

Militância, cultura e política em movimentos afro-culturais¹

Ana Claudia Cruz da Silva

Universidade Federal Fluminense – Niterói/RJ

RESUMO: Conceitos como cultura e política, assim como formas de classificação derivadas deles como ‘ser político’ ou ‘ser cultural’, são utilizados pelos atores sociais e conformam suas organizações e formas de atuação de maneira singular. Por meio de uma análise comparativa entre trabalhos etnográficos realizados junto a grupos do interior da Bahia (Brasil) organizados com base em relações com o que se convencionou denominar de cultura negra, a proposta deste artigo é refletir sobre as posições e concepções de lideranças desses grupos em relação aos conceitos de cultura e de política e, conseqüentemente, sobre o que significa ser militante em cada um deles. As abordagens etnográficas e a comparação entre elas permite tornar as práticas de grupos culturais mais inteligíveis a partir da recusa de explicações baseadas em suas ‘faltas’: de consciência política, de senso de coletividade, de propostas de mudança social etc.

PALAVRAS-CHAVE: cultura, política, movimento negro, etnografia.

Este trabalho parte de algumas proposições que devem ser explicitadas logo em seu início. A primeira afirma que grupos centrados na noção de cultura como fator de mobilização atuam politicamente produzindo propostas de ‘como se viver’ distintas das que lhes são impostas pela política dominante. A segunda é que, nem a definição desses grupos por um viés cultural, nem a afirmação de que atuam politicamente, po-

dem lhes atribuir, de antemão, objetivos ou modos de atuação. Há diferentes concepções de cultura e de política conformando esses grupos, o que gera diferentes maneiras de se conceber e de existir.

Assim, analisando comparativamente três grupos afro-culturais do interior do Estado da Bahia, o objetivo deste artigo é refletir sobre as posições e concepções de liderança desses grupos em relação aos conceitos de cultura e de política e, conseqüentemente, sobre o que significa ser militante em cada um deles. Em outras palavras, considerando-se os conceitos de cultura e de política como elementos da etnografia, interessa saber por que e como se ‘luta’.

Os grupos cujas investigações servem de base a este trabalho são: o bloco afro Dilazenze, da cidade de Ilhéus, pesquisado por mim (Silva, 1998; 2004); o Movimento Cultural Arte Manha, grupo do município de Caravelas – localizado na região do extremo sul baiano – formado por artistas que o definem como “afro-indígena”, pesquisado por Cecília Mello (2003); e o Zambiapunga de Nilo Peçanha, município da região chamada de Baixo Sul, localizada ao norte de Ilhéus e próxima ao Recôncavo Baiano, a partir de pesquisa de Paula Siqueira (2006).

A análise aqui empreendida constitui uma primeira tentativa no sentido de propor, com base na comparação entre diferentes contextos etnográficos, novas formas de compreensão de grupos culturais que se utilizam, com maior ou menor intensidade, do viés étnico para existir.² Os conceitos de cultura e de política, bem como as formas de classificação advindas deles (‘ser político’ ou ‘despolitizado’, ‘ser cultural’, ‘ser afro-cultural’ e outras similares), assumem diferentes significados em meio aos grupos, conformando cada um de forma singular. E, tal como se aprende muito cedo na antropologia, é através da comparação que se produz o conhecimento a respeito do funcionamento de um dado grupo social.

Pode-se afirmar que os grupos aqui analisados têm em comum a organização pela prática de atividades que são identificadas sob o rótulo generalizante de “cultura negra” baseado em uma classificação externa, pois, do ponto de vista dos atores sociais que os compõem, como será possível verificar ao longo do trabalho, suas concepções a respeito do que fazem e de como funcionam podem variar substancialmente. O próprio título deste artigo, em que os denomino de “afro-culturais”, poderia ser questionado por esses grupos em um ou outro momento, dependendo das subjetividades em jogo em tais situações. Contudo, para o propósito deste trabalho, utilizar o termo de classificação “afro-cultural” significa afirmar que se trata de grupos que mantêm uma relação privilegiada com práticas que são vinculadas por eles mesmos a uma herança africana ou que podem ser identificadas por sua singularidade como próprias da população afro-brasileira, diferenciando-se da ‘cultura brasileira’ ou da ‘cultura dominante’. Assim, apenas neste sentido muito amplo é possível abrigar esses grupos sob uma mesma categoria. O que os trabalhos que servem de base para esta reflexão apontam é que, ao recusarem as classificações dadas, esses grupos recusam também os modelos que lhes são impostos e que determinariam suas formas de agir, o que tem implicação direta para os significados que política e atuação política assumem para eles, assim como para as relações travadas com outros setores sociais.

A comparação aqui empreendida se dá não só pela perspectiva de serem grupos afro-culturais, mas também em função do caráter metodológico empregado nas pesquisas realizadas. Os três trabalhos privilegiam o viés etnográfico como forma de apreensão do ponto de vista dos atores sociais observados e somente por isso pode-se perceber as diferentes concepções de cultura e de política que estão em jogo em suas imagens de si. Tal perspectiva tem por princípio abrir mão do conteúdo

explicativo normalmente atribuído a categorias que se pretendem descritivas, mas que, na verdade, impõem definições, tais como etnicidade, identidade, negritude, cultura, política e tantas outras, em favor da descrição do funcionamento dos grupos, das práticas e das representações cujos significados são produzidos no dia-a-dia dos movimentos. Assim, categorias que costumam ser aplicadas tanto por estudiosos quanto por outros atores sociais a esses grupos como forma de descrevê-los ou explicá-los – ‘étnicos’, ‘de cultura negra’, ‘políticos’ em oposição a ‘culturais’, ‘de resistência’, ‘de identidade negra’ – foram transformados em elementos da etnografia.

Cultura *versus* política?

Desde os anos setenta, quando novas formas de movimentos negros surgiram no âmbito dos *novos movimentos sociais* – os quais podem ser caracterizados como grupos preocupados com os “problemas que afligem o cotidiano de seus participantes” (Scherer-Warren, 1987, p. 7), não se restringindo às questões do trabalho e do capital –, as noções de cultura e de política já faziam parte de suas definições, como auto-atribuição ou como acusação: grupos de dança, de teatro, afoxés, blocos afro eram chamados ‘culturalistas’ em oposição a grupos que tinham a atuação política como forma de mobilização, chamados ‘políticos’ e, em geral, formados por intelectuais e/ou estudantes universitários (Santos, 1985, p. 289). A ênfase em cultura ou em política também foi determinante nas relações entre esses grupos e para as análises acadêmicas em torno deles. Apenas a título de exemplo, essa diferença é explícita em Risério (1981, p. 76) quando define o Ilê Aiyê e o Badauê – blocos afro e afoxé, respectivamente – como “entidades negras de feição predominantemente estético-recreativo-culturais” e o Movimento Negro (naquele momen-

to ainda MNUCDR – Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, ‘apelidado’ de MN – e hoje MNU) como “organização francamente política”. Havia também grupos em que aspectos culturais e políticos não eram vistos de maneira dissociada, como o Malê Cultura e Arte Negra, o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro e o Grupo de Teatro Palmares Iñaron, definidos por Silva (1988, p. 281) como “grupos culturais preocupados com a questão política do negro”. A presença de estudantes e de intelectuais era considerável na conformação desses grupos.

Também é no meio universitário que surge a maioria dos grupos antirracistas estritamente políticos que começaram a se organizar no período de distensão gradual da ditadura militar, às vezes formados no interior de outras organizações, como no caso do movimento estudantil ou de organizações políticas ainda clandestinas (Hanchard, 1994). Essa característica marcante das organizações políticas do movimento negro brasileiro contribuiu para instaurar e manter uma boa distância entre elas e os grupos de amigos e vizinhos de bairros pobres que gostavam de carnaval, saíam em afoxés e em blocos de índio, organizavam torneios de futebol, excursões e festas: eles estão na origem da formação de vários blocos afro nesse mesmo período (Silva, 2004, pp. 209-210).

Risério (1981, p. 85) ilustra esse tema comentando um episódio ocorrido ao final dos anos setenta no Ilê Aiyê – o primeiro bloco afro –, a saber, uma conversa entre membros, alguns dos quais fundadores, na qual se queixavam do assédio do Movimento Negro e de sua interferência no grupo: “[as pessoas do MN] ficam querendo *consertar* a diretoria do Ilê”, diz um dos citados. Cunha (1991, p. 161) também aborda o assunto e diz que, no início dos anos 1980, houve uma tentativa de aproximação de intelectuais e militantes junto aos blocos afro por meio dos “núcleos de apoio” ou “assessorias”, os “primeiros espaços de intervenção dos militantes dentro dos blocos”, os quais “visavam, sobretudo, preencher uma constante lacuna entre uma proposta estritamente vol-

tada para o carnaval e um trabalho comunitário e cultural”. Mas essas experiências tiveram curta duração, pois, assim como está explícito na citação de Risério, alguns dirigentes de blocos afro consideravam os chamados militantes como intrusos, especialmente “devido à possibilidade de ingerência desses setores [militantes] em territórios que, muitas vezes, conjugam atividades familiares e as obrigações religiosas”, como observa Cunha (1991, p. 162).

Práticas de aproximação entre grupos políticos e culturais como as acima citadas, bem como outras tentativas de politizar a cultura, ou seja, de fazer da cultura um meio para objetivos políticos, estiveram presentes ao longo de toda essa história dos novos movimentos negros, ensejando alianças e críticas mútuas. Mas é interessante notar que é justamente nessa relação que se encontra a base para as análises de Hanchard (1994) sobre o movimento negro político brasileiro, para quem a oposição cultura (culturalismo, para ele) *versus* política é uma das chaves para responder à sua questão, a saber: “Por que os afro-brasileiros não lograram construir uma experiência comparável ao movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos ou aos movimentos de libertação nacional, como os que emergiram no continente africano após a segunda guerra mundial?” (Bairros, 1996, p. 5).

Em sua obra mais conhecida sobre as relações raciais no Brasil, *Orpheus and Power* (1994),³ Hanchard analisa os movimentos negros nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, além dos movimentos chamados de “culturalistas” em Salvador, notadamente os blocos afro. O resultado de sua pesquisa é a constatação da ausência de identificação e de mobilização raciais no Brasil, fato que o autor atribui à principal consequência da “hegemonia racial branca” existente no país: a geração tanto da “inabilidade dos militantes afro-brasileiros para mobilizar as pessoas sobre a base da identidade racial” quanto da “inabilidade dos brasileiros de identificarem modelos de violência e discriminação que

são racialmente específicos” (Hanchard, 1994, p. 6). Além de fatores como a ideologia da democracia racial e a valorização do “branco” na sociedade brasileira (*ibid.*, p. 58), as “tendências culturalistas” do movimento negro também teriam impedido a realização de ações contra-hegemônicas (*ibid.*, p. 99). Apesar desse ‘problema’, considerando a singularidade das circunstâncias históricas e contextuais brasileiras, Hanchard, então, admite que o movimento negro faça uso de práticas culturais desde que os fins destas sejam objetivos políticos. No entanto, é preciso esclarecer que, para Hanchard, práticas culturais são distintas de “práticas culturalistas”: estas transformam aquelas em “coisas”, “mercadorias”, “símbolos culturais nacionais” e estão “divorciadas dos contextos culturais e políticos nos quais foram originadas” (*ibid.*, p. 21). Assim, movimentos negros voltados exclusivamente para a produção de práticas relativas à cultura negra são condenados pelo autor. Embora reconhecendo que tais práticas foram produzidas “sob circunstâncias repressivas no esforço de criar e expandir uma identidade cultural e política que fosse distinta da ideologia nacional acerca das relações raciais no Brasil” (Hanchard, 1996, p. 228), para este autor, o investimento na cultura como meio para a política – em seu argumento, usado quase que com exclusividade no Brasil –, teria levado o movimento a novas contradições sociais, fazendo-o, portanto, avançar muito pouco na luta contra a “hegemonia racial branca”. Isso explicaria o porquê de “blocos afros como o Ilê Aiyê ou o Olodum [serem] consumidos e aceitos por vários segmentos da juventude brasileira” (*ibid.*, p. 229).

É bem conhecida a crítica de Luiza Bairros (1996) ao trabalho de Hanchard, cujo principal problema estaria em sua incapacidade de compreender as peculiaridades do movimento negro brasileiro por usar como parâmetro para a análise as experiências das lutas raciais americanas e aquelas de libertação dos países africanos, o que a autora deixa claro desde o título de sua resenha: “Orfeu e Poder: uma *perspectiva afro-ameri-*

cana sobre a política racial no Brasil” (grifo meu). Esta incompreensão por parte de Hanchard sobre o que efetivamente seria o movimento negro brasileiro estaria explícita em sua tese de que “o culturalismo é uma característica que perpassa o conjunto do movimento negro em todo o período estudado” (Bairros, 1996, p. 177).

Para os objetivos deste trabalho, importa registrar que Bairros não discorda de Hanchard quanto à existência do “culturalismo” no movimento negro brasileiro, mas da generalização desta característica a todo o movimento:

A forma com que Hanchard opera com a idéia de culturalismo reúne sob o mesmo rótulo experiências de natureza ideológica completamente distinta. Em geral, seria possível concordar com a formulação proposta se aplicada a pessoas e grupos do movimento negro que mais reforçam do que combatem a exploração econômica e a opressão racial. (Bairros, 1996, p. 176)

Assim, nas palavras de Bairros, Hanchard não reconheceria no movimento negro brasileiro “a existência de alguma capacidade de elaboração teórica e prática” (*ibid.*, p. 178) e enfatizaria, em sua leitura, o “baixo grau de organização entre afro-brasileiros” (*ibid.*, p. 179). Em suma, para Hanchard, faltaria política ao movimento negro brasileiro; para Bairros, faltaria Hanchard perceber que há cultura e que há política no movimento negro brasileiro. De qualquer forma, ambos parecem concordar que grupos negros que existem exclusivamente para a produção cultural são politicamente negativos, prevalecendo a idéia de que cultura e política constituem práticas e perspectivas antagônicas e que, se conjugadas, necessariamente estarão em uma relação de subordinação – uma a serviço da outra. Tal concepção atravessa grupos dos movi-

mentos negros, mas, principalmente, orienta análises sobre eles, sejam de intelectuais ou de outros grupos, definindo-os e classificando-os segundo um ou outro tipo. Em Ilhéus, os blocos afro costumam ser excluídos da categoria ‘movimento negro’ pelos grupos chamados políticos a partir do entendimento destes últimos de que os primeiros não possuem propostas de mudanças políticas, sendo considerados antes grupos artísticos do que de lutas ou reivindicações. Apesar de apresentar uma forma de pensar a relação entre cultura e política bastante distinta do Dilazente, o Arte Manha, grupo de Caravelas, também reclama do desprezo dado pelos partidos políticos de esquerda – a referência é feita especialmente ao Partido dos Trabalhadores, do qual vários integrantes do grupo fazem parte e/ou militam – para as questões culturais (Mello, 2003, p. 46). Siqueira (2006) também mostrou que a avaliação de um militante do movimento negro de um município próximo em relação ao Zambiapunga vai na mesma direção:

Eu acho que é mais cultura, não tem assim uma inserção política. Eu ainda não senti, como componente do movimento negro, ainda não senti um trabalho crítico deles. Faz mais aquela coisa assim cultural. Que eu acho que é importante isso, mas essa coisa deveria avançar mais um pouco. (*apud* Siqueira, 2006, p. 42)

Embora reconheça que se trate de distintos processos históricos que, evidentemente, possuem suas singularidades, essa fala constitui um jargão que poderia ser dito pela maioria dos militantes do movimento negro em Ilhéus agora ou em Salvador há quase trinta anos. Eu mesma já o ouvi diversas vezes ao longo da minha pesquisa. Isso ocorre, fundamentalmente, porque as relações entre esses grupos baseiam-se em modelos que ensejaram sua formação – do próprio movimento negro polí-

tico da capital, como o Movimento Negro Unificado, ou de movimentos sindicais ou partidários, os quais compartilham de visões semelhantes sobre o que é política e o que é cultura.

Isso não significa dizer que os grupos de organização negra chamados ‘políticos’ – e penso que o mesmo pode ser dito para os grupos políticos de maneira geral –, rejeitem a cultura. Cunha (1998, p. 224) lembra que no momento de renascimento do movimento negro na década de setenta – depois de décadas sem muita visibilidade –, intelectuais militantes como Lélia Gonzáles defendiam que o cultivo da idéia de uma “cultura negra” seria o melhor meio de provocar uma identificação entre as diversas formas por meio das quais a população negra se fazia presente no Brasil. Além disso, a cultura negra era considerada “pura”, sendo então uma estratégia de ação na luta contra a hegemonia da “cultura popular”, que, segundo os militantes, era manipulada pela classe dominante (*ibid.*, p. 229). Dever-se-ia dar visibilidade à população negra, encoberta pela idéia de mestiçagem e pela política de formação de um ‘povo brasileiro’, cuja homogeneidade adviria de uma base cultural herdada do povo português com ‘toques’, com ‘contribuição’ de ‘elementos’ negros e indígenas, a fim de promover nossa singularidade como ‘povo’. Para tornar-se visível e mostrar o desejo de um mundo distinto daquele em que vivia, seria preciso que a população negra se fizesse/inventasse como diferente da população brasileira concebida de maneira homogênea. Assim, a cultura negra foi pensada como forma de mobilização política e de união da população negra no Brasil.

Contudo, para o movimento negro que tem a política como forma privilegiada de atuação, a cultura não pode ser entendida como tendo um fim em si mesma. Ela deve ser um meio para a mobilização e a ‘conscientização’; deve estar a serviço da ‘política’ e, mais recentemente, também da ‘cidadania’. Apenas quando atuam dessa forma, os movimentos afro-culturais são percebidos como movimentos sociais ou como

parte do movimento negro, ou ainda como ‘politicamente’ atuantes. E é importante ressaltar que esta visão não se restringe aos embates entre as entidades, mas é corroborada por uma parte da literatura acadêmica, que tende a acompanhar as críticas do chamado movimento negro político e/ou a sobrecodificar as atividades das entidades culturais a partir de sua definição pelas vias da ‘afirmação de identidade’ e da ‘cidadania’. Sendo esta uma forma de definição, os grupos que não se encaixam nela são percebidos em situação de *déficit*: de organização política, de consciência, de solidariedade étnica ou racial...

Alvarez, Dagnino e Escobar (2000, p. 11) afirmam que os novos movimentos sociais “atuam na interface entre cultura e política”, utilizando a cultura como base para as suas reivindicações ou “como meio para mobilizar e engajar participantes”. De fato, há vários movimentos que podem ser encaixados nessa definição. Porém, há outros que identificam na cultura mais do que um meio para alcançar outros objetivos; ela é o motivo de sua existência. Além de ser a vida das pessoas e uma forma de ‘promover’ ou ‘elevar’ sua auto-estima, por exemplo, a atuação pela via da cultura é também sua renda e um desejo de como se viver. Nesse caso, a cultura é um fim e faz-se política para se poder continuar a fazer cultura. Esse parece ser o perfil da maioria dos blocos afro, dos Zambiapungas e, ainda que com várias ressalvas que serão feitas adiante, também do Arte Manha. Talvez por isso, esses e tantos outros movimentos poderiam ser melhor compreendidos por meio do conceito de novos movimentos culturais (Goldman, 2005), uma vez que a definição de novos movimentos sociais parece sempre pressupor, senão um modo de atuação – dada a variedade dos movimentos –, ao menos um fim para esta. Como observa Zourabichvili (2000, p. 333), toda organização política tem uma ‘meta’, um ‘projeto’ a cumprir e é uma espécie de obrigação que todas elas venham acompanhadas da pergunta “o que se propõe?”. Na forma como são definidos os novos movimentos so-

ciais, a resposta deve sempre vir acompanhada por termos como ‘consciência’, ‘cidadania’, ‘direitos’. Assim, quando o grupo não ‘responde’ como se supõe, ele passa a ser definido não pelo que é, mas pelo que deveria ser. A proposição de um novo conceito baseia-se na aposta de que ele pode indicar outro enfoque para o lugar da cultura nesses movimentos, favorecendo um olhar mais atento e acurado para o seu funcionamento, tornando-os, portanto, mais inteligíveis.

A comparação analítica entre o Dilazenze, o Zambiapunga de Nilo Peçanha e o Arte Manha tentará mostrar que diferentes concepções de cultura implicam diferentes concepções de política e de atuação política, buscando, assim, apontar elementos que permitam outras formas de entendimento dos movimentos culturais. A própria apresentação dos grupos analisados já evidencia algumas dessas diferenças.

Grupo Cultural Dilazenze (Ilhéus)

O Grupo Cultural Dilazenze é um bloco afro e faz parte do que é chamado de “movimento afro-cultural de Ilhéus”: um conjunto de entidades que têm por objetivo a “preservação da cultura negra”, como consta na quase totalidade de seus estatutos, sendo sua principal atividade, dado que são blocos afro, desfilar no carnaval utilizando elementos oriundos do que se denomina “cultura afro-brasileira”. Os blocos afro são um fenômeno relativamente recente: o primeiro, chamado Ilê Aiyê, surgiu em meados da década de 1970, num bairro periférico e majoritariamente negro da cidade de Salvador. Não obstante sua semelhança aos afoxés, donde vieram alguns dos elementos inicialmente utilizados – tais como a maioria dos instrumentos e o ritmo *ijexá* –, o primeiro bloco afro foi concebido como algo inteiramente novo: “um bloco original”, como consta de seu primeiro cartaz de divulgação (Agier, 2000, p. 72). Ainda

que já houvesse outros movimentos de 'afirmação de negritude' naquele momento, o desfile do Ilê Aiyê impôs uma diferença que não passava só por uma forma de música, ou por uma forma de se vestir ou de dançar, mas por tudo isso e pela afirmação de que haveria uma outra maneira de viver o mundo, a qual seria específica da população negra.

Em Ilhéus, os blocos afro surgiram no início dos anos 1980. Desde esse momento, alguns membros da família que mais tarde viria a fundar o Grupo Cultural Dilazenze, notadamente mãe e filhos mais velhos, saíam nos primeiros grupos e participavam de diferentes atividades culturais na cidade: além de outros blocos de carnaval, afoxés e escolas de samba, eles também faziam teatro de rua e espetáculos, especialmente com dança afro. O surgimento do Dilazenze, em 1986, foi consequência desse processo. O grupo foi fundado pelos filhos adolescentes que anteriormente participavam de um outro bloco. Ao longo de todos esses anos, o Dilazenze vem se destacando no movimento afro-cultural ilheense. Além de fazer belos desfiles a ponto de se tornar pentacampeão consecutivo do carnaval nos últimos anos em que houve o concurso (1999-2003),⁴ alguns de seus componentes (três irmãos) ocuparam posições importantes na entidade de representação dos blocos, o CEACI (Conselho das Entidades Afro-Culturais de Ilhéus; também chamado CEAC): um primeiro foi presidente do CEACI no início dos anos 1990; outro, presidente do Dilazenze de 1988 a 2004, tornou-se vice-presidente do CEACI em 1992 e presidente eleito do CEAC quando este foi reativado como uma nova entidade (gestão 1997-2000); e um terceiro, atual presidente do Dilazenze, foi vice-presidente do Conselho na gestão 2000-2003.

O Dilazenze é formado, basicamente, por uma grande família (são quatorze irmãos com suas respectivas famílias) e por amigos. Além disso, o bloco está diretamente vinculado a um dos mais antigos terreiros de candomblé da cidade, hoje com 123 anos. A mãe desses quatorze

irmãos é também a Mamêto⁵ do Terreiro de Matamba Tombenci Neto e, praticamente, todos eles têm cargos no terreiro.

Em relação à política partidária, os blocos afro de Ilhéus, e o Dilazenze em particular, sempre estiveram muito próximos a ela. Desde seu início, houve mais de um candidato a vereador como representante do movimento afro-cultural; faz parte de sua história a eleição de um vice-prefeito negro em 1992; em todas as eleições, os dirigentes dos grupos são procurados para declarar seu apoio a um ou mais candidatos. No Dilazenze, o presidente que mais tempo permaneceu à sua frente está sempre filiado a algum partido político; a cada eleição é convidado a se manifestar por alguns candidatos e, mais de uma vez, ele mesmo foi cogitado/ convidado a se candidatar, embora isso nunca tenha acontecido.⁶

Ao longo de seus vinte e dois anos de existência, o Dilazenze teve três presidentes. O primeiro deles, um dos irmãos fundadores do grupo, permaneceu no cargo por um período muito curto de tempo: menos de dois anos, enquanto eram cumpridas as obrigações religiosas de fundação do bloco. Ao final destas, “houve uma resolução dos orixás” de que um outro irmão, também fundador do grupo, “deveria assumir”. Este esteve à frente do Dilazenze entre 1988 e 2004 e as análises aqui feitas são a partir de suas concepções e no período de sua gestão. Um outro irmão, que participava do grupo como mestre de bateria, assumiu a presidência em 2004 e segue até hoje.

Zambiapunga (Nilo Peçanha)

Assim Paula Siqueira apresenta os Zambiapungas:

(...) são grupos normalmente compostos por homens que desfilam mascarados e vestidos com roupas de cores diversas, tocando instrumentos de

percussão (enxada, caixa e berra-boi ou cuíca) e sopro (búzio marinho). Saem às ruas de Nilo Peçanha e Taperoá [além do município de Cairu e de outros distritos dessas cidades] na madrugada de primeiro de novembro, acordando a todos com o forte barulho das enxadas e recolhem-se pela manhã após um lêlê (mingau de arroz cozido no leite de coco), uma feijoada ou uma fatada de boi (víscera de boi picada).

Apresentam-se também nos dias das festividades do padroeiro de cada sede municipal, Nosso Senhor do Bonfim e São Brás, em Nilo Peçanha e Taperoá, respectivamente. Atualmente, têm realizado inúmeras apresentações em cidades vizinhas, em Salvador e em outras capitais, além de recorrentemente participarem de documentários, reportagens e programas especiais sobre a cultura e o folclore da Bahia. (Siqueira, 2006, p. 7)

Sem uma origem ou data de criação oficialmente reconhecida, são várias as versões sobre o surgimento dos Zambiapungas, todas ligadas a negritude, religiosidade e localidade. Sua relação com uma origem africana herdada dos escravos que havia na região parece ser consensual, mas o importante a se registrar é que se trata de um grupo antigo, do qual, apesar de se falar em ‘dono’ ou ‘mestre’ dos Zambiapungas, ninguém pode se apoderar a partir de um projeto de criação do grupo, como ocorre nos blocos afro. Como seus integrantes costumam dizer: “nasci e já alcancei ela [Zambiapunga] pronta” (*ibid.*, p. 8). No máximo, podia-se herdar a direção ou, mais recentemente, ser eleito para ela.

A história recente do grupo data da década de 1980, quando o Zambiapunga de Nilo Peçanha foi ‘resgatado’ – termo recorrente quando se trata de grupos ‘culturais’ ou chamados ‘folclóricos’ – por uma professora de ensino fundamental, remontando-o com as crianças. Logo, antigos componentes voltaram a se interessar e o grupo foi reativado. Porém, o Zambiapunga começou mesmo a ganhar projeção estadual quando participou, no final dessa mesma década, da Feira do Interior

ou Feira da Bahia e, em 1992, da primeira edição da Caminhada Axé, ambas em Salvador (*ibid.*, p. 69). Neste mesmo ano, apresentou-se durante a ECO-92 (Conferência Mundial para o Meio Ambiente e Desenvolvimento), no Rio de Janeiro. A partir daí, passou a fazer apresentações em diversas cidades e foi tema de dois programas de TV estaduais. Mas o grupo de Nilo Peçanha tornou-se realmente conhecido ao aparecer por duas vezes em programas de TV de exibição nacional, o *Brasil Legal* e o *Fantástico* (TV Globo), em 1997 e em 2003, respectivamente (*ibid.*, p. 71).

Os Zambiapungas definem-se como grupos culturais ou folclóricos e, nesta definição, a não ser em ocasiões especiais, não sentem nenhuma necessidade de adjetivar o tipo de cultura que fazem: não precisa ser ‘afro’ ou ‘negra’. “São considerados e consideram-se grupos culturais, folclóricos ou de cultura popular” (Siqueira, 2006, p. 61) “que devem ser ou são de toda a comunidade (de Taperoá, de Nilo Peçanha, de Cairu, de Galeão, de Valença, do Baixo Sul, a depender de quem está falando)” (*ibid.*, p. 42), como afirma Siqueira. Sua relação com a cultura negra é definida em termos de herança deste tipo de manifestação cultural por ter sido trazida ou criada – depende da versão – pelos antigos escravos, mas o importante é ‘preservar e divulgar’ o próprio grupo ou sua forma de se manifestar, não a cultura negra de forma mais geral. Assim, os Zambiapungas pertencem às cidades onde existem, não sendo, como os blocos afro, uma manifestação da população afro-brasileira. Este ponto será retomado adiante.

Atualmente, o Zambiapunga de Nilo Peçanha apresenta-se com um número fixo de integrantes quando é contratado. E, como também informa Siqueira, a fim de evitar que “outros Zambiapungas da região se aproveitassem do trabalho investido sobre sua organização, e conseqüente projeção, foi feito um registro no Instituto Nacional da Propriedade Industrial – INPI de uma marca com o nome do grupo”. Apesar disso,

o entendimento geral é o de que um Zambiapunga pertence aos moradores de tal localidade (*ibid.*, p. 15). Segundo a pesquisa desenvolvida por Siqueira, não há casos da existência de dois grupos de Zambiapungas no mesmo lugar. Às vezes, no mesmo município, pode haver mais de um grupo, mas ele é definido em função do distrito onde se localiza. Segundo Siqueira,

[N]a memória das pessoas, parece haver dois ‘modelos’ conjugados no antigo Zambiapunga de Nilo Peçanha: aquele que pode ser chamado de ‘comunitário’ (voltado para o lazer, para a sociabilidade, em última instância, de todos os moradores de Nilo Peçanha) e outro, chamado localmente de “mestre” ou de “dono” – grupo que tem um líder que o coordena, inclusive angariando fundos junto aos “operários”, ao comércio e às “pessoas de família de condições”. (Guimarães, 2003, p. 19 *apud* Siqueira, 2006, p. 61)

A partir de sua “revitalização” na década de 1980, o Zambiapunga de Nilo Peçanha vem modificando sua forma de atuação. Uma primeira mudança refere-se à ‘profissionalização’ do grupo, fazendo-o tornar-se uma espécie de empresa. Com ela, também a criação de um estatuto e a fixação dos componentes, que são também os sócios, e entre os quais ocorre a eleição para a presidência do grupo. Se essa nova forma de organização não permite o estabelecimento de um ‘dono’ para a entidade, como era antes, também inibe seu caráter comunitário. Este modelo em que ocorre a eleição do presidente é chamado por Siqueira de “modelo democrático”. É importante ressaltar que a classificação de tais ‘modelos’ em comunitário, democrático ou de ‘dono’ ou ‘mestre’ é dada pela autora a partir das concepções ‘nativas’ que definem o grupo – e que, evidentemente, variam de acordo com quem fala. Assim, esses modelos coexistem no grupo (p. 77), porém, justamente porque se trata de um

modelo, o ‘democrático’ é o que diferencia o grupo atual do grupo de ‘antigamente’, quando uma única pessoa ‘mandava’ no grupo – ‘modelo’, aliás, recorrente entre os blocos afro (ver Silva, 2004). Os presidentes do grupo agora são eleitos e, em sua maioria, guardam relações muito próximas com a política partidária. Dois ex-presidentes já foram candidatos ao cargo de vereador, além de dois componentes do grupo. A análise sobre cultura e política tomará as concepções desse grupo de pessoas, entendendo-as como direcionadoras das relações do Zambiapunga de Nilo Peçanha.

Movimento Cultural Arte Manha (Caravelas)

Segundo Cecília Mello, o Movimento Cultural Arte Manha surgiu

de uma interseção singular de diferentes processos sociais que vinham ocorrendo de maneira mais ou menos independente: os grupos jovens da Pastoral da Juventude da Igreja Católica; a fundação do Partido dos Trabalhadores; o processo de redemocratização política do país; a re-africanização do carnaval de Salvador; a visibilidade local de grupos e indivíduos adeptos de um estilo de vida *alternativo* ou contracultural, e também de artistas e andarilhos que passaram pela cidade, transmitindo novos saberes e técnicas para os jovens do movimento. (Mello, 2003, p. 34)

Processo semelhante àquele ocorrido em Salvador e que gerou o surgimento dos blocos afro em meados da década de 1970 (ver Silva, 2004) ou em Ilhéus no início dos anos 1980. Na verdade, é o que ocorre com a grande maioria dos grupos sociais e/ou culturais, cujos nascimentos raramente podem ser atribuídos a um único fator ou desejo.

Os participantes do Movimento Cultural Arte Manha remontam sua origem ao início da década de 1980, embora tenham se constituído formalmente em 1992 (Mello, 2003, p. 35). O termo ‘movimento’ que acompanha o nome da entidade define-o bem: trata-se de um encontro de diferentes investimentos artísticos/políticos/culturais – conceitos a serem trabalhados adiante – que fazem com que a designação de ‘grupo’ pareça insuficiente. À época da pesquisa que deu origem à dissertação de Cecília Mello, faziam parte do Arte Manha: “o bloco que não é bloco, o bloco-manifestação política” *Umbandaum*; “o Ateliê Astúcia, de produção de móveis rústicos, entalhes e artesanatos feitos de *madeira morta* ou *materiais de reaproveitamento*”; “a oficina de desenho e *silk-screen* Pigmeu”. No momento de formação do Movimento, ainda havia a oficina de percussão denominada Afrodam, de curta duração (*ibid.*, p. 36). Atualmente, o Movimento Cultural Arte Manha também passou a investir na produção e exibição para a comunidade de vídeos e filmes de curta-metragem e criou dois novos ‘braços’, o Avenida Filmes e o Cine Clube Caravelas.⁷

Ainda de acordo com a pesquisa de Mello, o Arte Manha conta com “participantes fixos” em torno de “trinta a quarenta pessoas, homens e mulheres, jovens e adultos com idades entre quinze e quarenta anos, todos moradores da Avenida e adjacências”. Mas nos momentos de atividades públicas, especialmente no desfile do Umbadaum, cerca de cem pessoas podem estar acompanhando o bloco (*ibid.*, p. 37).

Além dos trabalhos considerados ‘artísticos’, como encenações teatrais e produção de esculturas, entalhes em madeira e móveis rústicos, há outros desenvolvidos pelo grupo visando a geração de renda, ou a auto-sustentabilidade:

Olaria, marcenaria, pintura de prédios públicos ou faixas: esses são alguns exemplos de atividades que os membros do grupo denominam trabalho,

isto é, forma de ganhar dinheiro para sobreviver. Há alguns trabalhos que envolvem um componente mais artístico, como é o trabalho de decoração de rua, que fazem em geral para a cidade vizinha de Alcobaça em datas comemorativas (carnaval, festa do padroeiro da cidade etc.). (Mello, 2003, p. 58)

No Arte Manha, o desejo de sustentabilidade não se refere apenas à questão financeira, englobando também a auto-organização, na qual está contida a participação da comunidade e de outros grupos, aqueles chamados “folclóricos” existentes no município ou próximos a ele. “Para o movimento cultural, a idéia da sustentabilidade se refere essencialmente às relações sociais entre os homens e à possibilidade de construírem a continuidade do seu trabalho artístico e de se manterem economicamente, sem abrirem mão da sua autonomia” (*ibid.*, p. 57).

Outra característica importante da entidade é sua auto-definição como um grupo “afro-indígena”. Afro-indígena pode ser uma forma de descendência: a mãe dos irmãos que fundaram o grupo era negra; o pai, descendente de índio. Mas também se refere ao trabalho desenvolvido pelo grupo, à sua percepção da vida cultural à sua volta: “o ‘resgate’ ou ‘pesquisa afro-indígena’ é o trabalho que o movimento cultural desenvolve no sentido de pesquisar todas as manifestações culturais que contenham essa fusão entre elementos definidos como de origem africana e indígena.” (Mello, 2003, pp. 93-94). Assim, sua própria produção é descrita com base nesses ‘pertencimentos’, mas percebidos em fusão, em mistura, não como origens puras.

Assim como o Dilazenze, o Arte Manha também se sustenta sobre uma base familiar. O movimento que deu origem ao grupo foi criado pelo irmão mais velho dessa extensa família junto com um amigo. Estes estiveram à frente da entidade por alguns vários anos. Em meados da década de 1990, ambos afastaram-se da liderança, embora não do gru-

po, e um irmão mais novo o assumiu. Há uns poucos anos, já após o término da pesquisa de campo que deu origem à dissertação de Cecília Mello, a presidência do grupo passou para as mãos de uma participante. Embora o ex-presidente continue a ter uma grande influência no direcionamento tomado pelo grupo (assim como seu irmão mais velho, de quem obtive essas informações), o fato de mulheres – além da presidência, cargos da diretoria também foram ocupados por elas – terem passado a atuar com mais visibilidade foi uma importante mudança, em grande parte, segundo opinião desse irmão mais velho, fruto do bom *encontro* da antropóloga Cecília com o grupo. Contudo, as análises que constam em sua dissertação, que também serão utilizadas aqui, são, sobretudo, dos dois irmãos que estiveram por mais tempo à sua frente.

O Arte Manha também possui estreitas relações com a política partidária. Mello (2003) identifica o Partido dos Trabalhadores como um dos ‘processos sociais’ participantes da interseção singular que originou o grupo. Alguns de seus fundadores em Caravelas também estavam envolvidos em movimentos culturais alternativos, nos quais se encontravam fundadores do Arte Manha. Ambos os ex-presidentes do grupo foram candidatos a vereador em diferentes momentos, não sendo eleitos, e, até hoje, o grupo envolve-se nas campanhas eleitorais do partido.

Cultura e política

Esta concisa apresentação da formação e do formato dos grupos estudados permite perceber que há aí diferentes concepções sobre cultura e política, além de diferentes maneiras de ser militante. Imaginando uma linha contínua em que, em um dos extremos esteja a idéia da cultura como um meio para a política e, no outro, a cultura como um fim em si mesma, seria possível dispor os três grupos aqui analisados em pontos

distintos ao longo da linha: o Arte Manha mais próximo do primeiro extremo, o Dilazenze no meio e o Zambiapunga mais próximo do segundo extremo. A mesma disposição poderia ser pensada tendo como variável principal o envolvimento dos grupos com a política. Certamente, o Arte Manha é o mais envolvido, ficando o Dilazenze novamente no meio e o Zambiapunga mais distante. Como mostra Siqueira (2006, p. 108), no processo eleitoral acompanhado pela autora em 2004, quase não se ouvia falar do grupo – “dizia-se na rua que a Zambiapunga estava apagada”. No entanto, ambas as leituras aqui feitas constituiriam uma visão superficial e por demais generalizante, justamente o que se quer evitar por meio do privilégio atribuído à pesquisa etnográfica.

É interessante que o Zambiapunga de Nilo Peçanha seja o grupo mais distante da política e, ao mesmo tempo, tenha tantos integrantes participando dela – foram três candidatos entre seus presidentes e vice-presidente mais recentes. O mesmo questionamento foi feito por Siqueira (2006, p. 80):

Vale ressaltar que assim que cheguei a campo, bem como no decorrer de minha estadia, os membros dos grupos de Taperoá e Nilo Peçanha diziam insistentemente que se houvesse qualquer mistura com a política, o grupo correria o risco de acabar. Todavia, poderíamos formular a seguinte pergunta: por que um grupo cultural que considera a aproximação da política tão poluidora para a cultura pode ao mesmo tempo ter alguns de seus integrantes, notadamente seus líderes, tão imbricados com a política?

A etnografia de Siqueira mostra o que pode ser resumido na fala de um de seus informantes: “tem que ter aquela política não-político” (2006, p. 87). Fora do “tempo da política” – expressão já clássica de Palmeira (1992) –, o Zambiapunga de Nilo Peçanha vive envolvido com a política, o que significa dizer que suas atividades, apresentações, proje-

tos em geral contam com a ajuda do governo municipal: “Mas participavam [os grupos de Nilo Peçanha e de Taperoá] da política no momento em que compartilhavam de seu fluxo de recursos que podem ou não se transformar em voto.” (Siqueira, 2006, p. 87). No momento mesmo da campanha eleitoral, o grupo não se manifesta em apoio a nenhum candidato, pois a política é percebida como algo ruim, “poluidora” (Goldman, 2000): “quando cultura se mistura com política, ela acaba”, como também diz um dos informantes de Paula Siqueira (2006, p. 8). A renúncia de um de seus presidentes quando resolveu candidatar-se ao cargo de vereador é exemplo desse entendimento.

O que pode parecer uma contradição trata-se, na verdade, da forma encontrada de melhor garantir a sobrevivência do grupo. Para entender essa postura ‘política’, é preciso também entender o que se concebe por cultura no Zambiapunga de Nilo Peçanha. Como já foi exposto, o Zambiapunga se considera um grupo cultural: “[c]onsta no estatuto de 1996 da Zambiapunga de Nilo Peçanha que seu objetivo é ‘manter viva a maior manifestação da cultura popular do município’” (Siqueira, 2006, p. 42). Fazer cultura é, então, fazer o Zambiapunga acontecer. Dado que apenas os cachês recebidos pelas apresentações do grupo não são suficientes para a sua manutenção, os recursos públicos tornam-se necessários. Assim, é preciso criar os mecanismos para se ter acesso a eles e, ao mesmo tempo, cuidar para que não sejam negados. Não se trata de um jogo fácil, assim como não o são os jogos vividos pelo Arte Manha e pelo Dilazenze, como se verá adiante. O desejo de autonomia é comum aos grupos culturais, embora, o que talvez seja possível dizer, é que há diferenças entre os tipos e intensidades de investimento feito nesse desejo. Especificamente no caso do Zambiapunga de Nilo Peçanha, busca-se manter a autonomia política através do não-posicionamento político explícito que costuma ser exigido no período eleitoral, já que isso não é totalmente possível para a autonomia financeira.

A cultura feita pelo grupo pode, no máximo, ser adjetivada de ‘popular’, mas não de ‘negra’ ou ‘afro’. Sua origem é negra, é africana e, embora o grupo possa perfeitamente ser pensado enquanto “território negro” no sentido de lugar de produção de uma subjetividade singular concebida como originalmente negra, isso não quer dizer que seus componentes percebam sua atividade como uma forma de ‘preservar’ ou de ‘divulgar’, de dar visibilidade a uma forma de viver própria da população afro-brasileira. O reconhecimento de sua negritude como herança se dá em concomitância com o predomínio de sua relação com a localidade. O Zambiapunga é antes de todos os nilopeçanhenses (Siqueira, 2006, p. 47) ou de qualquer outro grupo social. Nesse sentido, manter o nome do grupo longe da escolha política necessária durante a campanha eleitoral significa também considerar essa propriedade coletiva do grupo. Ao mesmo tempo, isso o exime de apoiar propostas políticas voltadas para um grupo social específico, como poderia ser-lhe exigido no caso de se pensar como representante da população negra. Nesse caso, ser militante é garantir a existência do grupo.

É claro que a análise feita por Siqueira considerando cada um dos candidatos complexifica bastante a relação do grupo com a política partidária, pois a própria popularidade que os faz lançarem-se às candidaturas e o fato de terem sido eleitos presidentes do grupo – o que também é visto como política por alguns – já provoca um estreitamento muito maior dessa relação. Contudo, não se pode dizer que eles representem o Zambiapunga em suas candidaturas ou que falem ou ajam em nome do grupo. O Zambiapunga não se candidata ou apóia ninguém.

No outro extremo dessa linha imaginária, o Movimento Cultural Arte Manha se apresenta como o mais envolvido politicamente, afirmando sua participação na formação e na própria existência do Partido dos Trabalhadores ainda hoje: “(eles dizem: ‘nós somos o PT de

Caravelas’)” (Siqueira, 2006, p. 45); o Arte Manha participa das articulações sobre candidaturas do PT e, como já foi dito, seus dois presidentes já foram candidatos a vereador, um deles tendo sido presidente do diretório regional do partido. Por outro lado, como mostra Mello (2003), palavras como ‘autonomia’ e ‘sustentabilidade’ constituem valores a serem buscados pelo grupo, nos quais são investidos recursos humanos e financeiros, não só para o Arte Manha como também para outros grupos, pois fazer cultura e/ou ser artista é entendido com base nesses valores. Diz Cecília Mello ao resumir o Movimento Cultural Arte Manha:

Esse processo de mobilização política permitiu que nada mais fosse entendido como pré-determinado, como condição inescapável. Dentro da infinidade de possibilidades realizáveis, o real passou a ser visto como apenas um caso do possível. As possibilidades não-realizadas continuaram a existir virtualmente e a afetar o que realmente existia. O impossível tornou-se, então, um “possível de infinitésimo grau”. Essa intuição é que levou aqueles jovens [que formaram o Arte Manha] a tornarem-se um *movimento* e, enquanto tal, a movimentarem a cena política da cidade e se afirmarem enquanto artistas e cidadãos. Isso não ocorreu sem tensões ou concessões, que se traduzem nos percalços que enfrentam em sua busca por *sustentabilidade*, ou melhor, autonomia econômica e política. A todo tempo o grupo vê-se com dificuldades econômicas e em meio a enfrentamentos políticos mais ou menos abertos. Isso é por um lado entendido como um problema e efetivamente pode representar a perda de membros em busca de emprego ou de uma vida estável, mas, por outro, é encarado como inerente à condição de artista, que precisa manter sua independência e, ao mesmo tempo, garantir a realização dos seus projetos. (Mello, 2003, pp. 101-102, grifos da autora)

Novamente, a aparente contradição só pode ser desfeita através do entendimento dos conceitos de cultura e de política vigentes no grupo. Seria simples, fácil – e até correto, acho – fazer uma leitura do Arte Manha semelhante àquela feita pelos movimentos políticos de maneira geral como a forma ideal de ser um grupo cultural. Entre os grupos aqui analisados, não há dúvidas de que o Arte Manha seria o mais próximo da cultura vista como forma de promover a ‘consciência’, a ‘mudança’; a arte como sinônimo de transformação social e de fazer política. Conforme Mello (2003, p. 29): “os membros do Umbandaum entendem a arte como ‘um instrumento de politização’”. Ou, para ser mais explícita:

Para o movimento cultural, a arte é sempre política, sempre irá causar impacto nos seus espectadores e, desse modo, desencadear uma mudança subjetiva na percepção que os sujeitos têm de si e do mundo. Mas a definição da arte como política não significa que ela pode ser usada como instrumento político independente do matiz ideológico. Ao afirmarem que a “arte não pode virar política”, os membros do grupo se referem a um tipo de política específico. Referem-se à instrumentalização da arte pelos políticos – sejam eles de partidos de esquerda ou direita – não-comprometidos com a valorização da “cultura”, tanto no sentido de sua preservação, quanto no sentido do seu potencial de provocar transformações sociais. (Mello, 2003, p. 65)

Nesses termos, para o Movimento Cultural Arte Manha, a cultura não é um meio para a política nem mesmo a política é um meio para a cultura. Parece que ambos – cultura e política, inclusive a partidária – é que devem ser meios para a ‘transformação social’. A participação ativa de membros do Arte Manha no Partido dos Trabalhadores de Caravelas baseia-se na concepção de que a política partidária também é necessária para a mudança. Contudo, a arte é mais capaz de produzir tais mu-

danças porque ajudaria a transformar subjetividades. Sua ‘política’ ou sua capacidade de politização está aí. É o que se evidencia nas palavras de um de seus dirigentes, quando se referiu à primeira apresentação do grupo que, mais tarde, viria a se transformar no Umbandaum:

A arte é um caminho para a auto-afirmação do ser humano, dele mostrar sua capacidade. A arte tem essa possibilidade revolucionária: quem ia saber que o 13 de maio é a falsa abolição se o movimento não tivesse lançado essa questão? Não é tanto conscientizar, mas principalmente *provocar discussão*. (Mello, 2003, p. 29)

Para o Movimento Cultural Arte Manha, a arte é um “meio de comunicação”, por isso, “o fim ou a finalidade de tal empreitada” (Mello, 2003, p. 30), sem que necessariamente deva haver resposta à pergunta de Zourabichvilli (2000, p. 333) colocada anteriormente: “o que se propõe?”. No sentido dado pelo grupo, sua arte – sua dança, sua escultura, seu teatro – deve provocar novas visões e percepções do mundo e de si próprio. Isso gera transformação.

Em relação à concepção de cultura do Arte Manha, percebe-se que o termo ‘arte’ ocupa seu lugar no debate que está sendo trabalhado neste texto. Não que o termo cultura esteja ausente, pois faz parte da própria definição do Umbadaum, o bloco que deu origem ao Movimento: “grupo afro-indígena de antropologia cultural”. Contudo, entre os grupos aqui analisados, o Arte Manha deve ser pensado como o mais ‘artístico’, não apenas porque concebe seu trabalho realmente como ‘arte’ – o que não se coloca para o Zambiapunga e é motivo de tensão para o Dilaizenze, como se verá a seguir –, mas principalmente por ir buscar na ‘cultura’ de outros grupos sua fonte de elementos a serem rearranjados: “elementos africanos e indígenas aparentemente desconexos funcionam como peças de um *bricolage* material no projeto do grupo.” (Mello,

2003, p. 95). Os membros do Arte Manha entendem seu trabalho como de “resgate” de grupos folclóricos da região, assim como o estudo de sua cultura. Conforme afirma Cecília Mello, “[p]or um lado, entendem a ‘cultura’ como algo que pode ser estudado e objetificado e, por outro, como algo que se transforma e que pode ‘melhorar’, se os agentes sociais assim desejarem.” (Mello, 2003, p. 59). Essa ‘melhora’ se dá pela autonomia econômica e política desses grupos; por sua capacidade de ‘resgatar’ e ‘preservar’ o que é ‘autêntico’, ainda que isto não tenha a ver só com o passado. E a idéia do que é ser militante está, sobretudo, aqui: fazer arte garantindo autonomia. A cultura produzida pelo próprio Arte Manha é uma ‘mistura’ dos elementos culturais com os quais se tem contato, a qual aparece como arte. É o que se dá, por exemplo, com a estilização que o grupo faz dos orixás em uma de suas encenações. O candomblé não faz parte da vida da maioria dos membros do grupo e estes se sentem à vontade para apresentá-los com base em sua criatividade. Mas a cultura negra, ou afro, é o que se deseja preservar e divulgar. O grupo se sente como parte dela, mas não exclusivamente. Acredito que não seria equivocado afirmar que, para o Arte Manha, a cultura negra está mais nas Nagôs, grupo carnavalesco de Caravelas formado por mulheres negras que é apoiado pelo Arte Manha, do que propriamente nele. De qualquer forma, sua arte é negra e é indígena, e é o que lhe faz existir.

É fácil entender, então, que fazer arte só tem sentido para o Arte Manha se esta for concebida como uma forma de se fazer política, pois não há separação entre uma e outra (Mello, 2003, p. 46).

Voltando ao Zambiapunga, Siqueira (2006, p. 61) afirma que raramente ouviu seus componentes se afirmarem como ‘artistas’. Como já foi exposto, o grupo também faz apresentações, as quais consistem na reprodução do que o Zambiapunga faz quando sai às ruas. O grupo é

uma atração por ser considerado ‘folclórico’, termo utilizado sempre se que se deseja classificar o que é ‘estranho’ à homogeneização da cultura de massa e ao ‘mundo moderno’, mais ou menos aquilo que ainda teima em existir, mas que não deveria. Assim, para o Zambiapunga, sua ‘arte’ é fazer bem aquilo que o faz existir como grupo. Aqui, arte é a cultura que se faz.

Já no Dilazenze, o investimento em atividades propriamente consideradas artísticas existe e, também por isso, ser chamado de grupo folclórico – o que costuma ser comum em relação aos grupos de cultura negra devido à sua classificação como algo pertencente ao passado ou que é ‘atrasado’ – é quase uma ‘ofensa’. Mas tal investimento é alvo de uma série de questionamentos, mesmo internamente. O processo que culminou na mudança da direção do grupo teve na ênfase, e não da projeção artística, um de seus maiores pontos de conflito (Silva, 2004). Uma apresentação de um bloco afro também consiste na reprodução de muito do que se faz durante um desfile de carnaval, porém, de maneira mais espetacular, talvez, com destaque para o grupo de dança e para a variedade e qualidade das músicas tocadas, além da variedade também das fantasias. Ser artista, nesse caso, é ‘ganhar a vida’ tocando, cantando ou dançando, seja nas apresentações do bloco seja em outro tipo de grupo. No entanto, um bloco afro é concebido como algo a mais do que um grupo que faz apresentações. Seu caráter comunitário e coletivo – forma associativa – entra em choque com seu caráter de grupo artístico incessantemente.⁸

Na linha imaginária traçada anteriormente sobre a localização dos grupos aqui analisados quanto ao seu posicionamento em relação à cultura como um meio para a política, o Dilazenze foi colocado numa posição intermediária, também apesar de todo o envolvimento do grupo, especialmente de seu presidente anterior, com a política partidária em

Ilhéus. Assim como para o Zambiapunga, o Dilazenze também considera a política como algo que polui, com a qual é necessário se envolver, porém, isso nunca é muito bem visto.

Com base em sua pesquisa sobre política “do ponto de vista” do movimento afro-cultural de Ilhéus, Goldman (2000, p. 318) conclui que o que se denomina política é, sobretudo, o que os “políticos fazem”, ou seja, uma “atividade”. Concordando com o autor, pode-se afirmar que, sendo política algo que se faz, ela constitui, então, um *meio* para conseguir outras coisas: a reforma da quadra, o patrocínio do carnaval ou de algum evento, a verba para o desfile no carnaval... ‘Fazer política’ não seria algo muito bom, especialmente nesses casos, quando se admite que “é preciso fazer política” como se fosse um último recurso no intuito de alcançar algo muito necessário. Aqui também a necessidade da política partidária diz respeito aos recursos desejados para a existência do bloco afro. Ainda que a sustentabilidade defendida pelo Arte Manha também seja desejada pelos blocos afro de maneira geral, esta parece ser uma situação impossível. Nem mesmo os grandes blocos afro de Salvador a praticam.

Em Ilhéus, desde 1992, ocasião em que todos os grupos afro teriam se reunido no apoio a uma candidatura majoritária pelo fato de o candidato a vice-prefeito ser negro e também devido à promessa de um Centro Afro-Cultural para os blocos, a cada nova eleição municipal, suscita-se o lançamento de um “candidato do movimento negro”, entendido como o candidato dos blocos afro. Na verdade, exceto naquele primeiro momento e, ainda assim, como uma versão entre outras sobre esse passado, já que nem todos os blocos realmente apoiaram o tal candidato, nunca houve essa pessoa em torno da qual todos os grupos se agregassem. No ‘tempo da política’, costuma haver ainda mais competitividade entre os blocos, sendo também a capacidade de desagregação uma das características atribuídas a ela. Em tese, o assédio aos blocos por diver-

so políticos impede sua união em torno de um único nome. A cada eleição, o apoio a este ou àquele candidato é baseado no que se é ofertado e nas expectativas que se tem para o mandato, caso ele seja eleito. Diferentemente do aparente temor que orienta a postura de neutralidade assumida pelo Zambiapunga, o envolvimento com a política no momento de campanha eleitoral não costuma ter um impacto muito grande sobre os blocos afro: como não ocorrem grandes mudanças estruturais destes, também não há grandes conseqüências, e é possível mudar o apoio ou estabelecer novas relações com os vencedores.

O assédio de políticos aos grupos afro é sempre muito grande. O artista plástico colaborador do Dilazenze, cuja trajetória de vida é, desde sua juventude, estreitamente vinculada à política partidária “de esquerda” (é o mesmo irmão mais velho que fundou o Arte Manha), certa vez resumiu bem a razão de todo esse assédio: “conseguir reunir duzentas, trezentas pessoas, é um ato de extrema habilidade. O diretor de bloco afro consegue colocar essa quantidade de gente dentro de um único projeto. É isso que faz todo político ficar doido!”. É isso que faz também com que todo dirigente de bloco afro, mesmo aqueles com menor visibilidade, cujo único trabalho é o desfile no carnaval, seja uma liderança comunitária e, conseqüentemente, seja ‘dono’ de votos, ainda que apenas em tese. Isso significa dizer que muitas vezes os grupos afro são procurados por políticos que os concebem tal como se pensa uma outra organização social qualquer: um time de futebol, uma associação de moradores, um clube esportivo ou de lazer, uma entidade filantrópica, um terreiro de candomblé, uma igreja etc. Busca-se os votos que podem ser controlados por um líder daquele conjunto. No caso dos blocos afro, esse conjunto pode ser grande e abranger milhares de pessoas, se forem contabilizados os votos dos componentes e de familiares, amigos... Na contabilidade política anterior à eleição, há sempre o ‘milagre da multiplicação dos votos’, quando as pessoas costumam ser ‘donas’ de

vários votos além do seu próprio. Há tempos Risério (1981, p. 120) já escrevia que “o que podemos dizer da classe política institucionalizada – do PDS ao PMDB, passando por PT, PDT etc. – é que ela percebeu (...) que a penetração nas entidades afro-carnavalescas pode ser extremamente lucrativa em termos eleitorais”, fazendo de um afoxé ou de um bloco afro “uma espécie urbana de curral eleitoral”.

Mas os blocos afro de Ilhéus oferecem um ‘atrativo’ a mais: a possibilidade, imaginada tanto por eles quanto por alguns políticos que os procuram, de reunir todos os blocos em torno de uma única candidatura, já que estes se encontram organizados no CEAC, um órgão de representação e, supostamente, de controle dos grupos, o que faria desta pessoa o ‘candidato do movimento negro’. Virtualmente, esta posição poderia dar ao candidato os votos de todos os componentes dos grupos, cerca de duas mil pessoas, número mais do que suficiente para eleger um vereador em Ilhéus.

Assim, a busca por um nome de consenso do movimento afro-cultural passa pela forma de organização dos blocos em uma entidade representativa, mas também pela idéia de cultura que se tem – negra, ‘preservada’ e ‘divulgada’ pelos blocos afro, e que pode ser representada por alguém do movimento – e do que se faz – ainda que apenas idealmente, pode-se falar de um projeto único dos blocos que passa pelo carnaval e pelo crescimento do movimento como um todo.

É muito recorrente o discurso de que os blocos afro aceitam participar de políticas de apadrinhamento, de clientelismo, que seus dirigentes são despolitizados e que eles nunca conseguem ser independentes dos governantes, vivendo sempre uma relação de submissão a eles. Por mais que cada um dos setores que o reproduzem pensem estar dizendo algo que identifica o problema dos blocos e propondo uma solução – a saber: tornar-se auto-sustentável – este é, na verdade, um discurso pronunciado em uníssono: autores que trabalham com o tema,⁹

integrantes do movimento negro político, os próprios dirigentes dos blocos, comerciantes quando são solicitados para patrocínio, governo quando é cobrado pelos blocos, e até mesmo políticos que têm essa prática, especialmente quando vêem outros agindo assim e temem 'perder terreno'. Mas a independência financeira plena não acontece nem mesmo nos grandes blocos afro de Salvador, que às vezes são beneficiados com doações de terrenos, subvenção do governo, patrocínio de ONGs internacionais e de grandes empresas, dependendo do bloco e do formato assumido.

A criação e a manutenção de um bloco afro é uma luta que já é desigual em sua essência: formado, invariavelmente, por pessoas com pouca renda e, na maioria das vezes, desempregada – até porque para que um grupo seja realmente ativo, ele precisa que algumas pessoas estejam disponíveis para ele – e no meio de comunidades muito carentes. Além do mais, tanto em função de seu caráter comunitário – não é uma empresa que busca lucros – que faz com que quem o contrata deseje sempre pagar pouco ou nada pelas apresentações, quanto em função do racismo que lhe é imposto desvalorizando seu trabalho, ao menos os pequenos blocos afro não têm condições de serem auto-sustentáveis.¹⁰ Isso faz com que se dependa sempre de outrem, o que torna os blocos afro um espaço extremamente favorável para a atuação da política partidária, tanto no intuito de angariar votos quanto no de formar lideranças que reproduzam localmente a estrutura de poder existente, embora as coisas não se passem sempre assim.

Em relação à cultura, haveria uma inversão. Se para os blocos afro a política é uma atividade entre outras – algo que se faz em determinados momentos para determinados fins –, ao contrário, a cultura é o que se vive cotidianamente. Quando um bloco afro se define como um grupo de preservação da cultura negra, ele está afirmando que cada uma de suas atividades (desfile de carnaval, músicas, apresentações de dança,

forma de se vestir, temas enfocados...), é uma manifestação de cultura negra – algo que existe e que os blocos afro mostram para as pessoas como ela é a fim de não a deixar desaparecer. Este é seu valor. ‘Cultura negra’ seria, então, um *modo de vida* – contra o qual se colocam a cultura ocidental e, no caso do Brasil, o investimento de mais de um século visando torná-lo invisível em nome do *branqueamento* e da homogeneização do povo brasileiro – e as atividades dos blocos afro são uma forma de criar um novo território existencial que produz esse modo de vida. Território existencial é “o conjunto de projetos ou de representações sobre o qual vai se desencadear pragmaticamente toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.” (Guattari, 1986, p. 119). Assim, fazer o bloco afro acontecer para garantir que a cultura negra exista/resista, é a forma de militância aqui.

É nesse sentido que sua posição na linha imaginária sobre cultura e política é intermediária. O desejo de se ter ou de ser o “candidato do movimento negro” tanto diz respeito às entidades quanto à cultura negra, vista como valorização e forma de dar visibilidade à população afro-brasileira. Diante das inúmeras acusações de ‘despolitização’ dos blocos afro feitas por integrantes de movimentos negros políticos, o presidente do Dilazenze, apresenta concepções como auto-estima e cidadania para ‘politizar’ o bloco afro de uma maneira mais próxima daquela concepção de arte e política defendida pelo Arte Manha: elevar a auto-estima das pessoas é a contribuição que o bloco pode dar à sua comunidade. Assim, mesmo que um bloco não promova eventos ‘sociais’ para sua comunidade, suas apresentações, ensaios e o desfile no carnaval já seriam um ‘trabalho social’, sua forma de contribuir na produção de mudanças da percepção estética, por exemplo, com a Noite da Beleza Negra, e, assim, de valorização da própria comunidade e de sua ‘cultura’, que é negra.

* * *

Pode-se dizer que os grupos Dilazenze, Arte Manha e Zambiapunga de Nilo Peçanha, apesar das diferenças de concepções, têm em comum o privilégio da produção cultural como forma de produzir territórios existenciais. Esses grupos podem, então, ser chamados de movimentos a partir da produção de territórios de singularização, de diferença a partir da idéia de cultura que possuem, frente às tentativas do mesmo, que tenta anular suas subjetividades. Por isso são resistências. Essa, também se pode dizer, é a sua política.

Notas

- ¹ Este artigo é uma versão modificada da comunicação de mesmo título apresentada no GT “Estudos sobre engajamento militante e mobilização coletiva” na VII Reunião de Antropologia do Mercosul de 2007. Agradeço aos coordenadores do GT e a seus participantes os comentários recebidos.
- ² As pesquisas aqui comparadas foram desenvolvidas no âmbito de um projeto mais amplo sobre cultura e política no sul da Bahia coordenado por Marcio Goldman (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Museu Nacional/UFRJ), que também desenvolveu um trabalho sobre política em Ilhéus (ver Goldman, 2000, 2001 e 2006). Para os objetivos aqui propostos, a comparação entre pesquisas de orientação teórica e metodológica semelhantes é condição para a sua realização, posto que os conceitos de cultura e de política devem, necessariamente, ter sido uma preocupação presente nas etnografias. Cecília Mello e Paula Siqueira continuam a desenvolver seus trabalhos nas mesmas regiões em seus doutorados.
- ³ Há uma tradução para o português publicada pela Eduerj em 2001.
- ⁴ Em 2004, o Dilazenze não disputou o carnaval por ter sido considerado *hors concurs*. Desde 2005, não há mais carnaval em Ilhéus, ao menos na data oficial. A nova gestão municipal realiza a micareta, chamada Ilhéus Folia em outro momento do ano, em que quase não há espaço para o desfile dos blocos afro.

- ⁵ Mamêto é o título mais importante dos terreiros de nação angola e corresponde ao termo ‘ialorixá’ nos terreiros de nação ioruba. O termo ‘mãe-de-santo’ é o mais comumente utilizado.
- ⁶ Toda essa história política do grupo está em Goldman (2006).
- ⁷ Informação de um fundador e integrante do Arte Manha que reside em Ilhéus, cuja atuação também tem sido de grande importância para o Dilazenze. Avenida é o nome de uma região periférica do município de Caravelas onde o Arte Manha se desenvolveu e onde ainda funciona seu Centro Cultural.
- ⁸ Sobre as tensões vividas pelo Dilazenze, ver Silva (2004). Sobre a crise vivida pelo Olodum na década de 1990 que teve este embate como principal mote, ver, entre outros, falas de João Jorge, uma das principais lideranças do Olodum em livro reproduzindo debates sobre o carnaval de Salvador (Vários, 1999).
- ⁹ Ver, só para citar alguns, Ribard (1999, p. 394), Agier (2000, p. 115); Moura & Agier (2000, p. 371) e Souza Júnior (2006).
- ¹⁰ E, sem ser este o lugar para uma discussão mais detida sobre o assunto, apenas lembro que, como muito bem coloca Bayardo (2007, p. 87), é preciso tomar cuidado para não se colocar sobre a cultura “o peso do que não se consegue resolver nem discernir com a economia e a política”. E a exigência da auto-sustentabilidade, na maioria das vezes, tem claramente essa função, com o agravante de que a ‘culpa’ do ‘fracasso’ pode ser imputada às próprias pessoas que desejam fazer cultura, eximindo quem dirige a política e a economia...

Bibliografia

- AGIER, M.
2000 *Anthropologie du Carnaval: La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Éditions Parenthèses/IRD.
- ALVAREZ, S. E.; DAGNINO, E.; ESCOBAR, A. (orgs.)
2000 *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras*, Belo Horizonte, Ed. UFMG.

BAIROS, Luiza

- 1996 “Orfeu e Poder: uma perspectiva afro-americana sobre a política racial no Brasil”, *Afro-Ásia*, vol. 17: 173-186.

BAYARDO, R.

- 2007 “Cultura y desarrollo: ¿Nuevos rumbos y más de lo mismo?”, in NUSSBAUMER, G. M. (org.), *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*, Salvador, EDUFBA, pp. 67-94.

CUNHA, O. M. G. da

- 1991 *Corações rastafari: lazer, política e religião em Salvador*, Dissertação, Rio de Janeiro, UFRJ.
- 1998 “Black Movements and the ‘Politics of Identity’ in Brazil”, in ALVAREZ, S. E.; DAGNINO, E.; ESCOBAR, A. (orgs.), *Cultures of Politics, Politics of Cultures: Re-visioning Latin American Social Movements*, Boulder/Oxford, Westview Press, pp. 220-251.

GOLDMAN, M.

- 2000 “Uma Teoria Etnográfica da Democracia. A Política do Ponto de Vista do Movimento Negro de Ilhéus”, *Etnográfica*, vol. 4(2): 311-332.
- 2001 “Segmentaridades e Movimentos Negros nas Eleições de Ilhéus”, *Mana – Estudos de Antropologia Social*, vol. 7(2): 57-94.
- 2005 “Políticas e Subjetividades nos Novos Movimentos Culturais”, disponível em http://abaete.wikia.com/wiki/Pol%C3%ADticas_e_Subjetividades_nos_%E2%80%9CNovos_Movimentos_Culturais%E2%80%9D_%28Marcio_Goldman%29 (acessado em 16 de maio de 2007).
- 2006 *Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política*, Rio de Janeiro, 7Letras.

GUATTARI, F.

- 1986 *Les Années d'hiver*, Paris, Barrault.

GUIMARÃES, A. A. B.

- 2003 *Zambiapunga de Nilo Peçanha: Representações no Tempo (1940-2002)*, Monografia de Graduação, Santo Antônio de Jesus, Universidade do Estado da Bahia (Campus V).

HANCHARD, M. G.

1994 *Orpheus and Power: the movimento negro of Rio de Janeiro and São Paulo, 1945-1988*, Princeton, Princeton University Press.

1996 “Resposta a Luiza Bairros”, *Afro-Ásia*, vol. 18: 227-233.

MELLO, C. C. do A.

2003 *Obras de arte e conceitos: cultura e antropologia do ponto de vista de um grupo afro-indígena do sul da Bahia*, Dissertação, Rio de Janeiro, UFRJ.

MOURA, M.; AGIER, M.

2000 “Um debate sobre o carnaval do Ilê Aiyê”, *Afro-Ásia*, vol. 24: 367-378.

PALMEIRA, M.

1992 “Voto: Racionalidade ou Significado?”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 7(20): 26-30.

RIBARD, F.

1999 *Le Carnaval Noir de Bahia. Etnicité, Identité, Fette Afro à Salvador*, Paris, L'Harmattan.

RISÉRIO, A.

1981 *Carnaval Ijexá. Notas sobre Afoxés e Blocos do Novo Carnaval Afrobaiano*, Salvador, Corrupio.

SANTOS, J. R. dos

1985 “O Movimento Negro e a Crise Brasileira”, *Política e Administração* (Especial Movimentos Sociais no Brasil), vol. 2: 285-308.

SCHERER-WARREN, I.

1987 “O caráter dos novos movimentos sociais”, in SCHERER-WARREN, I.; KRISCHKE, P. J. (orgs.), *Uma Revolução no Cotidiano? Os Novos Movimentos Sociais na América do Sul*, São Paulo, Brasiliense, pp. 33-53.

SILVA, J. C.

1988 “História de Lutas Negras: Memórias do Surgimento do Movimento Negro na Bahia”, in REIS, J. J. (org.), *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*, São Paulo, Brasiliense/CNPq.

SILVA, A. C. C. da

1998 *A cidadania no ritmo do Movimento Afro-Cultural de Ilhéus*, Dissertação, Rio de Janeiro, UFRJ.

2004 *Agenciamentos Coletivos, Territórios Existenciais e Capturas. Uma etnografia de movimentos negros em Ilhéus*, Tese, Rio de Janeiro, UFRJ.

SIQUEIRA, P.

2006 *Zambiapunga: Cultura e Política no Baixo Sul da Bahia*, Dissertação, Rio de Janeiro, UFRJ.

SOUZA JÚNIOR, W. A.

2006 *O Ilê Aiyê e a relação com o Estado: interfaces e ambigüidades entre poder e cultura na Bahia*, Dissertação, Salvador, UFBA.

VÁRIOS

1999 *Seminários de Carnaval II*, Salvador, Pró-Reitoria de Extensão da UFBA.

ZOURABICHVILI, F.

2000 “Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política)”, in ALLIEZ, É. (org.), *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, São Paulo, Ed. 34, pp. 333-355.

ABSTRACT: Concepts as culture and politics, as well as forms of classification derived from them as 'to be politic' or 'to be cultural', are used by social actors and conform their organizations and forms of performance in a singular way. From a comparative analysis among ethnographic searches about groups of Bahia (Brazil) organized on the basis of relations with what is called black culture, the proposal of this article is to reflect on the positions and conceptions of their leaders in relation to the concepts of culture and politics and, consequently, on what it means to be activist in each one of them. The ethnographic approaches and the comparison among them turn the practice of cultural groups more intelligible by refusing the explanations based in their 'lacks': of political consciousness, sense of collectivity, social change proposals etc.

KEY-WORDS: culture, politics, black movement, ethnography.

Recebido em outubro de 2008. Aceito em abril de 2009.