA, 2016). São Paulo, 2009.
- SEPPPIR. Disponível em: <<http://www.seppir.gov.br/sobre-a-seppir/a-secretaria>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

SANSONE, L. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. *Mana*, v.6, n.1, p. 87-119, 2000.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

UBUNTUAFRO. Disponível em <<https://www.facebook.com/pg/ubuntuafro>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

RESUMO

Se há uma ideia resistente no pensamento social brasileiro, apesar de já ter sido algumas vezes desconstruída, é a que identifica a cultura popular – no sentido de tradicional ou folclórica – à essência da nacionalidade. No entanto, o que se considera como “cultura popular” pode mudar de acordo com as concepções dos agentes sociais que constantemente a reinterpretam. O objetivo deste artigo é pôr em discussão evidências encontradas na pesquisa de campo, realizada na cidade de São Paulo, entre 2003 e 2013, sobre os mediadores da “cultura popular”, a qual revelou a importância adquirida nesse meio pelas práticas culturais hoje denominadas “afrodescendentes”. Partindo da hipótese de que tal relevância estaria relacionada às lutas por reconhecimento empreendidas pelo movimento negro, sobretudo em seu aspecto cultural e artístico, o texto conclui que a matriz africana, dissolvida no momento da construção político-social da identidade nacional, ocupa no contexto em que a diversidade cultural torna-se imperativa, o mais forte apelo para a constituição da identidade/marca Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura popular. Cultura brasileira. Cultura negra. Identidade nacional. Diversidade cultural.

ABSTRACT

If there is a resistant idea in the Brazilian social thought, although it has already been deconstructed several times, it is the idea that identifies popular culture – in the sense of tradition or folklore – with the essence of nationality. However, what is considered “popular culture” can change according to the conceptions of the social agents constantly reinterpret it. This paper aims to discuss the evidences collected in a field research, carried out in São Paulo city, between 2003 and 2013, on the mediators of “popular culture”. This research revealed the nowadays-called Afro-descendants cultural practices have acquired great relevance in the field. Starting from the hypothesis that such relevance is related to the struggles for recognition undertaken by the black movement, especially in its cultural and artistic aspects, the text concludes the African matrix, formerly dissolved with the social-political construction of the national identity, it is now a strong appeal for the constitution of a Brazilian identity/brand in the context where cultural diversity becomes imperative.

KEYWORDS

Popular culture. Brazilian culture. Black culture. National identity. Cultural diversity.

Recebido em: 10/03/17

Aprovado em: 08/05/17