

# AS MULHERES NEGRAS DO ORIASHÉ: MÚSICA E NEGRITUDE NO CONTEXTO URBANO

**Luciana Ferreira Moura Mendonça**

**RESUMO:** O presente artigo se propõe analisar alguns aspectos culturais e musicais de um bloco afro formado principalmente por mulheres negras na cidade de São Paulo - o Bloco Afro Oriashé -, procurando discutir a relação entre produção musical, construção de identidade étnica e luta anti-racista.

**UNITERMOS:** Antropologia Urbana - Etnomusicologia - Identidade Étnica - Cultura Afro-Brasileira - Movimentos de Negritude.

*"Ser negro é não ser somente negro*

*É se sentir milhões de negros*

*Todos filhos de Oxalá"*

(Ser Negro, *Lumumba*)

## **I. Introdução\***

Nos últimos vinte anos, os movimentos de negritude, sob várias formas, têm se multiplicado no Brasil. Sob as influências mais variadas, busca-se, ao mesmo tempo, uma atividade política que transforme a situação social do negro no Brasil e a retomada dos vínculos da população negra com uma cultura específica ou ancorada em uma tradição africana. Partindo deste ponto, distanciando-nos das abordagens dos estudos de folclore e adotando a perspectiva da etnomusicologia

contemporânea, que procura analisar a música relacionada ao grupo que a produz e seu contexto (Schramm, 1979), nossa proposta é relacionar alguns aspectos musicais, culturais e políticos, tomando como foco um bloco afro do bairro da Bela Vista (São Paulo): o Oriashé.

O Bloco Afro Oriashé<sup>1</sup> parece ser o único bloco afro na cidade de São Paulo e, supomos, um dos poucos no Brasil dirigido e composto principalmente por mulheres negras. Além dessa constituição *sui generis*, o Oriashé

---

\* Agradeço as críticas e sugestões do Prof. Tiago de Oliveira Pinto, de Marco Antônio de Almeida e Yara Schreiber.

---

1. A pesquisa de campo junto ao bloco foi realizada entre os meses de agosto e outubro de 1992. Consistiu em entrevistas e, no caso dos ensaios e shows, observação direta.

apresenta uma proposta afirmativa de luta contra o preconceito racial e uma riqueza artístico-musical que incitam à reflexão sobre a etnicidade e a criação de formas culturais diferenciadas no contexto urbano. Uma das dimensões aqui privilegiadas foi a tentativa de compreender as possibilidades de luta contra o racismo através de atividades culturais e a relação da música com essa luta, diante das formas de luta anti-racistas comumente identificadas como Movimento Negro.

O Oriashé tem como forma de luta contra o preconceito a divulgação e valorização da cultura negra, partindo das manifestações artísticas. Através de sua atuação, as participantes do bloco acreditam que podem fazer as pessoas entenderem o modo de ser do negro e respeitarem o seu modo de agir, andar, falar, cantar, deixando de considerá-lo "marginal" e "exótico". Entendem que o preconceito pode ser resolvido nas relações face a face, porque sua solução implica substituir os estereótipos sobre o negro por representações positivas; a dificuldade aqui é torná-las gerais no conjunto da sociedade. Neste sentido, o grupo está aberto para que as pessoas venham beber de sua fonte, conhecer e absorver a cultura negra.

O Oriashé tem consciência de que a discriminação pede outras estratégias de luta, já que envolve relações de poder e a posição de diversos grupos na sociedade. Por isso, respeita e considera necessária a existência de entidades negras especificamente políticas. Considera que o seu trabalho pode despertar as pessoas para a questão racial e ensiná-las a considerar a cultura negra e o negro em pé de igualdade com outras culturas e grupos; ao "desfolclorizar" a cultura negra, "desfolcloriza-se" também o grupo a ela associado.

E o que é cultura negra neste contexto? Que elementos culturais devem ser valorizados na luta contra o racismo? João Batista Borges Pereira (1983:101) considera que há pelo menos três concepções de cultura negra embuti-

das na prática dos grupos específicos, envolvidos na construção da identidade étnica. Na primeira, a cultura do negro é aquela identificada historicamente com ele; neste caso impõe-se a necessidade de revalorizar esta cultura de modo a não ser tratada pejorativamente como "coisa de negro". Na segunda, a cultura negra deve buscar suas origens africanas, fonte da identidade deteriorada na diáspora. Na terceira, considera-se a predominância do elemento cultural negro na cultura brasileira e, portanto, esta é a cultura do negro. Enquanto "tipos ideais", estas três concepções comumente encontram-se misturadas dentro do mesmo grupo. Como veremos abaixo, isto também ocorre com o Oriashé; há (re)valorização de elementos historicamente identificados com negro, das origens africanas e da cultura brasileira em geral.

Gostaríamos de apontar para o fato de que quando falamos dos elementos africanos presentes na música do Oriashé, temos em mente que as culturas africanas, assim como todas as culturas, passaram e passam por um processo histórico contínuo de mudança, reelaboração e resignificação de sua forma e de seu conteúdo. Não adotamos portanto uma perspectiva culturalista ou difusionista. Se, por vezes, os termos *origem* e *aculturação* (e seus derivados) aparecem no texto, devem ser entendidos como conceitos científicos datados que transbordaram para o senso comum e aparecem na fala de nossas entrevistadas. Ressaltamos este fato porque o bloco (e a militância negra em geral) possui um discurso permeado de noções científicas e pseudo-científicas - um "mar de símbolos" turbulento e, algumas vezes, traiçoeiro.

## **II. Organização e Dinâmica do Oriashé**

Sábado sim, sábado não, quem passa pela Rua Santo Antônio no fim da tarde, co-

meço da noite, vê crescer um grupo de mulheres (às vezes, alguns homens) dançando e tocando ritmos afro, reunidas sob o viaduto que liga o Elevado Costa e Silva à Radial Leste. Assim que os naipes da bateria ficam minimamente preenchidos, começa o ensaio. Curiosos juntam-se ao grupo, alguns talvez estranhando a “batucada” mesmo nos meses mais distantes do carnaval. Para o bloco, o carnaval é apenas um momento de sua visibilidade pública, no qual muitas pessoas se agregam. Quando não encontramos o bloco na rua, é quase certo que tenha ido se apresentar. Nestas ocasiões, o ensaio é substituído pelo show.

Entre o palco, a calçada e o Salão de Cabelereiro Orilê (nº 830 da Rua Santo Antônio, nos fundos de um botequim, com entrada independente) funciona o Oriashé. O Salão é uma espécie de “quartel general” do bloco: ponto de encontro, telefone de contato e local onde são guardados os instrumentos e figurino. Mas como o bloco chegou a ter a configuração que encontramos?

O Bloco Afro Oriashé nasceu em 1988 de uma idéia há muito tempo acalentada por sua presidente e principal articuladora -Valquíria de Souza Santos, ou Kika, como é conhecida por todos. O nome do bloco estava guardado. Quando Kika e Penha (respectivamente presidente e tesoureira do bloco), anos antes, montaram o seu salão de cabelereiro, pensaram em vários nomes. O salão foi batizado com o nome de Orilê (“casa das cabeças”). O nome Oriashé (“força que emana da cabeça”) reservado para algum projeto futuro acabou se materializando no bloco e já dá alguns indícios de sua proposta: divulgação e valorização da cultura negra através de uma atividade lúdica, criativa, mas consciente, isto é, que busca intencionalmente derrubar preconceitos, traduzir uma realidade vivida e uma história quase esquecida, sob a ótica da mulher afro-brasileira, através da música e da dança.

Na formação das características sonoras e da proposta do Oriashé pesou muito o *background* de suas principais articuladoras. Através da iniciativa pessoal de Kika, o Oriashé tem como parte de sua proposta estimular as potencialidades individuais e coletivas; resgatar, através de sua atividade criativa, a memória coletiva afro-brasileira e, mais especificamente, afro-paulista. É neste sentido que a experiência pessoal tem valor e peso para o trabalho do bloco.

A experiência política de Kika como militante do Movimento Negro Unificado (MNU, criado em 1978), por cerca de um ano, representou um impulso no sentido de buscar formas alternativas de atuação no campo da negritude. Kika já levou para o MNU sua experiência cultural de cantora e bailarina formada pela Escola Municipal de Bailado de São Paulo e um espírito mais aberto e questionador. Logo se incompatibilizou com a ideologia do MNU, que ela classifica como “radical”. Esta radicalidade expressou-se, primeiro, como preconceito contra negros mestiços ou negros de pele mais clara e, depois, como negativa à discussão da questão específica da mulher negra.

A efetivação do Oriashé ganhou impulso com a adesão de muitas pessoas que trouxeram força e concretude à proposta. As primeiras adesões foram de Girley Luiza Miranda e Elizabeth Belisário (Beth) - à época da pesquisa, cantora e mestre de bateria respectivamente - que começaram a dar substância à bateria e imprimir ao bloco uma personalidade sonora que foi sendo aprimorada a partir dos meios e conhecimentos que possuíam, e através dos percussionistas que foram compondo a bateria ao longo desses anos.

Cabe notar que Girley e Beth já chegaram ao bloco com habilidade para o trabalho que realizariam. Girley convivia com o samba em sua casa, desde a infância, e saía como passista na Unidos do Peruche. Sua primeira incursão pela música afro se deu na Banda

Lá<sup>2</sup>. Depois, entrou em contato com o maestro Estevão Maia-Maia, regente do Coral Cantafro, no qual cantou durante seis anos. Tocou percussão também no grupo de dança afro-contemporânea Bata-Koto<sup>3</sup>, dirigido pelo bailarino baiano Pitanga. Beth não teve muita convivência com o samba. Seu aprendizado teve como ponto de partida algumas noções de percussão passadas por Girley, a partir das quais pôde desenvolver-se. Tocou percussão junto com Girley na Banda Lá, no Bata-Koto e no Coral Cantafro. Beth e Girley não passaram por um aprendizado formal de música. Como dizem, aprenderam tudo “na raça”. A música é para elas, além de um grande prazer, fonte de seu sustento, atividade profissional. Nisto diferem dos demais participantes do bloco que não são instrumentistas profissionais.

Outros apoios fundamentais foram de amigas de Kika, que começaram fazer a produção artística e doaram algum dinheiro para a compra dos primeiros instrumentos, que não diferiam dos que utilizam hoje (trataremos deste tema adiante). A partir daí, a meta era colocar o bloco na rua. O primeiro ensaio aconteceu em novembro de 1988.

Nesta fase inicial, não havia um número de pessoas suficiente para compor a bateria e, para completá-la, foi necessário mobilizar as teias de relações de bairro e religiosas. Graças ao prestígio de Kika, o pai-de-santo Francisco d'Oxum, com terreiro na Bela Vista (Ilê Axé Iyá Oxum, à Rua Alm. Marques Leão, 284),

pertencente à mesma nação de candomblé<sup>4</sup> (Jeje-Nagô) que Kika, mobilizou um alabê<sup>5</sup> de sua casa, que reuniu amigos para reforçar a bateria do bloco. Eram pessoas sem experiência com a batida do sambafro (ritmo mais usado pelo bloco), mas que saíam em escola de samba. A participação desses alabês não foi muito longa, mas deixou algumas marcas. Foi através deles que Beth e Girley aprenderam alguns toques de candomblé.

A primeira apresentação pública do Oriashé ocorreu no dia 1º de abril de 1989, com a lavagem da Rua 13 de maio (batizada de “Rua da Mentira”)<sup>6</sup>, atividade criada pelo bloco. O seu lançamento “oficial” só se deu no dia 23 de setembro de 1989, em uma festa no Axé Bar (Viaduto Martinho Prado, 25/29). Nos primeiros shows, como o bloco ainda não havia formado um repertório próprio, apresentava, além de toques e de sua primeira composição (“O Arco-Íris de Winnie Mandela”), composições do bloco Ilê Aiyê (de Salvador) e da Banda Lá (ver nota 2). Aos poucos, foi sendo formado um repertório composto pelos integrantes do bloco, ao qual o Oriashé dá preferência.

Hoje, o bloco possui um corpo bem definido de pessoas que trabalham na sua organização e que atuam como percussionistas ou bailarinos, embora bastante aberto à entrada de novos membros. Na época da pesquisa os

2. A Banda Lá foi um grupo de canto, dança e percussão de orientação afro-primitiva, que utilizava instrumentos artesanais percutidos com as mãos e que se manteve unido durante aproximadamente seis anos, na década de 1980, na cidade de São Paulo.

3. O grupo de dança afro-contemporânea Bata-Koto (“tambores de guerra”) continua em atividade e seus bailarinos formam, no carnaval, o abre-alas do bloco Oriashé e também da escola de samba Unidos do Peruche.

4. “A palavra “nação”, no candomblé, expressa uma modalidade de rito em que, apesar dos sincretismos, perdas e adoções que se deram no Brasil, e mesmo na África, (...) um tronco lingüístico e elementos culturais de alguma etnia vieram prevalecer.” (Prandi, 1991:16).

5. Alabê é um cargo masculino de iniciados no candomblé que têm por função cuidar dos atabaques ou tocar e cantar (Prandi, 1991:243,248).

6. O dia 13 de maio (data da abolição da escravatura) pode ser chamado de “dia da mentira” (e, por extensão, a rua de “rua da mentira”) porque vários grupos de militância negra interpretam a assinatura da Lei Áurea não como uma data a ser comemorada, não como o dia da “liberdade”, mas como marco do estabelecimento de novas formas de dominação e sujeição social.

seus componentes eram em número de vinte e seis, entre cantores, músicos e bailarinos, além de pessoas que cuidavam da administração e produção do bloco. Esta organização é fundamental para promover a sua continuidade: há um esquema permanente de shows, de remuneração dos integrantes do bloco por participação em shows, de manutenção dos instrumentos e figurinos, de criação de temas e composições. Além disso, o Oriashé vem buscando adquirir um perfil profissional, produzindo uma fita de demonstração de repertório e partindo, quem sabe, para a conquista do primeiro disco.

O bloco já foi considerado entidade de utilidade pública pela Prefeitura do Município de São Paulo, mas ainda está lutando junto à iniciativa privada e aos poderes públicos por um espaço próprio no Bixiga. Até porque o bloco tem procurado expandir suas atividades e deu início a esta expansão realizando um trabalho com mulheres: um grupo de auto-ajuda, com assessoria técnica do Geledés - Instituto da Mulher Negra.

Para o Oriashé, conseguir um espaço próprio não é apenas uma questão de garantir a infra-estrutura necessária para a expansão de suas atividades. É, também, uma questão simbólica. É importante estruturar sua sede no Bixiga, pois este bairro foi historicamente ocupado por negros - além dos italianos. Na visão de Kika, hoje os negros retornam ao bairro (em um impulso que ela classifica como tipicamente africano) "*buscando sua raiz no espaço físico, o seu elo de ligação com a energia negra, com seu axé*". Até a militância política negra articulou-se no bairro no final da década de 1970. No período imperial, o Bixiga foi sede do Quilombo da Saracura que, segundo Kika, apesar de extinto, encontra-se revivido na escola de samba Vai-Vai, vista como símbolo de resistência cultural negra.

### III. Aspectos Sonoros e Visuais

Desde a fundação do bloco, não houve alterações significativas com relação à quantidade e qualidade dos instrumentos utilizados: trabalham com instrumentos da marca Gope para fanfarra e escola de samba. Não dispensam um reforço de napa sobre os instrumentos, o que aumenta a durabilidade. Atualmente, utilizam baquetas produzidas na Vai-Vai. O mergulho do bloco na sonoridade afro não foi acompanhado pela substituição de instrumentos produzidos em série por outros manufaturados segundo os princípios construtivos tradicionais africanos, apesar de seus membros terem acumulado algum conhecimento sobre essas técnicas.

As condições de armazenamento pouco favoráveis (em um dos cômodos do Orilê) e a facilidade de substituição e de transporte talvez justifiquem esta opção, pois os instrumentos quebram muito. No período da pesquisa, o bloco possuía os seguintes instrumentos: um treme-terra, dois surdos, três contra-surdos, três caixas brancas, treze tamborins e dois repiniques.

A disposição dos instrumentos nos shows costuma ser a seguinte: a mestre de bateria, à frente, comanda a bateria com seu repinique; na primeira linha, os tamborins, dispostos em três ou quatro colunas; em seguida, as caixas brancas; ao fundo, os surdos e contra-surdos. Além disso uma bailarina evolui livremente, por vezes, tocando um chequerê<sup>7</sup>. A cantora tem livre trânsito no primeiro plano do palco e utiliza sempre microfone, sendo a voz o único elemento amplificado nos shows do Oriashé. Não há outros elementos instrumentais além dos já citados.

---

7. Chequerê é um instrumento constituído de uma cabaça envolta por uma rede de sisal ou cordão trançado, intercalada por sementes (chamadas "olho de cabra"). Beth e Girley aprenderam a construí-lo em oficinas de instrumentos dirigidas por Lumumba.

A mestre de bateria, que está sempre com o repinique e de costas para o público, “puxa” o toque a ser executado. Mas a sua relação com o conjunto de percussionistas é complementada pelo contato visual, como na relação regente/orquestra. Depois que o padrão rítmico se estabelece, o repinique fica livre para inúmeras improvisações. Isto acontece também com os instrumentos graves (surdo e contra-surdo), que dividem a função de marcação, que não é rígida e muda de peça para peça, com pique e repique, por exemplo. As caixas brancas, com seu som mais contínuo e vibrante, preenchem a harmonia. Os tamborins repetem a batida básica do repinique. As variações (“cortadas” e “dobradas”) são usuais e freqüentes, bem como a alternância de funções entre os naipes. Os componentes do bloco vêem isto como característica do sambafro e do bloco, em oposição às escolas de samba, onde a liberdade de improvisação é bem menor.

A batida do Oriashé foi sendo formada a partir do samba paulistano, dos toques de candomblé e da batida dos blocos baianos<sup>8</sup>; Girley e Beth citam ainda outras influências, como do maracatu e dos toques de capoeira que aprenderam com Moa do Catendê<sup>9</sup>. O samba era o ritmo com o qual tinham maior intimidade, mas não chegaram a tocar samba no bloco porque queriam experimentar coisas novas. O primeiro ritmo que começaram a tocar foi o ijexá<sup>10</sup>; originalmente percutido em

atabaques e agogô, foi transposto para os instrumentos de samba.

Girley mostrou como se pode tocar num só instrumento, alternando as funções de grave e agudo, as marcações que no candomblé são usualmente feitas por instrumentos diferentes. De fato, este é um procedimento comum no bloco: o amálgama de ritmos. A identificação dos ritmos do candomblé, como tocados pelo bloco, pode se tornar difícil porque são freqüentes as improvisações e desdobramentos sobre os padrões rítmicos estabelecidos na bateria.

Os toques de candomblé são utilizados quase sempre como vinhetas. Beth e Girley procuram enfatizar que esses toques são utilizados somente em sua essência (ritmo básico) e que os elementos rítmicos de função ritual são deixados de lado. Um toque denominado agueré ou quebra-prato de Iansã apareceria, a princípio e segundo a elaboração simbólica dos membros do bloco sobre sua prática, na abertura e no fechamento das apresentações, marcando a entrada e saída das “mulheres guerreiras do Oriashé”. A adoção de um toque característico para marcar a passagem do grupo e chamar o “seu povo” é um procedimento comum às escolas de samba e ao bloco. A escolha de um toque relacionado ao orixá Iansã produz uma associação da personalidade do orixá e de seus filhos como “espírito” do bloco; também é uma entre as referências aos orixás associados à pessoa de Kika<sup>11</sup> (filha de Iansã e Bessém)<sup>12</sup>. Entre-

8. Consideram o bloco Ilê Aiyê de Salvador a influência baiana mais forte sobre o Oriashé, sobretudo quanto à forma criativa e ao encaminhamento rítmico que dá às suas composições.

9. Moa do Catendê, percussionista e compositor baiano com grande inserção no “mundo afro”, foi um dos fundadores do Afoxé Badauê de Salvador. A este respeito, ver Risério (1981:60-66)

10. O ijexá é o único dos toques provenientes do candomblé utiliza do nas canções do Oriashé. Apresentamos, a título de ilustração, a marcação básica do ijexá, conforme a notação de Angel Luhnig (1990:120). O “.” significa pausa e o “x”, batida.

Instrumento	Marcação
A) Agogô	x.x.x.x.xx.x.xx.
B) Rumpi	x..xx.x.x..xx.x.

11. De todas as pessoas que participam do Oriashé, Kika é a única que tem vínculos mais profundos com o candomblé: é ebômi, isto é, possui *status* de senioridade sacerdotal. Entretanto, não aspira tornar-se mãe-de-santo.

12. A respeito dos orixás “de cabeça” de Kika, oferecemos esta breve caracterização. Oiá ou Iansã é senhora dos ventos e das tempestades, dona do raio e das almas dos mortos (eguns), principal esposa de

tanto, pelo que pudemos perceber, o agueré de Iansã não é usado obrigatoriamente na abertura e fechamento dos shows.

Beth foi arranjando os toques de candomblé para os instrumentos do bloco e introduzindo variações que, algumas vezes, não fazem parte da marcação original dos ritmos; um exemplo declarado disto é o agueré de Iansã com tempero de reggae. Os toques provenientes do candomblé que integram o elenco de ritmos utilizados pelo Oriashé, segundo a nomenclatura adotada pelo bloco, são, além do agueré de Iansã, os seguintes: apanijé, alujá e agueré de Oxóssi<sup>13</sup>. É interessante notar que Beth utilizou, no momento em que estava tocando o apanijé para nós, o próprio nome do toque e a saudação (*Atotô!*) para o orixá ao qual o toque diz respeito (Omolu ou Obaluaiê) como método mnemônico de aprendizado e reprodução do toque. Kubik (1979:14-15) concebe essas formas de verbalização de um padrão rítmico como uma forma de notação oral.

O trabalho rítmico do bloco pode ser caracterizado como um trabalho alquímico de depuração a partir de sonoridades afro-brasileiras. Kika, Beth e Girley enfatizam o papel da memória e (re)criação individuais como veículos ou meios, dos quais a memória coletiva se vale para se manifestar no presente, e o fato de que o toque feminino (proibido no candomblé) faz a diferença. Procuram lapidar continuamente os seus toques e dar-lhes um caráter tipicamente paulista. Há uma separação nítida entre os toques utilizados em canções, que são principalmente o sambafro, o

ijexá e o sambareggae, e os toques percutidos como se fossem peças autônomas, que são os toques do candomblé. O ritmo que mais marca o bloco e que é utilizado na maioria das canções é o sambafro. Kika chama a batida do bloco de *sambafro* e faz questão de diferenciá-la, em seu discurso, do samba e do sambafro, ressaltando as diferenças regionais. Girley e Beth também vêem a batida do sambafro que o Oriashé faz como diferenciada do sambafro tocado pelos blocos de Salvador. Consideram que o sambafro tocado pelo Ilê Aiyê, por exemplo, tem como maior influência o samba de roda. Este ponto mereceria uma pesquisa comparativa entre blocos paulistas e baianos, que fica aqui como sugestão para trabalho futuro.

As canções apresentam uma linha melódica bastante simples, contrastando com a variabilidade dentro de cada padrão rítmico. Poucas têm tonalidade definida e as possibilidades de mudança de tom no meio da canção são comuns, até mesmo pela ausência de instrumentos harmônicos. Estas alterações de tonalidade não são vistas como desafinação ou como sair do tom, e ocorrem para acomodar a voz à melodia. Há um uso freqüente de repetições de notas para “encaixar” a letra na melodia, conforme a necessidade de veicular mais mensagens.

As letras são bastante criativas e formam uma unidade integrada com as melodias. Têm um estilo bem coloquial, no “pique” da fala e do diálogo. As repetições de sílabas são freqüentes e têm, geralmente, a função de integrar partes diferentes da canção. Do ponto de vista da eficácia da mensagem, as canções captam a atenção do público e são facilmente assimiladas com o suporte do ritmo. A maior parte das canções trabalha com repetições de estrofes e de versos. A utilização de palavras iorubanas ou de outras origens africanas e de nomes de orixás nem sempre é acompanhada por um conhecimento do significado desses conteúdos por parte dos componentes do

---

Xangô; é associada também à sensualidade e à força guerreira. Oxumarê - invocado no jeje como Bessém ou a cobra Dã - é o deus do arco-íris, transportador de água (mediador) entre o céu e a terra (Prandi, 1991:127-129). Os orixás associados a Kika fornecem os símbolos básicos para a constituição do emblema do bloco, como veremos a seguir.

13. Luhning (1990) e Pinto (1992) analisam os toques de candomblé em seu contexto ritual específico.

bloco, e imaginamos que para o público seja ainda mais difícil de compreender. Em todo caso, expressam um vínculo com a tradição africana.

Quanto à temática, podemos perceber de imediato seu vínculo com a proposta do bloco. As letras das canções tratam de valorizar a “raça negra” através de sua cultura, de seus heróis e de suas lutas, em especial as lutas de libertação dos negros no Brasil, no Caribe e dos países africanos. A partir de 1992, as composições começaram a dar uma ênfase maior à questão feminina do que nas composições anteriores, marcadas pela temática das lutas negras e da exaltação do próprio bloco. A partir de 1990, o bloco procurou definir para o trabalho de composição, com a assessoria de pessoas de fora do bloco, uma temática privilegiada em cada ano. Esta assessoria é dada por pessoas ligadas à música ou à militância “negras”.

O impacto visual de uma apresentação do Oriashé é quase tão grande quanto o impacto sonoro. A marca afro-brasileira está também nas roupas e no movimento dos corpos dos integrantes do bloco. O figurino é bastante simples. A bateria se apresenta com tecidos de algodão coloridos, com padrões de inspiração africana, amarrados de forma semelhante a um sarongue, complementados por turbante e pés descalços, “*ligados na energia da terra*”. O bailarino aparece algumas vezes coberto de palha, como o orixá Obaluaiê. As bailarinas usam sempre saias longas de cintura baixa, ressaltando os movimentos dos quadris, e um pedaço de tecido amarrado como bustier. Cada uma veste uma cor diferente, preferencialmente cores fortes, e na saia está estampado em preto o emblema do bloco, que possui um significado especial.

O emblema do Oriashé, além de aparecer nas roupas, é utilizado nos materiais impressos do bloco, como folhetos e cartazes de divulgação de atividades. É composto por uma máscara guerreira feminina, representando

Iansã, e por uma dupla representação de Oxumarê, antropomorfizada e na figura da cobra Dã - que come o seu próprio rabo. A cobra forma um círculo que representa o ciclo da vida, o nascimento, a morte, a renovação, ilustrando a busca, por parte das mulheres do Oriashé, de uma nova compreensão de si mesmas no mundo e da questão mais geral do racismo. As idéias novas surgem da crítica e da destruição simbólica das antigas noções e convicções.

A dança mereceria comentário detalhados, que nos absteremos de fazer. Somente a título de indicação, o sambafro é dançado de uma forma específica, com movimentos soltos de braço - fácil reconhecer e difícil descrever.<sup>1</sup>

#### IV. Relações Simbólicas, Relações de Poder

O que diferencia um bloco afro de outro tipo de bloco? Esta foi uma das perguntas que surgiu de nossa investigação de campo, pois a denominação afro parece dirigida para fora, para deixar marcado o vínculo do grupo com a negritude. Perguntamos então às nossas entrevistadas o que entendiam por afro.

Na visão de Beth e Girley, o trabalho afro não é só guardar a tradição, mas também enriquecê-la com a vivência atual. Na caracterização do bloco como afro, como “*coisa de raiz*”, consideram o papel de Lumumba muito importante: ele é o “bruxo nativo” do bloco. Lumumba entende de todos os “babados” da construção de instrumentos, faz surdos de tronco de árvore e peles de animais e conhece os mitos associados ao seu ofício. Ele teve um papel bastante importante, sobretudo no início do Oriashé, quando ajudou a moldar o estilo musical do bloco, que tem no repertório várias músicas de sua autoria ou co-autoria. Com momentos de maior ou menor proximidade, ele está sempre passando suas idéias sobre a



questão racial e seu conhecimento da história e tradições africanas para as “meninas”.

Kika concebe o afro como todo tipo de manifestação advinda da memória ancestral africana, principalmente para quem descende de pessoas “arrancadas” da África. Por conseguinte, toda manifestação artístico-cultural que tenha esta perspectiva pode ser qualificada como afro. Citou-nos, dentro disso, as várias formas de conceber o afro e sua opinião/gosto pessoal com relação a esses estilos.

Existe o afro que parte da memória primitiva, ao qual Kika dirige várias críticas, como, por exemplo, à utilização do nu em dança; diz preferir uma adaptação mais condizente com a cultura brasileira à nudez exposta. Esta crítica não tem nenhum veio moralista e é direcionada à questão da cultura africana no contexto da diáspora, onde o nu adquire outro significado. A herança cultural africana é reelaborada simbolicamente no tempo e no espaço. Segundo ela, “*um trabalho de africanidade deveria ser uma criação com base nas raízes africanas e não uma absorção de outras raízes aculturadas*”. Há aqui dois problemas imbricados: 1) o da origem ou diversas etnias africanas das quais se extrai esta raiz; 2) da recriação sobre essas culturas negro-africanas que ocorre na diáspora.

No Brasil, no campo musical, Kika considera o samba e o sambafro como desenvolvimentos musicais dentro da música afro, que diferem do reggae jamaicano ou do *spiritual* norte-americano tanto pelas diferenças de raiz africana como pelo contexto histórico-cultural nos quais se desenvolveram. Para Kika, não faz muito sentido no Brasil, hoje, a absorção de elementos de africanidade já “aculturados” como, por exemplo, o reggae. A evolução da bateria das escolas de samba deu-se num processo contínuo de recriação a partir de elementos culturais africanos, que gerou uma resignificação desses elementos. “*O que o Oriashé faz*”, diz ela, “*também é uma evolução*

*dessa ramificação africana, uma adaptação da raiz*”.

Na definição de Lumumba, afro é toda manifestação que busca conscientemente incorporar à experiência presente as tradições africanas e retrabalhá-las num novo contexto. Ao frisar o caráter consciente ou intencional da manipulação dessa “herança cultural”, Lumumba nos leva de volta à questão de porque alguns grupos que incorporam elementos de africanidade se auto-denominam afro e outros não. Para compreender melhor a diferença entre o caráter marcado ou não marcado do afro, ou a diferença entre blocos afro e escolas de samba, podemos lançar mão dos conceitos de *cultura resistente*, *resistência cultural* e *cultura de resistência*, como revistos por João Baptista Borges Pereira (1984). Esses conceitos aparecem tanto no discurso acadêmico quanto no discurso militante e diferenciam-se na medida em que representam formas diversas de ver a relação entre cultura e grupo específico dentro do contexto social mais amplo.

Em uma interpretação culturalista, os elementos de cultura negra - entendida como cultura que resiste ao processo de aculturação - se incorporariam à “colcha de retalhos” da cultura brasileira como “sobrevivências” (Cf. Borges Pereira, 1984). Embora tenham surgido em momentos diferentes, escolas de samba e blocos afro nasceram vinculados a um grupo populacional específico e ligados às tradições e formas culturais africanas, reelaboradas no contexto particular brasileiro; isto os aproxima. Porém, o aparecimento das escolas de samba, historicamente anterior ao dos blocos, não esteve exposto ao discurso militante de afirmação da identidade étnica, que procura transformar o *discurso da cultura que resiste* em *discurso de cultura de resistência do grupo*. As escolas de samba nutriram-se dos ideais de integração social e cultural; até mesmo como resultado do seu processo de resistência e do tipo de interação que tiveram com os grupos de poder, as escolas de samba,

bem como outros elementos de cultura negra, foram paulatinamente assimiladas à cultura nacional.

A transformação dos símbolos de negritude em símbolos nacionais - caso do samba - não se relaciona prioritariamente com a originalidade dos símbolos ou de sua capacidade de distinguir o Brasil de outros países. Constitui-se antes como instrumento eficaz de dominação, que opera na ocultação da situação de dominação racial e torna mais difícil denunciá-la. “Quando se convertem símbolos de fronteiras étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo 'limpo', 'seguro' e 'domesticado'.” (Fry, 1977). A cultura negra, marcada pela ambiguidade de ser cultura de um grupo étnico e cultura nacional, está presente de forma universal na cultura brasileira, enredando facilmente o senso comum na ilusão de que o negro participa em pé de igualdade de todas as instâncias da sociedade. Daí, entendemos porque a atitude adotada pela militância negra de marcar as fronteiras entre a cultura negra e a cultura brasileira, criando laços étnicos de solidariedade e retrazendo os elos entre a cultura e o grupo étnico que produz e vive esta cultura, é uma operação fundamental e, também, porque essa operação encontra tantas dificuldades na sua realização (Cf. Borges Pereira, 1983).

A afirmação e explicitação do *afro* pelos blocos, neste contexto, poderia ser entendida como uma tentativa de resistir à transformação de um universo simbólico ligado a um grupo étnico em símbolos nacionais, que representa, através da afirmação das diferenças, a criação de um discurso de etnicidade com potencial político para envolver os seus membros na luta anti-racista, e, conseqüentemente, na luta pela ampliação de sua cidadania. Os blocos carnavalescos que não se denominam afro raramente vinculam-se a este compromisso de perpetuação da cultura negra e transformação dos estereótipos que

recaem sobre esta e sobre os negros em geral. Mais que uma questão de puro formalismo, a afirmação do caráter afro dos blocos permite converter o discurso racial com bases pseudo-biológicas em discurso de afirmação da identidade étnica, através dos vínculos culturais que a expressam.

As questões ligadas à *cultura negra* ou *afro* estão ainda entre aquelas questões que fracionam os movimentos de luta anti-racista. O que se chama Movimento Negro hoje é uma pluralidade de grupos que embora tenham o objetivo comum de lutar contra o pre conceito e a discriminação raciais, fazem-no segundo concepções diversas da questão racial no Brasil e através de instrumentos de luta variados. O MNU inaugurou uma forma de militância negra no Brasil, com forte inspiração norte-americana, procurando marcar as fronteiras entre negros e brancos e definir o negro brasileiro como etnia. Entretanto, o MNU deixou de ser para os militantes negros um referencial obrigatório para se tornar uma entre outras entidades que disputam a legitimidade de representar o negro.

A questão de considerar entidades negras que atuam no campo da cultura como entidades de Movimento Negro ainda é controversa; as próprias entidades negras encontram-se divididas quanto a esta questão. Geralmente, as entidades políticas vêem os grupos culturais como espaço de aglutinação e organização do negro, aos quais deve-se levar a politização. Na visão de Kika, hoje cada um faz um tipo de militância: o Oriashé, na cultura; outros, como algumas entidades políticas, ligam-se a partidos; outros ainda, fazem sua militância através do candomblé.

Referindo-se ao MNU, Kika definiu o tipo de política que não quer fazer: uma política radical contra o racismo. Segundo ela, uma política radical é aquela que coloca negros contra negros (os negros “azulões”, “puros”, contra os mestiços ou negros “tinta fraca”). Ao dar esta definição, falou-nos também da

ineficácia desse tipo de política no Brasil, que se liga à forte miscigenação e à ideologia que lhe dá embasamento - assimilacionista e integracionista. O Movimento Negro sofre com as contradições relativas a esta questão porque, ao mesmo tempo que se considera movimento de maioria populacional (e para tanto tem que englobar os mestiços), reproduz as distinções que a sociedade brasileira estabelece entre os diversos “matizes” de negros.

Kika considera que a melhor forma de lutar contra a discriminação racial é mostrar a cultura negra em sua força e integridade: *“mostrar tudo aquilo que eu tenho para que você passe a me respeitar, assim como outras culturas ou raças passaram a ser respeitadas através da cultura, porque os outros passaram a conhecê-la”*. Em suma: mostrar o valor da cultura negra sem folclorização, de forma séria, mas sem radicalismos - esta é a proposta do Oriashé. O respeito no meio negro não foi tão facilmente conquistado. A resistência ao bloco ia desde a proposta, já que poucos crêem que se possa derrubar o preconceito e “conscientizar” a população negra através da cultura, até o fato de ser um grupo dirigido por mulheres.

Em São Paulo, a proposta do Oriashé adquire um caráter especial por dois motivos: primeiro, porque São Paulo tem a fama de ser o túmulo de tudo o que é lúdico e criativo (“túmulo do samba”, por exemplo); segundo, exalta-se apenas o negro e a cultura negra dos estados onde este é maioria populacional (como a Bahia e o Maranhão), deixando de lado o fato de que a presença negra, sobretudo em termos culturais, é geral no Brasil. Em alguns estados, essa presença física e cultural foi abafada ou suplantada pelas clivagens sociais, soterrando toda uma história. O Oriashé se propõe a resgatar a cultura negra que *“está debaixo das pedras, a história e a cultura do negro urbano do estado de São Paulo”*.

Uma crítica aguda é dirigida contra aqueles que usam e deturpam a cultura negra e

ganham dinheiro às custas disso. Os exemplos são nossos velhos conhecidos: Sargenteli e “suas mulatas”, e a associação poderes públicos/escolas de samba ou blocos afro (com referência ao Rio de Janeiro e à Bahia, respectivamente). O último exemplo merece maiores comentários porque inclui jogos de poder e negociações bastante interessantes. Kika considera uma vergonha o que acontece na Bahia. Quem está no poder ganha dinheiro, transformando os bens simbólicos da população negra (a música dos blocos, o candomblé, etc.) em atrativos para o turismo, enquanto os negros passam fome. Para ela, o povo negro ainda é muito inocente para lidar com a manipulação de seus bens culturais, e uma das explicações para isso é a carência de espaço para mostrá-los aos outros. O uso da cultura acaba servindo aos propósitos de sustentar uma minoria no poder.

Porém, o Oriashé também se vale de recursos comuns aos blocos afro e aos afoxés, como registrar-se junto à Prefeitura Municipal como entidade de utilidade pública, objetivando conseguir um espaço para sua sede. Nos perguntamos, na verdade, se o Oriashé também não caminha no “fio da navalha” que é a negociação com os grupos de poder da sociedade, correndo o risco de ser cooptado por esses grupos.

A comparação entre São Paulo e Bahia pode iluminar diversos aspectos das relações entre o “mundo negro” e o contexto socio-cultural brasileiro. Ao tratar do processo de “reafricanização” do carnaval baiano a partir da década de 1970, com o ressurgimento dos afoxés e o aparecimento e proliferação dos blocos afro, Risério (1981) fornece-nos uma visão policromática da relação entre os blocos, o Movimento Negro e o poder local, assim como sobre as características culturais específicas da Bahia que fazem um forte contraste com as características paulistas.

Lá o peso dos líderes religiosos, artistas e intelectuais, diretamente vinculados à

comunidade negra local, é bem maior que o peso dos políticos. Risério (1981:21) considera os artistas e intelectuais verdadeiros “formadores da consciência e sensibilidade baianas”, definindo a Bahia como “uma região essencialmente cultural”. Talvez isto explique porque a proliferação de blocos afro e afoxés na Bahia antecedeu a formação de uma militância política negra. Em São Paulo, o peso da lógica do trabalho e da formação de uma militância de esquerda com poder mobilizador relativamente grande parece ter incentivado a articulação de uma militância política negra com capacidade de ditar um modelo de atuação para as entidades políticas negras no Brasil, mas também parece ter permitido uma certa desqualificação da atividade dos grupos culturais como militância negra.

Apesar das diferenças regionais, podemos ressaltar alguns aspectos comuns entre São Paulo e Bahia, generalizáveis para todo o Brasil. As entidades políticas negras e os grupos culturais (sobretudo escolas de samba e blocos afro) alimentam uma espécie de discordância mútua: as primeiras por considerarem-se mais “sérias” que as segundas; as segundas por considerarem que os militantes políticos falam muito e fazem pouco, nunca conseguindo arregimentar a grande “massa” que se liga aos grupos culturais. A afirmação da negritude por todos os tipos de grupo tem enfrentado dois problemas que, entre outros, dificultam a organização da população negra: “a acusação de racismo e a diluição do sentimento de negritude numa sociedade racialmente despolarizada” (Risério, 1981:74-75). O Oriashé procura se esquivar do primeiro problema admitindo entre seus membros pessoas não-negras e produzindo um discurso racial onde os conflitos devem ser resolvidos no contato entre brancos e negros; a solução para o segundo problema é afirmar a negritude em cada gesto, em cada palavra e em cada toque emitido pelo bloco.

## V. Conclusão

Segundo a perspectiva que define a etnomusicologia como estudo da música de todos os grupos culturais, relacionada a seus produtores e consumidores no seu contexto social específico (Schramm, 1979:01), restamos definir, depois de perscrutar diversos aspectos musicais e organizativos do Oriashé, além de suas redes de relações no “mundo negro”, quais os limites do grupo cultural a que pertence. Será que o Oriashé pode ser tomado como participante de uma identidade étnica abrangente e relativamente autônoma, formada a partir das relações sociais no contexto urbano? Vimos que o Oriashé compartilha elementos culturais e modelos de relações sociais com outros grupos específicos negros.

Como explicar a força do apelo à identidade étnica no contexto histórico-social brasileiro, caracterizado por um processo de formação e desenvolvimento de um racismo velado, embora operante? Este processo compõe-se de diversos fatores, como: a condição homogeneizadora da escravidão, que propiciou o surgimento de novas distinções sociais, encobrendo as distinções étnicas africanas; a mestiçagem e as formas não segregativas de dominação racial, que diluíram a relação imediata entre a aparência física, a origem geográfica e o acervo cultural. Para respondermos apropriadamente essas questões devemos passar pelas definições de etnicidade e de grupo étnico.

Segundo a definição mais utilizada nos estudos atuais<sup>14</sup>, grupo étnico é toda coletividade em uma sociedade mais ampla que tenha uma origem comum, real ou suposta, uma

---

14. Sobre os conceitos de etnicidade, identidade e grupo étnico e seus desenvolvimentos - passando pelas concepções racialistas e culturalistas até a concepção atual - ver Agier (1991b:6-12), Carneiro da Cunha (1986:97-108), Barth (1969:9-38) e Schramm (1979:4-8).

história compartilhada e a valorização de um ou mais elementos simbólicos comuns. Há duas questões relacionadas na definição de grupo étnico: 1) o que marca ou identifica o grupo; 2) quem identifica o grupo étnico.

As duas questões acima formam o nó central da questão da etnicidade, que não pode ser definida por diferenças culturais no nível da forma ou dos elementos culturais pertencentes a um determinado grupo. Privilegiando o critério da adscrição, isto é, o de considerar-se e ser considerado pelos outros como grupo étnico, podemos compreender a continuidade dos grupos apesar das transformações de traços e conteúdos culturais. A etnicidade relaciona-se, então, às fronteiras estabelecidas na articulação das diferenças no contato entre grupos e no uso dos símbolos percebidos como culturais, ou aos quais os membros do grupo e os “de fora” atribuem significado cultural. É assim que a cultura se transforma em *cultura de contraste*: marcas culturais que identificam o grupo étnico e que são consequência e não precondição de sua identificação. Mesmo persistindo traços culturais, estes mudam de significado no novo contexto. Além disso, o grupo étnico não é só um grupo definido culturalmente, mas é também um grupo de interesses e um grupo político, com vínculos tanto instrumentais como afetivos. As características culturais sinalizam fronteiras que são criadas na dicotomia entre as definições de “eu” e “outro”, dentro de um processo complexo de interação dentro do grupo, entre grupos do mesmo tipo, entre grupo e a sociedade como um todo.

Agier explicita elementos importantes, presentes nas teorias sobre etnicidade. A etnicidade apresenta-se como um significante disponível, ao qual não corresponde nenhum conteúdo predeterminado, remetendo a um universo de práticas, instituições e representações que não é somente o da cultura, das classes sociais e das raças. Aponta para a noção de totalidade - tão cara à antropologia - e à

busca de totalidade por parte dos grupos em processo de (re)construção de sua identidade, integrando o ser individual e o sujeito coletivo. A antropologia da etnicidade ou das identidades, nesta perspectiva, deveria ser a crítica da antropologia dos sujeitos individuais e coletivos, onde o próprio conhecimento antropológico entra como fonte a partir da qual os sujeitos elaboram sua identidade. A cidade é um operador da etnicidade pois impõe contatos, classificações e necessidade de se identificar frente aos outros. Os traços físicos, sociais e culturais são transformados em emblemas que marcam as fronteiras simbólicas entre etnias e grupos de *status*, organizando o uso do espaço urbano (Agier, 1991b:06-07).

Ao analisar o significado dos movimentos de identificação com a negritude no contexto urbano de Salvador, Agier (1991a) coloca o problema fundamental de todos os grupos negros na definição de sua identidade: “como formar um sistema simbólico de contraste numa sociedade culturalmente mestiça, permitindo a identificação de sujeitos já definidos como objeto de racismo”. Esses grupos reinventam a etnicidade, transformando as representações de si (primeiramente invertendo os valores atribuídos aos mesmos termos), produto das relações raciais, já definidas pelo racismo de “outro”. Nesse texto, Agier pretende mostrar também como os negros e mestiços, apesar de sua inferioridade social, estão engajados no movimento de mobilidade social e como na luta por *status* põem em evidência as representações racistas; suas premissas e conclusões são generalizáveis para a situação sócio-racial paulista. Tenta compreender a eficácia de um sistema simbólico cujo caráter étnico remete a uma pluralidade de tradições culturais africanas e mestiças, mas sobretudo a uma unidade teórica ou posta como meta e como auto-imagem do grupo, presente e política, atravessando as diversas versões do discurso negro.

Esse discurso e os movimentos sociais que os produzem ganham força no Brasil a partir da década de 1970 e, na década de 1980, vemos uma enorme proliferação de grupos e diversificação de formas de identificação com a negritude. Contribuíram para esta proliferação o contexto de abertura política e o grande fluxo de informações sobre o Movimento Negro norte-americano e os movimentos de libertação dos países africanos. O MNU tornou-se um símbolo desse momento e o ponto a partir do qual a discussão sobre as relações raciais no Brasil, produzida pelos próprios sujeitos em um meio não acadêmico e voltado para a ação, se espalhou. Embora não intencionalmente, o MNU reforçou o processo de criação de um ambiente favorável à proliferação tanto de grupos políticos negros como de outras formas de reivindicação da negritude.

No início desse processo, a primeira estratégia de oposição ao racismo foi a simples inversão dos valores simbólicos atribuídos ao negro, que transformou-se de bandido em herói. Este tipo de discurso, que coloca o negro como a melhor das “raças” da humanidade, ainda se encontra presente e atrai para o Movimento Negro a acusação de racismo às avessas. Vemos este tipo de discurso como parte do processo de auto-identificação e de retomada da dignidade do negro diante dos processos de dominação social e cultural, mas também como discurso a ser superado. O próprio Movimento Negro tem caminhado neste sentido na medida em que procura abandonar a definição pseudo-biológica de negro, caminhando para uma definição de ênfase cultural, procurando englobar os mestiços como parte do “nós negros”. Além disso, começa a perceber o quanto um discurso de exclusão esbarra no “mito da democracia racial” e tende a tornar mais difícil a adesão de amplos setores negros e mestiços ao Movimento.

A força do apelo à identidade pode ser atribuída a uma dupla percepção. A presença

generalizada da cultura negra na cultura brasileira e um modo de vida com algumas características em comum são percebidos pelos negros como base do que comumente se chama “comunidade negra”. Em segundo lugar, a discussão da situação do racismo chama a atenção do negro para a sua condição de excluído da cidadania plena. É a partir dessa percepção que uma identidade cultural negra genérica ganha um potencial político e a possibilidade de se tornar uma identidade étnica abrangente, articulando novos elementos, revalorizando as “origens” e estabelecendo novas ênfases na cultura do grupo. A construção e generalização da identidade negra, fundamental para o estabelecimento de novas bases para as relações raciais no Brasil, depende de um trabalho lento e dinâmico que tem sido promovido pelas entidades negras de diversos matizes, que envolve e é até mesmo alimentado pelas divergências internas à “comunidade negra”.

Podemos considerar o Oriashé como um dos grupos engajados na formação da identidade negra. Já informado por todas as discussões analisadas acima e consciente das ambiguidades na definição de quem é negro no Brasil, procura se articular em torno de um discurso e uma prática inclusivos. A construção de um sistema simbólico de contraste por parte do grupo procura integrar o discurso da cultura brasileira como cultura negra, e que não seria a mesma sem a sua influência com a recriação de elementos africanos nesse novo contexto. Na música do bloco, principal elemento de contato do grupo com os “de fora” e arma fundamental na valorização da cultura negra perante negros e não-negros, este aspecto do sistema simbólico em construção é patente, contribuindo de modo substancial para os movimentos anti-racistas na medida em que leva à população negra, de forma sutil e lúdica, o discurso de identificação com a negritude.

## Bibliografia

AGIER, Michel

1991a "Ethnopolitique: racisme, status et mouvement noir à Bahia". Salvador, (mimeo).

1991b "Introdução". *Cantos e Toques - Etnografias do Espaço Negro na Bahia. Caderno CRH* (Suplemento), Salvador.

BARTH, Fredrik (ed.)

1969 *Ethnic Groups and Boundaries. The social organization of culture difference*. Londres, George Allen & Unwin.

BORGES PEREIRA, João Baptista

1984 "A Cultura Negra: resistência de cultura à cultura de resistência". *Dédalo*, vol. 23.

1983 "Negro e cultura negra no Brasil atual". *Revista de Antropologia*, vol. 26.

CARNEIRO DA CUNHA, Maria Manuela

1986 "Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível". in: *Antropologia do Brasil*. São Paulo, Brasiliense/Edusp.

FRY, Peter

1977 "Feijoada e Soul Food: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais". *Ensaio de Opinião*, vol.4.

KUBIK, Gerhard

1979 *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil. A study of African cultural extensions overseas*. Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar.

LUHNING, Angela

1990 "Música e Candomblé". *Revista USP*, n. 7, Set./Out./Nov.

MUNANGA, Kabengele

1990 "Negritude Afro-Brasileira: perspectivas e dificuldades". *Revista de Antropologia*, vol. 33, .

PINTO, Tiago de Oliveira

1992 "La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien". *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n. 5.

PRANDI, Reginaldo

1991 *Os Candomblés de São Paulo*. São Paulo, Hucitec/Edusp.

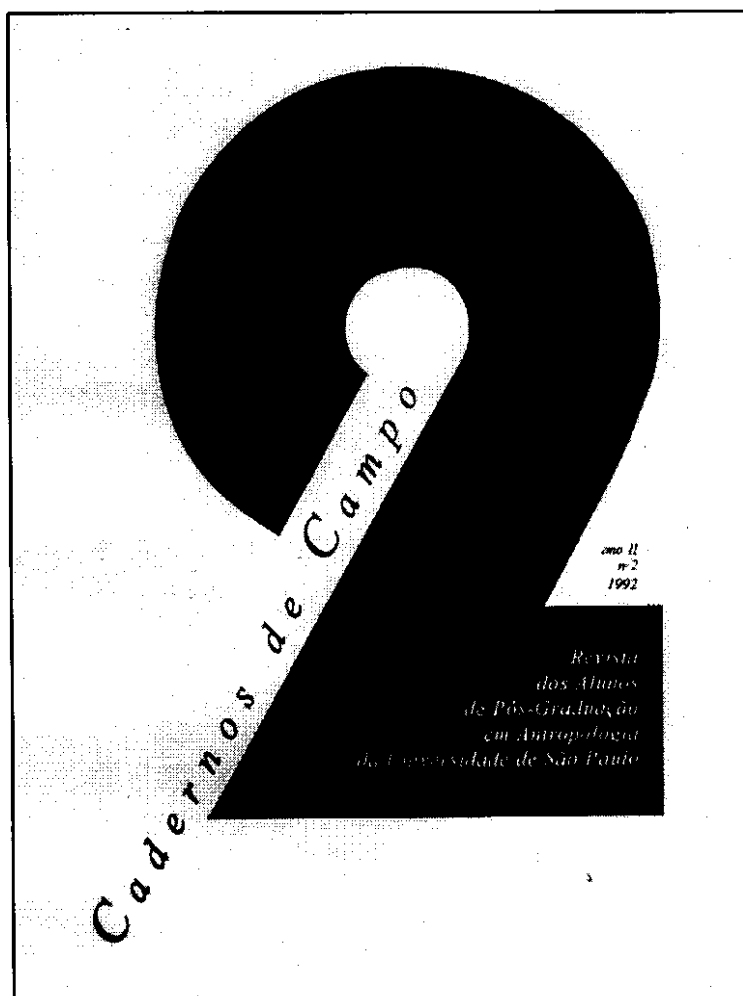
RISÉRIO, Antônio

1981 *Carnaval Ijexá*. Salvador, Corrupio.

*Cadernos de Campo*, nº 3, 1993.

SCHRAMM, Adelaida R

1979 "Ethnic music, the urban area, and ethnomusicology". *Sociologus - A Journal for Empirical Ethno-Sociology and Ethno-Psychology*, vol. 29, n. 1, Berlin.



*Revista Cadernos de Campo*,  
nº 2

**Nesta Edição:**

- ♦ Entre Penas e Cores: cultura material e identidade Bororo
- ♦ "Vídeo nas Aldeias": a experiência Waiãpi
- ♦ O Movimento Social dos Trabalhadores Atingidos por Barragens
- ♦ Tribos Urbanas: metáfora ou categoria?
- ♦ Dilemas da Modernidade no Mundo Contemporâneo
- ♦ Ficção Científica: um mito moderno
- ♦ Lógica e Racionalidade em Lévi-Strauss
- ♦ A Antropologia e a "Reflexão Inacabada" em Merleau-Ponty
- ♦ A Força e a Fraqueza do Argumento Anti-Liberal Democrata
- ♦ A Origem do *Homo Sapiens Sapiens*
- ♦ Indigenismo Sanitário?
- ♦ Tradução – Roger Bastide: O Sagrado Selvagem
- ♦ Entrevista com Claude Lévi-Strauss