



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENADORIA ESPECIAL DE MUSEOLOGIA
CURSO DE MUSEOLOGIA**

Bruno Vieira Losso

O uso da memória na música afro-brasileira: um estudo sobre os blocos-afros

**Florianópolis / SC
2024**

Bruno Vieira Losso

O uso da memória na música afro-brasileira: um estudo sobre os blocos-afros

Trabalho de Conclusão de Curso, pré-requisito para
obtenção do título de Bacharel em Museologia.

Orientadora: Alexandra Eliza Vieira Alencar

Florianópolis – SC
2024

AGRADECIMENTOS

Essa pesquisa é dedicada a todas as pessoas que contribuíram na construção da história dos blocos-afros. Gostaria de agradecer especialmente ao bloco Africatarina e seus integrantes, por ser um espaço gerador de transformações e aprendizados na minha vida. Meus agradecimentos também às pessoas da Banda Africatarina e do Coletivo NEGA (Experimentação Grupo de Artes), que amam a música e são minhas companheiras de som, fazendo com que eu aprenda diariamente com elas.

Também gostaria de agradecer às pessoas que fazem parte da minha trajetória, meus pais por toda dedicação na minha formação por todos esses anos, minha companheira Tina, por todo carinho, amor, apoio e cumplicidade, Ana Luiza, pessoa que me acompanha há muitos anos e uma das principais incentivadoras do meu ingresso na universidade e a Nati minha amiga e companheira pra todos os momentos. E também a todas as minhas amigadas e afetos que me incentivam e dedicam seu tempo e sua escuta.

Um agradecimento especial às minhas amigas queridas que me acompanharam na trajetória do curso, Juliana (minha quase irmã), Lele e Mafê com quem compartilhei trabalhos, momentos incríveis, risadas e muitos aprendizados. À todas as amigadas feitas durante a graduação, em especial à galera da Caipirinha Patrimonial.

À todas e todos professoras/es que fizeram parte dessa caminhada, mas em especial gostaria de destacar algumas. O professor Valdemar Lima (Vavá), pessoa que me abriu portas e janelas para outras possibilidades de entender a Museologia. As professoras Thainá Castro e Renata Padilha, que são profissionais referências em suas áreas, acompanharam de perto toda minha trajetória acadêmica sempre me apoiando e se dedicando para que minha experiência como estudante fosse a melhor possível, são inspirações para minha vida.

À minha orientadora, a Rainha do Maracatu Arrasta Ilha de Florianópolis, professora Alexandra Alencar que confiou em mim, me acolheu em momentos difíceis e mostrou caminhos, só de ter a oportunidade de realizar uma pesquisa ao seu lado já me sinto realizado e imensamente grato. À todas as pessoas que fazem parte do NUER (Núcleo de Estudos de Identidades e Relações Interétnicas), pelas orientações coletivas que tanto me fizeram bem e me impulsionaram a continuar pesquisando e me dedicando. Essa pesquisa não é um trabalho individual, mas uma composição coletiva e todas as pessoas que aqui foram citadas fazem parte desse processo contribuindo para sua construção.

Por último gostaria de agradecer à energia maior que é causadora de tantas emoções no meu dia-dia, a quem dedico todos os dias de minha vida e agradeço imensamente, a Música.

RESUMO

Esse estudo tem como objetivo analisar uma importante manifestação cultural afro-brasileira, que são os blocos-afros. Com a proposta de entender por meio das atividades destas instituições quais os elementos de memória e processos de ensino-aprendizagem fazem parte das ações e expressões desses coletivos. Entendendo a música como uma expressão difundida no cotidiano das pessoas e que pode articular memórias e estimular processos de ensino. Foram escolhidos dois blocos para realização da pesquisa, que são: Ilê Aiyê de Salvador-BA e Africatarina de Florianópolis-SC. Os materiais utilizados para análise são as letras das músicas dos respectivos blocos, assim como um breve histórico das instituições e material bibliográfico para dialogar com os temas propostos. Foram apresentados tais elementos a fim de dialogar com os processos que trabalham com a memória dos quais são campo de estudo e pesquisa da Museologia.

Palavras-chave: blocos-afros; música; memória; Ilê-aiyê; Africatarina.

ABSTRACT

This study aims to analyze an important Afro-Brazilian cultural manifestation, which are the blocos-afros. With the aim of understanding, through the activities of these institutions, which elements of memory and teaching-learning processes are part of the actions and expressions of these collectives. Understanding music as an expression widespread in people's daily lives and which can articulate memories and stimulate teaching processes. Two blocks were chosen to carry out the research, which are: Ilê Aiyê de Salvador-BA and Africatarina de Florianópolis-SC. The materials used for analysis are the lyrics of the songs from the respective blocks, as well as a brief history of the institutions and bibliographic material to discuss the proposed themes. These elements were presented in order to dialogue with the processes that work with memory, which are a field of study and research in Museology.

Keywords: blocos-afros; music; memory; Ilê-aiyê; Africatarina.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1 - Foto de um dos primeiros carnavais do Ilê.....	11
Imagem 2 - Foto do Desfile dos blocos-afros em 2023, praça XV em Florianópolis-SC...	21
Imagem 3 - Foto da cavalaria da polícia militar invadindo o espaço do Desfile dos Blocos-afros na praça XV, em 2023.....	22
Imagem 4 - Foto do carnaval com o tema: “Faraó, divindade do Egito”, 1987.....	25
Imagem 5 - Foto do Ensaio da Band’erê.....	31
Imagens 6 e 7 - Fotos do Mestre Edinho com sua turma de alunos em uma de suas oficinas de percussão para jovens, no Instituto Arco-Íris	32

SUMÁRIO

1. Introdução :	7
2. Capítulo 1: A história blocos-afros por meio das músicas	9
2.1 Ilê Aiyê	10
2.2 Africatarina	16
3. Capítulo 2: Músicas que ensinam a SER: (prática afrodiaspórica e o papel de educação contra-hegemônica)	24
4. Capítulo 3: Música como lugar de memória social negra	33
5. Considerações finais	39
6. Referências	41

1. Introdução

A vontade de memória é uma característica inerente ao ser humano, podendo se manifestar em diversas formas de expressão ao longo do tempo. Uma delas é a música, uma importante forma de linguagem, que pode representar memórias, práticas e vivências compartilhadas em comunidade. Os Orikis, que são cantos de celebração que evocam os orixás, para o sociólogo Muniz Sodré (2017) funcionam como “uma janela de memória que se abre sobre o passado coletivo”. Além de ser um dispositivo de memória, a música, para os povos de matriz cultural africana, também pode ser compreendida como uma forma ancestral de produção e transmissão de conhecimento. Portanto, essa pesquisa se propõe a analisar um importante movimento cultural afro-diaspórico no Brasil, que é a formação dos blocos-afros e as produções advindas dessas manifestações. Por meio desta análise, compreender como as pessoas envolvidas com os blocos Ilê-Aiyê e Africatarina entendem e vivenciam determinados fatos, se expressando musicalmente. Entendendo a expressão musical como uma importante ferramenta produtora de conhecimentos e articuladora de memórias.

Os blocos-afros surgem na década de 1970 em Salvador, na Bahia, tendo como pioneiro o Bloco Ilê-Aiyê. Essa instituição, que é gerada a partir da união de alguns coletivos e lideranças de regiões periféricas da cidade, vem com a proposta de afirmar a cultura negra e trazer melhorias para a condição de vida desta população na cidade. Mais tarde outros grupos como Olodum, Muzenza e Malê de Balê também começam a desenvolver um trabalho pautado nas expressões artísticas de matriz cultural africana nas zonas periféricas de Salvador. Muitos anos depois, em 2001, inspirado em blocos-afros da Bahia como o Olodum, surge o Africatarina em Florianópolis-SC, um projeto social que surgiu com proposta de desenvolver uma diversidade de atividades culturais como capoeira, dança, oficinas de percussão, inclusive se tornando um bloco. Em relação a escolha dos blocos em questão, se dá pela relevância de ambos em cada cenário. O bloco Ilê-Aiyê foi percussor e influenciou diretamente a criação dos demais coletivos do gênero. Possui um extenso trabalho como projeto social atuando em várias frentes e no ano de 2024 completa 50 anos de existência. Já o Africatarina, instituição da qual faço parte, é criado em outra cidade em um momento histórico diferente, sendo um um projeto social importante de ser analisado por trazer influências do ritmo samba-reggae criado em Salvador-BA para a cidade de Florianópolis-SC e possuir uma extensa trajetória como projeto que trabalha com a cultura negra na cidade. Pelo tempo de execução da pesquisa, seria impraticável estudar todos os coletivos que se entendem e denominam como bloco-afro, portanto foi feita essa escolha por achar que os

blocos selecionados possuem representatividade dentro de seus contextos. Esse estudo busca se aprofundar no contexto histórico em que foram formados os blocos e quais suas funções sociais enquanto instituições que trabalham com a cultura afro-diaspórica.

É repensando as possibilidades de uso social e político da memória (Lima e Paim, 2019) e na contribuição da população afro-brasileira nas diversas áreas do conhecimento, que devemos lançar um olhar sobre as suas produções intelectuais. Trago aqui uma reflexão de uso da memória como consciência crítica, para que não sejamos reféns de discursos manipuladores, como propõe o escritor Aílton Krenak (citação em documentário *Voices da Floresta*, 2020). A memória é um campo em disputa, e as populações que ao longo do processo histórico de formação do nosso país foram cerceadas do direito à memória, utilizam-se de dispositivos de resistência para ter seus direitos garantidos.

A proposta de analisar uma forma de produção de conhecimento que não é elaborada dentro do universo acadêmico, pode nos ampliar possibilidades de dialogar com o estudo da memória e da história da população afro-brasileira. Por estar no cotidiano das pessoas, as práticas musicais têm relação direta com o modo de vida e servem como um canal espontâneo de manifestação, luta e resistência. Partindo da ideia que o campo acadêmico possui apenas um recorte dos contextos em que vivemos e esse muitas vezes distante da realidade social, é necessário analisar outras formas de produção de conhecimento:

Sugiro que devemos reconsiderar as possibilidades de escrever relatos não-centrados na Europa sobre como as culturas dissidentes da modernidade do Atlântico negro têm desenvolvido e modificado este mundo fragmentado, contribuindo amplamente para a saúde de nosso planeta e para suas aspirações democráticas. (GILROY, 2001, pg. 16)

Se o acesso às instituições de ensino formal, como escolas e faculdades não é garantido para todas as pessoas, mesmo assim esse conhecimento é produzido de outras formas, gerando saberes de grande valor para a sociedade. Analisando esses processos, podemos nos aproximar de outras propostas educacionais que não estão delimitadas por métodos formais e hierárquicos de ensino. Uma música possui um poder de síntese sobre determinado tema, pois utiliza-se de um curto período de tempo para transmitir sua mensagem. Também trabalha com outros sentidos corporais trazendo amplitude e profundidade aos sentimentos e ideias que são apresentadas. Acredito que são esses atributos que podemos olhar com atenção quando realizamos um estudo sobre os conhecimentos compartilhados em produções musicais. Portanto, esse estudo parte de uma proposta contra-hegemônica de análise de produção de conhecimento, reconhecendo a potência

criativa das coletividades que desenvolvem práticas afro-diaspóricas na produção de saberes e na construção do pensamento contemporâneo.

Para entender as contribuições desse movimento, a pesquisa irá fazer levantamento e análise das letras das músicas, utilizando como campo de estudo essas produções feitas pelos blocos-afros. A análise se propõe a entender em qual contexto essas manifestações surgem, sistematizar os elementos da memória que emergem das letras de músicas dos blocos-afros analisados e verificar quais temas são abordados e a importância dessa expressão cultural na vida das pessoas que fazem parte desse movimento.

Para trazer mais elementos que ajudem na compreensão do tema foi feito um levantamento bibliográfico de trabalhos que dialogam com o tema da memória e das culturas de matriz africana. A fim de que sejam realizados diálogos entre o ambiente da música e outras áreas do conhecimento. Também foi apresentado um breve histórico de cada bloco-afro estudado durante a pesquisa, para o entendimento de como foram seus respectivos processos de criação. Por meio de trabalho de campo, o estudo buscou depoimentos das principais lideranças destes movimentos, possibilitando um aprofundamento dentro deste movimento cultural.

A pesquisa está dividida em três capítulos, o primeiro busca contextualizar a história de formação dos blocos Ilê Aiyê e Africatarina por meio de suas produções, observando o que as letras das músicas manifestam enquanto registros destas instituições. No segundo capítulo, é feita uma análise das atividades dos blocos enquanto práticas afro-diaspóricas e suas ações enquanto instituições que trabalham com memória e processos de ensino-aprendizagem. Na última parte, a proposta é analisar criticamente alguns conceitos fundamentais da Museologia e entender como o uso social da memória está relacionado com as práticas realizadas nos blocos pesquisados.

2. Capítulo 1 - A história dos blocos-afros por meio das músicas

Apesar de já existirem grupos de socialização e cultura africana em Salvador, como era o caso dos chamados clubes africanos - que eram associações de pessoas negras que atuavam no carnaval com a temática cultural africana desde o início do séc. XX, foi a partir da segunda metade do século que começaram a surgir coletividades que estavam conectadas com as discussões contemporâneas globais que envolviam a negritude e uma nova forma de pensar as identidades negras pelo mundo.

Nina Rodrigues, citado por Risério, registrou que suas danças e cantos eram do candomblé. O autor esclarece que, enquanto o primeiro movimento tendia a se manifestar por uma saudade da África, o que ele considera como “banzo”, o movimento atual busca a recriação da África imaginada para a construção de uma identidade e auto-estima, mas não nostálgica. A criação, por sua vez do Ilê Aiyê teria dado origem à criação de várias outras entidades, que foram surgindo ao longo dos anos 1970 e 1980. (SOUSA JUNIOR, 2007, p.78)

No contexto global, algumas articulações vinham acontecendo nesse período, como o surgimento dos Panteras Negras nos Estados Unidos, na Jamaica surgia a música reggae e o movimento Rastafari. No Brasil as intelectualidades negras brasileiras se articulavam para pensar em ações que estariam em conexão e diálogo com as lutas e manifestações das comunidades negras espalhadas pelo mundo. Segundo Butler “Os blocos se tornaram veículos de informações sobre o mundo negro fora do Brasil” (BUTLER, 2020, p. 126).

Nesse período, na década de 1970, o país passava pela ditadura civil-militar, onde existia forte repressão contra as organizações que tinham como interesse o debate racial e as manifestações culturais de matriz africana. Qualquer coletividade negra que tratasse de aspectos políticos, sociais e culturais era vista como subversiva.

As ações de monitoramento e de censura não se limitavam aos espaços tradicionais do “fazer política”, a exemplo de sindicatos, jornais, movimentos sociais, organizações estudantis e partidos, havia também monitoramento constante dos agentes de segurança e repressão aos territórios e espaços de sociabilidade negra – como escolas de samba e bailes soul. (RIOS, 2020, p. 3).

Mesmo com a repressão, houve articulação de movimentos como os blocos-afros que buscavam além de espaços de sociabilização, se posicionar politicamente, “esses movimentos articularam as lutas pela libertação política e cultural negra de novas formas, definindo o contexto para um movimento negro brasileiro que buscava conscientemente maximizar suas conexões diaspóricas” (BUTLER, 2020, p.123). Ao se articular em coletividades buscando potencializar seus vínculos com a as comunidades da diáspora e se manifestar politicamente em um momento em que a disputa de narrativas estava mais acirrada, os blocos-afros agiam em suas “sabedorias de frestas, aquelas que operam nas fronteiras e nos vazios deixados pelo poder colonial” (RUFINO, 2019, p. 271,). Assim surgia um importante movimento, que para além das definições sobre seu caráter político ou cultural, enfrentava as lógicas colonizadoras.

2.1 O Ilê Aiyê

O ambiente é a ladeira do Curuzu no Bairro da Liberdade em Salvador, lá surge o bloco Ilê Aiyê, em 1974, com a proposta de mobilizar as comunidades negras da região se expressando por meio da música e evocando suas representações estéticas, artísticas e culturais, como podemos ver na Imagem 1, onde temos um registro de um dos primeiros carnavais do bloco. Na música “O mais belo dos belos (O charme da Liberdade)” que traz o codinome carinhoso que é chamado, o Ilê canta a sua origem e sua beleza:

O mais belo dos belos

Quem é que sobe a ladeira do Curuzu?

E a coisa mais linda de se ver?

É o Ilê Ayê

O Mais Belo Dos Belos

Sou eu, sou eu

Bata no peito mais forte

E diga: Eu sou Ilê

Composição: Adailton Poesia / Guiguió / Valter Farias



Imagem 1: Foto de um dos primeiros carnavais do Ilê (Acervo do Ilê Aiyê, página

<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/ile-aiye/>)

O bloco surgiu no Ilê Axé Jítolu, terreiro de candomblé da nação Jeje, onde morava a Yalorixá Hilda Jitolu, figura importante na trajetória do Ilê, que ofereceu sua casa para manifestações sagradas e também para a sede do bloco, além de ser uma liderança e conselheira espiritual do Ilê. A proposta do filho de Mãe Hilda, Antônio Carlos dos Santos conhecido como “Vovô do Ilê” e seus amigos era criar um bloco que tivesse somente integrantes negros. Na continuação da música “O mais belo dos belos (O charme da Liberdade)”, também aparece uma menção a forte repressão que a instituição sofria ao se manifestar enquanto bloco-afro:

Não me pegue não, não, não
 Me deixe à vontade, diz aí
 Não me pegue não, não, não
 Me deixe à vontade
 Deixe eu curtir o Ilê
 O charme da liberdade

Composição: Adailton Poesia / Guiguio / Valter Farias

Essa letra relata a realidade do período de ditadura em que o Ilê se formou e sofria com perseguições e proibições em seus desfiles, “não me pegue não” pode ser entendido como um desabafo contra as ações de repressão. As manifestações culturais do bloco eram vistas como atos contra o regime e assim sendo eram repreendidas:

Assim como muitas organizações críticas ao regime, lideranças, atos, encontros e seminários negros estiveram sob vigilância cerrada dos agentes de segurança, uma vez que, sob aquele regime, falar do racismo era entendido como um ato subversivo. (RIOS, 2020, p. 3)

Inspirados pelo movimento Black Power nos Estados Unidos e pela música de James Brown, os blocos-afros se distinguiram do movimento soul por utilizarem outros ritmos e outra estética e estarem situados em outro contexto, porém possuíam conexões por se tratarem de movimentos de manifestação política de comunidades afro-diaspóricas. Os blocos sem dúvida se tornaram um importante espaço para produção e disseminação de conhecimento. O Ilê Aiyê desfilou pela primeira vez em 1975, e se apresentou com a música de Paulinho Camafeu “Que Bloco é esse”:

Que bloco é esse?
 Eu quero saber,
 É o mundo negro
 Que viemos mostra prá você

Prá você
Somos crioulo doido
Somos bem legal
Temos cabelo duro
Somos black power

Branco, se você soubesse
O valor que o preto tem,
Tu tomava um banho de piche, branco
E ficava preto também
Não te ensino minha malandragem
Nem tão pouco minha filosofia
Por quê?
Quem dá luz ao cego
É bengala branca
E santa luzia
Ai,ai meu Deus!

Composição: Paulinho Camafeu

Uma música que começa com a pergunta, “Que bloco é esse?” em seguida a afirmação “É o mundo negro que viemos mostrar pra você”. A mensagem passada desde o início era direta, mostrar esse universo de possibilidades que é o mundo negro, exaltado na música. A reação contra essas manifestações vieram contestar os movimentos do Ilê Aiyê, e mostram o incômodo produzido por esse posicionamento que confrontava o mito da democracia racial estabelecido no Brasil:

“Conduzindo cartazes onde se liam inscrições tais como: “Mundo Negro”, “Negro para você, etc., o bloco Ilê Aiyê, apelidado de “Bloco do Racismo”, proporcionou um feio espetáculo neste carnaval. Além da imprópria exploração do tema de imitação norte-americana, revelando uma enorme falta de imaginação, uma vez que em nosso país existe uma infinidade de motivos a serem explorados, os integrantes do Ilê Aiyê - todos de cor - chegaram até a gozação dos brancos e das demais pessoas que observavam o palanque oficial. Pela própria proibição existente no país contra o racismo é de esperar que os integrantes do Ilê Aiyê voltem de outra maneira no próximo ano e usem em outra forma a natural liberação do espírito característico do carnaval. Não temos, felizmente, problemas raciais. Esta é uma das grandes felicidades do povo brasileiro. A harmonia que reina entre as parcelas provenientes das diferentes etnias, constitui, está claro, um dos motivos de inconformidade dos agentes de irritação que bem gostaria de somar propósitos da luta de classe o espetáculo da luta de raças. Mas isto no Brasil, eles não conseguem. E sempre que põem o rabo de fora denunciam a origem ideológica a que estão ligados. É muito difícil que aconteça diferentemente com estes mocinhos do Ilê Aiyê. (SILVA, 1988, p.22)

Jornal A Tarde 13 de fevereiro de 1975

“Esta matéria, veiculada pelo jornal A Tarde e apresentada por Jônatas Conceição no livro “MNU, 1978-1989, 10 anos de luta contra o racismo”, foi a primeira a retratar o Ilê Aiyê”

Ao analisar essa matéria é possível identificar a teoria que fundamentou o mito da democracia racial, onde no Brasil teriam três raças convivendo e se relacionando harmoniosamente. Para Da Matta (1981), a “fábula das três raças” é essa estrutura que permite que nossa sociedade, mesmo totalmente hierarquizada e dividida, tendo nesse sistema triangular a população negra e indígena subalternizada e brancos numa posição de superioridade política e social, tenha uma sensação de unidade e que não há conflitos raciais. Essa estrutura permite que as coisas permaneçam nos devidos lugares que a classe dominante branca deseja e que não haja uma mobilidade social para as populações negras e indígenas. Contrariando a previsão feita na matéria acima, o Ilê continua sua história, esse ano (2024) completando 50 anos, confrontando o poder hegemônico estabelecido e se manifestando sobre temas que são relevantes para a construção identitária da população negra e o debate racial no país.

No Ilê se trabalha com músicas-tema e suas temáticas estão baseadas em 3 pilares principais, segundo as diretrizes do bloco que se encontram no site da própria instituição, que são as religiões de matriz africana, a história do povo negro e o próprio povo negro sendo valorizado por meio de sua cultura e representações. Como exemplo de música-tema que tem um conteúdo histórico sobre a história dos povos africanos, temos “Heranças Bantos”, que apresenta os povos de origem Banto. Esses povos que influenciaram em tantas formas de expressões conhecidas popularmente hoje no Brasil como a capoeira, o samba, também eram profundos conhecedores da metalurgia e agricultura:

Heranças Bantos

Ilê Aiyê
Eu vim de lá
Aqui cheguei
Trabalho forçado
Todo tempo acuado
Sem ter a minha vez

Eu vim de lá
Aqui cheguei
Trabalho forçado
Todo tempo acuado
Sem ter a minha vez

Dos grandes lagos
Região em que surgiu
Os Bacongos, os Bundos

Balubas, Tongas, Xonas, Jagas Zulus
 Civilização Bantu, que no Brasil concentrou
 Vila São Vicente, canavial de presente
 Pau Brasil, Salvador

Cada pedaço de chão
 Cada pedra fincada
 Um pedaço de mim, Ilê Aiyê
 O povo Bantu ajudou a construir o Brasil

Cada pedaço de chão
 Cada pedra fincada
 Um pedaço de mim, Ilê Aiyê
 O povo Bantu ajudou a construir o Brasil

Pedra sobre pedra
 Sangue e suor no chão
 Agricultura floresce
 Metalurgia aparece
 Candomblé, religião
 Irmandade, Boa Morte
 Rosário dos Pretos, Zumbi lutador
 Liderança firmada
 Que apesar do tempo, o vento não levou

Cada pedaço de chão
 Cada pedra fincada
 Um pedaço de mim, Ilê Aiyê
 O povo Bantu ajudou a construir o Brasil

Cada pedaço de chão
 Cada pedra fincada
 Um pedaço de mim, Ilê Aiyê
 O povo Bantu ajudou a construir o Brasil

Um legado na dança
 Influência no linguajar
 Sincretismo na crença
 Na culinária o bom paladar
 Tristeza Palmares, Curuzu alegria
 Ilê Aiyê Liberdade expressão Bantu
 Viva da nossa Bahia

Composição: Cissa / Paulo Vaz

O Ilê também se mostra como um lugar de sociabilização, de trocas e de afeto, sua força política está não apenas no seu discurso, mas na sua própria existência como espaço para uma multiplicidade de sentidos e possibilidades. O amor, as relações, a beleza, a sedução são temas muito presentes nas letras das músicas do bloco. Na música “Romance do Ilê”, podemos perceber o Ilê como esse lugar de encontros e encantos, afinal se não fosse o Ilê Aiyê:

Romance do Ilê

Se não fosse Ile Aiyê
 A onda onde mergulhamos e trocamos beijos
 O que seria de mim o que seria de você
 Como iria conhecer esses teus carinhos
 Como você iria ter meus denginhos
 Se não fosse Ile Aiyê

Composição: Tote Gira

As músicas do Ilê tocam em temas do cotidiano, da vida das pessoas e remetem a cenas que acontecem naquele ambiente do Curuzu. Transmitem a paixão das pessoas por aquele bloco, na música “Depois que o Ilê passar”, temos mais uma canção que fala de amor, mas principalmente amor pelo Ilê, demonstrando a importância do bloco Ilê Aiyê para seus integrantes e admiradores:

Depois que o Ilê passar

Quero ver você Ilê Aiyê
 Passar por aqui
 Não me pegue
 Não me toque
 Por favor não me provoque
 Eu só quero ver o Ilê passar
 Rebentou Ilê Aiyê Curuzu
 Passo de Angola Ijexá
 Vamos pra cama meu bem
 Me pegue agora
 Me dê um beijo gostoso
 Pode até me amassar
 Mas me solte quando o Ilê passar

Composição: Miltão

2.2 Africatarina

Em 2001, na cidade de Florianópolis-SC é formado o Africatarina, projeto de idealização do Mestre Edison Roldan (Mestre Edinho) e da professora Fátima Lima:

Com muita disposição e a tarefa de afirmar a vida como encantamento, assumimos a posição anticolonialista e anticapitalista a fim de transgredir o sistema racista, inventar nossas artes e nos reconectar com as artes da diáspora africana. Assim nasceu o Africatarina. (LIMA e SILVEIRA, 2021 p. 71).

Formado por um coletivo de arte educadores, a proposta era oferecer oficinas gratuitas de percussão, dança afro, capoeira e teatro permanentes para crianças e adolescentes. Esse projeto começou em parceria com a Sociedade Novo Horizonte - clube

fundado por famílias da comunidade negra de Florianópolis, localizado na Avenida Beira-Mar Norte. Após esse período, o bloco passou a atuar em outra região da cidade, no Sul da Ilha, desenvolvendo atividades para a população da região, onde encontrou um outro contexto de território. Após alguns anos de atuação oferecendo ações de ensino e aprendizagem da cultura afro-brasileira, o bloco Africatarina já estava formado com sua bateria e alas coreografadas de dança sendo trabalhadas nas próprias oficinas, realizando apresentações e se lançando no Carnaval. Em 2005, o bloco saiu com o enredo Buiu – isto é Real, que havia sido tema de uma montagem teatral do grupo anos antes. A letra é em memória de um jovem ritmista que acompanhava o Mestre Edinho ainda quando ele fazia parte de outro bloco chamado Rastafari. Buiu teve sua vida tirada aos dezesseis anos, de forma trágica:

Buiu

Moleque pilhado, batido, alvejado
Sangra um bocado no coração
Nos deixa mensagem
Pro samba canção

Samba moleque a nossa sina
A cena se repete, o garoto se extermina
Olho no breque, a moçada domina
Buiú serelepe, quem canta é o africatarina

E sai da avenida mantendo a esperança
No instrumento criança
Buiú é a lembrança
Que toca, que joga e que dança
E se dança torna a entender
Que Buiú morreu pra viver
E se viver verá, genial
Mudar essa história de um jeito legal

Lembrando que isso
Lembrando que isso é real
Lembrando que isso
Lembrando que isso é real

Composição: Toni Edson

O Africatarina por meio de suas ações de ensino aprendizagem, suas formas de expressão e seus posicionamentos políticos “fez de sua existência concreta inspiração para honrar, com sua arte, a memória de tantas vidas negras perdidas pelo abandono do Estado e da sociedade – no caso de Buiu, a sociedade catarinense.” (LIMA e SILVEIRA, 2021, p. 75).

Mesmo desenvolvendo um trabalho concreto que impactou tantas vidas e gerou diversas possibilidades para crianças e adolescentes da cidade, o projeto teve que lidar com a

estrutura racista que dificultou suas ações. As atividades do Africatarina foram sendo interrompidas por denúncias da vizinhança, pelo fato do território (Sul da Ilha de Florianópolis) ser ocupado majoritariamente por pessoas brancas, o que trouxe implicações diretas com tentativas de impedir o bloco de exercer suas atividades. Esses fatos, que não são isolados e infelizmente frequentes para coletivos negros no sul do país, são decorrentes de um projeto da branquitude que coloca: “...Santa Catarina como locus de concretização do projeto migratório, implantado desde meados do século XIX, visando principalmente o ‘branqueamento’ do país.” (ALENCAR, 2019, p.185). Abaixo temos o depoimento dos fundadores do bloco, detalhando as experiências vividas:

Passamos a ter que frequentar audiências jurídicas e a escrever respostas a denúncias anônimas, convivemos com agentes do Estado e da lei e, por fim, fomos instados a parar nossas oficinas, pelas quais passaram centenas de crianças e adolescentes. Enfim, experimentamos o assédio e a violência étnico-racial, da sociedade e do Estado, contra as artes e a cultura negra.(LIMA e SILVEIRA, 2021, p. 82).

Essas ações que visavam interromper as práticas desenvolvidas pelo coletivo não conseguiram parar o Africatarina, o bloco esteve um período afastado de suas atividades mas logo buscou uma outra forma para seguir expandindo seus projetos. Com um novo local, o centro de Florianópolis e novos parceiros, o Instituto Arco-Íris onde o bloco guarda seus instrumentos e realiza suas atividades até hoje, o Africatarina se organiza com outros blocos-afros da cidade: Baque Mulher Floripa, Arrasta Ilha e Cores de Aidê. Esse coletivo se movimenta para produzir o primeiro desfile dos Blocos-Afros da cidade em 2019, evento que acontece até os dias de hoje. A música tema para esse primeiro desfile conta muito do que é a trajetória de luta do bloco:

Quem grita quem morre

Tem que ter amor, atitude
Erguer nossa bandeira, negritude
Iluminar a consciência.
Igualdade social
Nosso bloco acende a chama desse Carnaval

A voz que não cala
Africatarina
Rufam os tambores
Por aqueles que querem viver
O samba reggae
Liberta o grito da garganta
Negros e índios se agigantam
Sua cultura vai vencer e

(jurerê) jurerê Mirim
 Jurerê Mirim
 Meiembipe é Jamaica
 Tua luz reflete em mim

Jurerê Mirim
 Jurerê Mirim

Meu orgulho tá na cor
 Nossa luta não tem fim

Eu vou na fé, sou guerreiro
 Minha raiz é favela
 Na resistência quem nos guia e Mandela

Ancestralidade

Veio da África
 Seus costumes, tradição
 Samba de terreiro
 A umbanda e o candomblé
 Samba de roda
 No swing e muito Axé
 O sentimento nos conduz a Orumilá
 Salve nossa liberdade
 Salve todos orixás

Composição: Jadson Fraga

Esse enredo traz vários elementos tanto da cultura diaspórica africana quanto dos povos indígenas, como no trecho “Meiembipe é Jamaica”, fazendo alusão ao nome da cidade dado pelos povos originários. Uma composição de elementos de diferentes culturas e diferentes povos que seguem lutando e resistindo pelo mesmo motivo, o de existir. Também é da combinação de dois ritmos da música afro-diaspórica que é gerado o Samba Reggae, ritmo que ficou conhecido por meio do bloco Olodum-BA e do Mestre Antônio Luís Alves de Souza conhecido como Neguinho do Samba, que é inspiração direta para o Africatarina:

(trecho da letra de “Viva meu mestre”, 2023)

Sou a espada de Ogum abrindo o caminho
 O ritmo é do Olodum, vida longa ao Mestre Edinho

Composição: Elaine Sallas, Rita Roldan, Marcelo Xavier e Ras Jonas

As oficinas de percussão do Africatarina são ofertadas para todas as pessoas que quiserem participar gratuitamente e o bloco ainda oferece os instrumentos e utensílios necessários. São 4 tipos de instrumentos de percussão que são utilizados no bloco: surdos,

caixa, repinique e timbal, exatamente os mesmos instrumentos que são utilizados pelo bloco Olodum. O início das atividades é em abril, os encontros acontecem 2 dias por semana e são organizados pelo Mestre Edinho e Mestre Ramires, músico que é filho de Edinho e o acompanha desde criança no bloco. Ao longo do ano há uma grande rotatividade de pessoas nas oficinas, por isso os Mestres sempre fazem o pedido para quem entra no bloco que se comprometa em vir às oficinas e estudar os ritmos, pois são nesses encontros que serão formadas as pessoas que irão integrar o bloco no carnaval. O bloco possui uma agenda intensa e participa de muitos movimentos o ano inteiro, como apresentações, cortejos nas ruas, atos políticos, porém quando chega perto do carnaval focamos as energias nos ensaios para o desfile dos blocos-afros que acontece na sexta feira de Carnaval no centro da cidade em volta da praça XV (Imagem 2). Na música “Sangue e calor” temos essa referência ao momento que o bloco desce as ruas desfilando e encantando por onde passa:

Sangue e calor

É samba-reggae que vai rolar
 Deu na cabeça noite a lua
 O nosso verdadeiro toque
 Bate coração
 Vejo tão linda essa multidão
 É Africatarina
 Descendo a rua com a percussão

Que é pra cantar
 Reggae samba
 Desce e balança
 Encanta quem dança
 Minha beleza de pele negra

Que é pra cantar
 Reggae samba
 Mexe e balança
 Encanta quem quem dança
 Minha beleza de pele negra

Vem ver
 Fica tão bonito Africatarina
 Isso é viver
 Fica tão bonito Africatarina
 Isso é viver
 Isso é tão bonito, venha ver!

Composição: Luiz Carlos Menezes



Imagem 2: Foto do Desfile dos blocos-afros em 2023, praça XV em Florianópolis-SC, por Luiz Antonio Rodrigues

Ocupar as ruas da cidade, é uma ação que implica estar em constante embate com o poder público e suas políticas de gentrificação - que são ações que visam segregar o espaço público, modificando o ambiente, implicando no aumento valor de mercado da região e limitando os acessos das pessoas que lá costumavam frequentar. Em Florianópolis, essa política foi algo determinante em todo processo de formação da cidade, onde houveram ações que inviabilizaram a territorialidade negra, investindo capital em territórios majoritariamente composto de pessoas brancas:

(...) percebo que, no roteiro turístico da Ilha da Magia, não estão bairros onde mora a maioria da população negra, como no Maciço do Morro da Cruz ou em bairros continentais da cidade, talvez porque nesses lugares a magia esteja na sobrevivência diária.” (ALENCAR, 2019, p.184)

Essas dificuldades fizeram com que o coletivo de blocos-afros de Florianópolis se organizasse para reivindicar seus direitos de manifestar suas artes e sua cultura nas ruas da cidade. A dança e a música são formas de se manifestar politicamente e em contrapartida

geram ações restritivas do Estado. O autor André Lepecki, no texto “Coreo-política e coreo-polícia”, faz uma análise das intervenções policiais:

Como nos diz Rancière (2010, p. 37, grifo nosso),

Intervenções policiais em espaços públicos consistem principalmente não em interpelar os manifestantes, mas em os dispersar. A polícia não é a lei que interpela indivíduos (como em Althusser, e o seu “Ei, você aí”)... O refrão da polícia é antes: “Circular, circular, não há nada para se ver aqui...”. A polícia é aquilo que diz que, aqui, nesta rua, não há nada a ser visto e, portanto, nada mais a fazer do que continuar se movendo. Ela afirma que o espaço para circulação não é mais do que o espaço de circulação. (LEPECKI, p. 54, 2011)

A polícia não está lá fazendo seu papel, que é assegurar que as pessoas utilizem os espaços públicos com segurança, mas sim determinando, na maioria das vezes de maneira violenta, quem pode e quem não pode frequentar determinados espaços. No ano de 2023, por exemplo, a cavalaria da polícia militar invadiu o desfile do Africatarina (Imagem 3) sem haver qualquer ocorrência no local. Também neste ano, enquanto os blocos-afros com suas lideranças faziam uma matéria para o jornal da cidade, um carro da polícia militar apareceu no local e ficou estacionado ao fundo, sem qualquer motivo, intimidando as pessoas que estavam participando da filmagem. A própria praça XV, local onde ocorre o desfile dos blocos-afros, fica fechada para circulação de pessoas, ficando reduzido o espaço para os blocos desfilarem e as pessoas participarem. Existem outros blocos e coletivos que se apresentam nas ruas da cidade e não sofrem esse tipo de restrição, esses blocos são compostos majoritariamente por pessoas brancas.



Imagem 3: Foto da cavalaria da polícia militar invadindo o espaço do Desfile dos Blocos-afros na praça XV, em 2023 (Acervo do Africatarina)

Por estas razões, ocupar as ruas como fazem os blocos-afros não é uma questão de escolha, mas sim uma forma de resistir e estar constantemente em disputa contra o poder hegemônico que mobiliza suas ações com intuito de silenciar e apagar as memórias e narrativas desses coletivos. Trata-se de uma disputa constante para se livrar das amarras que a própria sociedade tenta impor: “O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno.” (LEPECKI, 2011, p. 57). É pensando nessa forma de agir politicamente que o bloco Africatarina se manifesta por meio de sua arte, mostrando também suas “armas”:

(trecho da música “Viva meu mestre”)

O Lanceiro Negro liderança
O bloco avançando é o pelotão
Música é arma que atinge no coração
As ruas são campos de batalha
Nossa sobrevivência ninguém calará
Negros no sul sempre teve e sempre terá

Composição: Elaine Sallas, Rita Roldan, Marcelo Xavier e Ras Jonas

Os enredos do Africatarina abordam temas variados, utilizam de uma diversidade de elementos para contar sua própria história, mas também analisar a realidade onde estão inseridos. A música “A voz da rua é a voz do tambor Africatarina (O Olho da Cobra)”, composta em 2020, utiliza vários símbolos como a Bernunça e o Boitatá, figuras do folclore da cidade. Também é evocada a divindade Oxumaré, representada pela serpente, construindo essa campo de imagens com cobras e dragões. No trecho “A travessia resiste na memória”, há uma conexão com a memória da travessia transatlântica da diáspora dos povos africanos. Esse enredo fala de luta e resistência em um momento político em que no país, sobretudo na região sul, temos o crescimento de uma onda fascista. Com expressões de efeito muito utilizadas em manifestações políticas na época, como “Ninguém solta a mão de ninguém” e “Ele não”, o Africatarina se posiciona enquanto coletivo atuante nas questões sociais, desenvolvendo um trabalho no cotidiano na comunidade, estando nas ruas com suas formas de expressão;

A voz da rua é a voz do tambor Africatarina (O Olho da Cobra)

Lá vem o Afri, Africatarina
Pode entrar na roda, só falta você
Nós somos a rua, a luta continua

O olho da cobra sabe quem é quem
 A travessia resiste na memória
 Arroboboi Oxumaré
 Caramuru e Aracati no Carnaval
 das águas vem o axé
 Azmina, azmona, ozmano representa
 Na batalha a rima é ação, revolução
 O pop tranca a rua: fascistas não passarão

Ê lebaraô! Vai abrir caminho
 Ninguém solta a mão de ninguém
 você não tá sozinho
 Invisível não és
 Chegou nossa hora, chegou nossa vez
 Impossível não é
 É o povo da rua! é o nosso xirê
 Laroyê!
 Espanto o terror com a voz do tambor
 Ocupo o Arco-Íris pra me manifestar
 Nas trilhas do mar da ilha
 o fogo do olho brilha que nem o Boitatá
 O capital mancha o azul do mar
 Bernunça Dragoa vem denunciar:
 Ele não! Ele não! Ele não não não!
 A volta na praça ainda é de graça
 Eu tô lá!

Composição: (Rita Roldan, Marcelo Xavier, Cris Bittencourt, Comar e Hugo Lopes)

3. Capítulo 2 - Músicas que ensinam a SER

“Eu não aprendi nada sobre África na escola, eu aprendi nos blocos-afros”, esse é o depoimento de Luciano Gomes, compositor da música “Faraó, Divindade do Egito”, no documentário “Enigma da Energia Escura, de 2021” produzido pela Laboratório Fantasma - coletivo de arte urbana do qual faz parte o rapper Emicida. A música que ficou conhecida por todo país, foi composta para o bloco Olodum em 1987 e interpretada pela cantora Margareth Menezes. A letra é um mergulho na mitologia egípcia, trazendo essa temática para que seja compreendida e conhecida:

Faraó, divindade do Egito

Deuses, divindade infinita do universo.
 Predominante esquema mitológico.
 A ênfase do espírito original, Shu,
 Formará no Éden o Ovo Cósmico.
 A emersão, nem Osíris sabe como aconteceu.
 A emersão, nem Osíris sabe como aconteceu.
 A ordem, ou submissão do olho seu,
 transformou-se na verdadeira humanidade.

Epopéia do Código de Geb.
 E Nut gerou as estrelas.
 Osíris proclamou matrimônio com Ísis
 e o mau Seth, irado, o assassinou, em Empera Há.
 Hórus, levando avante a vingança do pai,
 derrotando o império do mau Seth,
 o grito da vitória é que nos satisfaz.
 Cadê? Tutankâmon
 Ei Gizé
 Akhaenaton
 Ei Gizé
 Tutankâmon
 Ei Gizé
 Akhaenaton

Eu Falei Faraó
 Êeeee Faraó
 Eu clamo Olodum Pelourinho
 Êeeee Faraó
 Pirâmide a base do Egito
 Êeeee Faraó
 É eu clamo Olodum rebentão
 Êeeee Faraó
 Batendo na palma da mão
 Que mara-mara-mara
 Maravilha-ê
 Egito, Egito Ê
 Que mara-mara-mara
 Maravilha-ê
 Egito, Egito Ê
 Faraó-ó. Ó-ó-ó
 Faraó-ó. Ó-ó-ó

Compositor: Luciano Gomes



Imagem 4: Foto do carnaval com o tema: “Faraó, divindade do Egito”, 1987 (Reprodução do filme de Ariel de Bigaut).

No mesmo capítulo do documentário citado acima, Emicida aponta as letras dos blocos-afros como “uma tentativa de recontar nossa história (comunidades afro-diaspóricas) por meio dos fragmentos que restaram”. Essas narrativas são de extrema importância para a transmissão de conhecimento sobre a história dos povos africanos, uma vez que é de interesse do poder hegemônico centrado na Europa, que ocorra o apagamento dessas culturas. É pensando na música como elemento fundamental da cultura africana que podemos subverter a lógica eurocêntrica que classifica hierarquicamente suas formas de produção de conhecimento como forma de dominação: “as premissas estéticas etnocêntricas da modernidade consignaram essas criações musicais a uma noção do primitivo que era intrínseca à consolidação do racismo científico.” (GILROY, 2001, p. 164). Para ampliar essa discussão sobre as premissas apontadas por Paul Gilroy, entende-se como racismo científico essa estrutura que limita a pessoa negra ao “... papel de mero portador da cultura e não de um ser histórico, presente nas lutas sociais (e culturais), inclusive naquelas que conformam o mesmo campo acadêmico que o elegeu como objeto.” (PINHO, 2008, p. 103)

Em outro trecho de “Faraó, Divindade do Egito” que tem o objetivo explicitado na letra de “despertar a cultura egípcia no Brasil”, podemos analisar o efeito que se quer causar ao transmitir essa mensagem, que é a união de uma comunidade afro-diáspórica, o Pelourinho que fica em Salvador-BA, para produzir e compartilhar sua cultura:

(trecho de Faraó, divindade do Egito)

Pelourinho
 Uma pequena comunidade
 Que porém Olodum uniu
 Em laço de confraternidade
 Despertai-vos
 Para a cultura egípcia no Brasil
 Ao invés de cabelos trançados
 Veremos turbantes de Tutankhamon
 E as cabeças
 Se enchem de liberdade
 O povo negro pede igualdade
 Deixando de lado as separações

Compositor: Luciano Gomes

A música desperta interesse em saber de que se tratam aqueles nomes e qual história está sendo contada. Essa perspectiva vai de encontro ao pensamento da autora Lélia González, onde se pode fazer um diálogo entre suas ideias e as ações do Olodum:

Partindo-se do processo de poder costurar histórias individuais e coletivas, constituídas na diáspora, pode-se por meio de ações e canções do Olodum e nos textos de Lélia cartografar memórias usurpadas pelo colonialismo, compreendo

outras impressões e concepções de tempo, de memória, de história. (FELIPE, 2022, p. 187)

Isso nos leva ao fato de que a memória está diretamente ligada e não pode ser dissociada dos processos de ensino-aprendizagem que ocorrem nos blocos-afros. Tais processos de partilha do conhecimento por meio da oralidade e das memórias individuais e coletivas podem ser relacionados às práticas dos Griôs, da África Ocidental - que são pessoas que transmitem o conhecimento por meio das suas expressões artísticas como a música, poesia e a dança. As ações de artistas, compositores, que participam dos coletivos chamados blocos-afros trazem por meio da música a intenção intrínseca de contar histórias das suas respectivas culturas utilizando diversas formas de linguagem.

Ao repensar a produção de conhecimento e as variadas formas de expressão que envolvem o estudo da cultura afro-diaspórica, a autora Kim Butler aponta que a “complexidade da diáspora africana exigiu metodologias capazes de abordar sua sofisticação e suas nuances.” (BUTLER, 2020, p. 60). A música por meio de seus vários elementos estéticos, corporais, textuais tem esse caráter de expressão cultural que gera afinidades, congrega pessoas, evoca memórias e pode ser uma importante ferramenta política de luta e resistência. Portanto, ao analisar o conceito de diáspora em relação à música, podemos entender que “comunidades frequentemente distintas em todo o mundo negro às vezes se reúnem em torno de questões comuns específicas, afinidades culturais ou legados políticos de raça e do colonialismo (BUTLER, 2020, p. 56). Pensando nos blocos-afros e suas práticas que são muitas vezes atribuídas à cultura baiana, sendo limitadas e descaracterizadas. Essas práticas não fazem parte da lógica territorial de Estados-nação. Por ser uma cultura da diáspora, seus elementos não encontram identificação em apenas um território, mas sim em elementos culturais de vários povos afro-diaspóricos. Portanto essas expressões são realizadas onde há coletividades que por meio da memória dão continuidade às práticas de povos de matriz cultural africana.

A discussão sobre o papel da expressão musical relacionada à cultura negra global e seu uso como forma de comunicação e produção de conhecimento tem sido articulada sobre diversos pontos de análise. O autor Paul Gilroy na sua obra, “O Atlântico Negro” de 2001, traz sua perspectiva em relação ao lugar da música como cultura expressiva da diáspora africana:

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico Negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. (GILROY 2001, pg. 161)

Pensando no contexto brasileiro, um dos movimentos que podemos analisar como uma forte expressão da cultura negra associado a elementos e causas em comum, citadas acima, é o surgimento dos blocos-afros. Estes começam a se formar em um momento histórico em que os movimentos negros estavam se articulando não só nos contextos locais, mas pensando em comunidades diaspóricas globais:

O florescimento de um espírito de comunidade enraizado na ancestralidade alimentado por uma consciência de causa comum não apenas ajudou a mobilizar ações de apoio à África, como também fundamentou as estratégias adotadas localmente, à medida que as comunidades negras começaram a compreender suas múltiplas relações. Esse momento da diáspora no mundo afro-Atlântico foi transformador, foi quando se começou a conceber e a funcionar uma comunidade da diáspora. (BUTLER, 2020, p. 41)

A música e a dança são formas de expressão que transmitem o conhecimento e para alguns povos, são práticas que estão vinculadas a uma variedade de atividades que fazem parte do cotidiano e ganham sentido na coletividade. As expressões corporais como a dança, o canto, o toque dos tambores, são técnicas que vão para além do âmbito musical, são capazes de materializar saberes e ampliar as sensações do que está sendo manifestado, pois “o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica, e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p. 66). Podemos complementar esse pensamento e dialogar com a compreensão de Hall (2002) que discute o papel do corpo como sustentador de identidades e performances sociais.

Quando um bloco toca um ritmo, aquela determinada clave rítmica tem um significado. Por exemplo, o ijexá ritmo bastante difundido em toda música popular brasileira, é um ritmo proveniente dos terreiros, que é tocado para saudar alguns orixás como Oxum, Nanã e Oxalá. Ou seja, há um universo de significados e símbolos por trás do toque de diversos tambores em sincronia:

Modos de educação praticados em terreiros de candomblé, umbanda, macumbas cruzadas, ruas, esquinas e rodas. Sabedorias de jongueiros, capoeiras, sambistas, sujeitos comuns praticantes do devir cotidiano. Em cada contexto, formas de educação próprias. A educação é tão diversa e ampla quanto às experiências sociais produzidas ao longo do tempo. Esses outros modos, marcados pelo crivo da subalternidade, revelam outras gramáticas e outras aprendizagens. (RUFINO, 2019, p. 277)

Entramos nesse campo de análise que é o papel educacional dos blocos. Todo esse conhecimento produzido por essas coletividades negras emergiram trazendo outras perspectivas educacionais:

Com seu papel de forma alternativa de educação, os blocos contribuíram com uma das preocupações centrais do movimento negro. Desafiar as convenções dos sistemas educacionais, estruturados para perpetuar a supremacia branca e a desigualdade, era um foco compartilhado pelos movimentos negros globalmente. (BUTLER, 2020, p. 126)

As propostas educacionais que surgem das comunidades diaspóricas e da dinâmica das travessias Atlânticas, são um complexo de experiências, práticas, invenções e movimentos que fazem emergir novos seres/saberes e conhecimentos pautados na diversidade (RUFINO, 2019). Estas diversas perspectivas e maneiras de conhecimento estão nas práticas culturais e sociais, e os blocos-afros fazem parte de um conjunto que engloba todas essas possibilidades. O carnaval, período onde os blocos-afros intensificam suas atividades cotidianas, é um local de disputa de narrativas, onde diversas expressões tomam as ruas e ganham força. É também um espaço democrático para manifestações onde os processos pedagógicos estão presentes, “O carnaval pode ser compreendido como um espaço ritual, performático e pedagógico.” (SOUSA JUNIOR, 2007, p. 100). Quando se fala nos processos pedagógicos relacionados a esses coletivos, não podemos dissociar o combate aos padrões de ensino colonizadores e reprodutores do racismo. “É nessa esteira que se costuram as urgentes reivindicações por outras educações e consequentemente pedagogias antirracistas/decoloniais que combatam a incidência das violências praticadas nos cotidianos.” (RUFINO, 2019, p. 281)

No livro, “O Ilê Aiyê e a relação com o Estado”, de Walter Antino de Sousa Junior contém depoimentos importantes de Vovô do Ilê, um dos fundadores e Arísio, integrante do bloco, que falam da intenção do Ilê de criar uma associação onde as pessoas negras pudessem sair para o carnaval sem estar trabalhando nas cordas ou qualquer outra prestação de serviço. E também fala da atuação do Ilê no aspecto cultural que deu partida para a população negra se assumir, atuando de maneira diferente do movimento negro, por exemplo, que tinha suas atividades mais focadas em reuniões e discursos políticos.

Arísio: (...) Ilê Aiyê era aquilo, uma associação que tinha como objetivo primordial a saída do carnaval, onde os negros pudessem se distrair, brincar ou fazer a folia momesca sem estar trabalhando como negro segurador de corda, como tocador só de instrumentos ou carregador de alegorias (...)

Vovô: (...) O Ilê deu a partida pra o pessoal ter coragem de assumir, de dizer eu sou negão(...)

(...) muita gente não entendeu que nós aqui da Liberdade, optamos pelo cultural; era possível que o pessoal até hoje mudou isso, né? Tenho que ser só pelo político, só fato de ser um bloco não era mais político (...) (SOUSA JUNIOR, 2007, p. 117)

Como resultado dessas práticas, os blocos ingressaram também na chamada educação formal e contribuíram para a produção de conteúdo histórico das comunidades vindas de África: “Alguns blocos ingressaram também na educação formal. A pesquisa para os temas anuais do Ilê floresceu em uma coleção de material didático sobre história negra global e, por fim, numa escola primária em 1988.” (BUTLER, 2020, p. 127). Além desse material, o Ilê Aiyê desenvolveu suas atividades pedagógicas criando a Escola Mãe Hilda, uma instituição de ensino formal que, em sua grade curricular, insere conteúdos sobre a cultura negra e africana durante o ano todo para as crianças do Curuzu; o Projeto de Extensão Pedagógica do Ilê Aiyê, a Escola de Percussão, Canto e Dança Band’erê (Imagem 5), a Escola Profissionalizante do Ilê Aiyê e o projeto Dandarê (para a terceira idade). O Africatarina também possui vínculos com as instituições de ensino, já foi projeto de extensão da Udesc (Universidade do Estado de Santa Catarina) e está sempre em contato com projetos ligados ao ensino, tendo muitos estudantes fazendo estágios e pesquisas em suas oficinas. É importante essa interação dos blocos com o ensino nas escolas e faculdades, mas foi com seu trabalho nas ruas que esses coletivos iniciaram sua trajetória e se tornaram potências, trazendo novas perspectivas de ensino, gerando transformações, sendo acessíveis e oferecendo suas atividades de forma independente, mesmo com dificuldades.



Imagem 5: Foto do Ensaio da Band'erê (Acervo do Ilê Aiyê)

O mestre Edinho, um dos idealizadores do Africatarina, conta que sua intenção ao começar a dar aulas de percussão nas ruas da cidade e trabalhando com jovens, foi nos anos 1990, quando ainda fazia parte de outro bloco chamado Rastafari. Nesse período a violência em Florianópolis em decorrência da guerra às drogas, que segue até os dias de hoje subalternizado e exterminando a população negra e periférica, tinha efeitos visíveis para o Mestre:

“Eu tinha no bloco Rastafari, uma bateria de mais ou menos 80 ritmistas e senti que de uma hora pra outra os ritmistas começaram a desaparecer. Tudo por causa do tráfico de drogas e da violência que estava Florianópolis nesse período”. (Mestre Edinho)

Em um trecho, da música “Viva meu Mestre” podemos ver as ações de ensino da percussão e do toque dos tambores, como alternativas para subverter essa lógica:

(O mestre mandou)
Levanta a cabeça gurizada esperta, despertar o amor

(O mestre mandou)
Escapar da morte tocando mais forte com o seu tambor



Imagem 6 e 7: Fotos do Mestre Edinho com sua turma de alunos em uma de suas oficinas de percussão para jovens, no Instituto Arco-Íris (Instagram Bloco Africaratina)

Nesse trecho, que faz referência aos Ibejis , orixás crianças que espantam a morte com o toque do tambor, podemos fazer a reflexão de como esses movimentos, de tocar o tambor, se expressar corporalmente, ecoar os cantos são produtores de vida. Os blocos-afros têm isso em sua essência, atuar no presente, preservando rituais e memórias do passado, produzindo mudanças nos tempos atuais para que se possa pensar em um futuro.

É fundamental para a construção do país, que iniciativas como essas estejam cada vez mais presentes e atuantes, para possibilitar outras formas de ensino que não estejam presas aos moldes coloniais. Segundo o historiador Luiz Antônio Simas: “Os comprometidos com a

tarefa da invenção do país nas encruzilhadas da educação não poderão se esconder mais apenas em seus aparatos teóricos, leituras clássicas e ideologias redentoras. A educação está também fora dos muros escolares”(SIMAS, 2019). Para fora dos muros das instituições de ensino, existem outras potências que trabalham os processos de ensino-aprendizagem, essas práticas que podemos relacionar com as formas de pedagogias transgressivas pensadas pelo antropólogo Luiz Rufino, que analisa criticamente a atuação das instituições de ensino no Brasil:

(...) uma das questões a serem destacadas, e que vem a justificar a emergência de uma pedagogia transgressiva e resiliente montada por Exu, é a consideração de que as formas de educação institucionais na sociedade brasileira herdaram relações profundas com as formas de conversão e expansão da fé e dos dogmas cristãos. Ou seja, ao longo da história, a Igreja exerceu o papel de instituição formadora e promoveu, por meio de uma política civilizatória a serviço do Estado Colonial, uma série de equívocos, violências e produções de não existência. (RUFINO, p.282, 2019)

Nos blocos-afros, quando se aprende a executar uma técnica de percussão, uma expressão corporal, uma produção de uma letra ou qualquer outra forma de expressão temos um processo de troca de conhecimentos. Junto com esse processo, aparece outro elemento sobre o qual essa pesquisa se propõe analisar, a memória. Por meio da memória que os processos educativos acontecem e são compartilhados, afinal, como várias pessoas conseguiriam expressar sua corporalidade, tocando um instrumento, dançando, compondo, elaborando discursos e narrativas se não fosse por meio da memória?

4. Capítulo 3 - Música como lugar de memória social negra.

Em minha trajetória como estudante de museologia sempre me chamaram a atenção propostas que transpassam as paredes dos museus e ampliam nossa perspectiva sobre memória e seu uso no cotidiano. Ao mesmo tempo, minha caminhada enquanto músico e integrante do bloco Africatarina me levou a perceber o que as ruas têm para ensinar. Existe um universo de possibilidades que as paredes dos museus não comportam, ou por interesse de continuar reforçando estruturas simbólicas e narrativas hegemônicas ou também por suas limitações burocráticas e institucionais. Percebi então que a música é uma importante ferramenta para ampliar as possibilidades de produzir memórias e articulá-las. Os coletivos que trouxe para discussão na pesquisa, já possuem uma série de processos associados à educação, memória e patrimônio que são conceitos fundamentais da Museologia, sobre os quais gostaria de discorrer neste capítulo. Segundo a nova definição do Conselho

Internacional de Museus (ICOM), aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM em Praga.

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos”. (ICOM, 2022)

Porém, existem museus que são estruturas institucionalizadas criadas a partir de lógicas colonizadoras que buscavam a afirmação do poder dos Estados-Nação. Pensados com o objetivo de selecionar memórias e narrativas de determinados grupos hegemônicos que ao longo do processo histórico tiveram o monopólio das ferramentas estatais de poder. Assim sendo, esses museus dominados por esses grupos também escolhem apagar as memórias de outros grupos que são invisibilizados por essa mesma lógica colonizadora e eurocêntrica. Há alguns movimentos dentro da Museologia, que podemos chamar de Museologia Social, que contestam essa maneira de se pensar o museu e os processos museológicos, ampliando para outras possibilidades e adotando uma outra postura política:

O que dá sentido à museologia social não é o fato dela existir em sociedade, mas sim, os compromissos sociais que assume e com os quais se vincula. Toda museologia e todo museu existem em sociedade ou numa determinada sociedade, mas quando falamos em museu social e museologia social, estamos nos referindo a compromissos éticos, especialmente no que dizem respeito às suas dimensões científicas, políticas e poéticas; estamos afirmando, radicalmente, a diferença entre uma museologia de ancoragem conservadora, burguesa, neoliberal, capitalista e uma museologia de perspectiva libertária. (CHAGAS e GOUVEIA, 2014, p. 17)

Mesmo havendo uma estrutura hegemônica que visa subalternizar existências e narrativas, os sistemas simbólicos destas mesmas pessoas também são apropriados por esse sistema. É recorrente vermos coletivos que trabalham com a memória de povos afro-diaspóricos como os blocos-afros e até mesmo as escolas de samba serem utilizados de forma conveniente por esse mesmo sistema que os invisibiliza. Ou seja, há uma negociação e seleção do que é considerado patrimônio cultural que depende dos interesses das classes dominantes. Esse fato nos leva a refletir que mesmo quando essa estrutura parece estar dando visibilidade para um determinado povo/cultura, essas ações também podem visar o apagamento e controle sobre aquela população. O uso dos símbolos das várias culturas negras existentes, acabam sendo incorporados pela classe dominante como símbolos de uma cultura nacional como forma de dominação:

O fato dos símbolos nacionais e da cultura de massa no Brasil serem escolhidos entre os itens culturais produzidos pelos grupos subordinados - o que não teria ocorrido nem nos EUA, nem em outras sociedades capitalistas - estaria no motivo da adoção destes símbolos serem politicamente convenientes para assegurar a dominação, mascarando-a. Ou seja, “quando se convertem os símbolos de fronteiras étnicas em símbolos nacionais que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo limpo, seguro e domesticado” (FRY, 1982, p.53) (SOUSA JUNIOR, 2007, p. 45)

O autor Altino Sousa Junior, pesquisador do Bloco Ilê Aiyê atenta para a forma utilitarista que são apropriadas as culturas negras pelo interesse político-econômico “A cultura, em geral e em especial a negra, é pensada de forma utilitarista, tanto para o negócio do turismo, quanto para a retórica política do projeto de hegemonia das elites dirigentes. (SOUSA JUNIOR, 2007, p. 68). O cantor e compositor, Lazzo Matumbi que foi integrante do Ilê Aiyê fala sobre esse apagamento na letra de “14 de maio”, essa data que indica o dia após a chamada abolição da escravatura no Brasil. Essa música, além de ter forte ligação com o Ilê Aiyê e referenciar o bloco em sua letra, também é tocada pelo Africatarina em diversas apresentações e manifestações políticas. A letra traz questão da memória como uma importante ferramenta para a construção identitária:

14 de maio

Sem nome, sem identidade, sem fotografia
O mundo me olhava, mas ninguém queria me ver

No dia 14 de maio, ninguém me deu bola
Eu tive que ser bom de bola pra sobreviver
Nenhuma lição, não havia lugar na escola
Pensaram que poderiam me fazer perder
Mas minha alma resiste, o meu corpo é de luta
Eu sei o que é bom, e o que é bom também deve ser meu
A coisa mais certa tem que ser a coisa mais justa
Eu sou o que sou, pois agora eu sei quem sou eu
Será que deu pra entender a mensagem?
Se ligue no Ilê Aiyê
Se ligue no Ilê Aiyê, agora que você me vê
Repare como é belo, vê nosso povo lindo

Compositores: Antonio Jorge Portugal / Lazaro Jeronimo Ferreira

Segundo a museóloga Waldisa Russio, a museologia é a ciência do fato museológico, que seria conceituado desta forma: “é a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa num cenário institucionalizado, o museu” (BRUNO, ARAÚJO e COUTINHO, 2010, p. 147). Gostaria de fazer uma

atualização dessa citação que se refere a Homem como sinônimo de humanidade e sugerir a troca pela palavra “pessoa”. Também convido a fazermos uma reflexão, seria o fato museológico apenas possível em um cenário institucionalizado? Os estudos sobre a Museologia, sua aplicação enquanto ferramenta e sua existência precisa acompanhar as transformações que ocorrem na sociedade: “A teoria museológica, isto é, a ciência, museológica, tem o direito de existência e de um futuro desenvolvimento mas apenas enquanto atender as necessidades e requisitos concretos da sociedade presente.” (STRANSKY, 2008, p. 104). Por demandas sociais, começou a se pensar em outras propostas museológicas que pensassem a Museologia para além do espaço físico dos museus,

Essas museologias indisciplinadas crescem de mãos dadas com a vida, elaboram permanentemente seus saberes e fazeres à luz das transformações sociais que vivenciam como protagonistas, por isso mesmo é no fluxo, no refluxo e no contrafluxo que se nomeiam e renomeiam, se inventam e reinventam, permanentemente (CHAGAS e GOUVEIA, 2014, p. 16)

Proponho a análise sobre um elemento central abordado por essa pesquisa, que é a memória. Segundo Butler, ao se referir aos estudos sobre a diáspora é necessário “um longo processo de repensar a produção de conhecimento e o papel da memória para as pessoas que lutam com os corpos de conhecimento criados por seus opressores” (BUTLER, 2020, p. 60). O autor Pierre Nora (1993) traz em suas análises sobre “lugares de memória”, de que esses lugares nasceriam do sentimento de que não há memória espontânea e por isso a necessidade de lugares para registrar elementos de memória. Na obra Performances da oralitura: corpo, lugar da memória, Leda Martins (2003) nos traz outras possibilidades de lugar memória, argumentando que nem todas sociedades utilizam os museus, bibliotecas ou outras instituições, mas que mesmo assim veiculam suas memórias em outros ambientes e espaços. Os blocos-afros utilizam-se de práticas corporais como a dança, o toque dos instrumentos e vários outros elementos estéticos e também textuais como a letra das músicas para manifestar suas memórias voltadas para o presente. Essas práticas dos sujeitos que se manifestam por meio das expressões podem ser compreendidas como tecidos de memória:

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, o local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. (...) Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história. (MARTINS, 2003, p. 78)

As instituições museais são sim locais possíveis para o fazer museológico, mas não são os únicos espaços onde a museologia se manifesta como ciência social aplicada. Trago aqui a reflexão da professora Girlene Chagas Bulhões, sobre como o museu e suas performances podem se distanciar das pessoas, sendo um espaço intimidador para as vidas que por essa estrutura são marginalizadas:

Sobretudo para os que têm apreço pelos museus e neles não costumam se encontrar, seja como visitantes, temas abordados ou trabalhadores contratados. Para os que sequer ousam entrar nos imponentes prédios de alguns deles; para os que conseguem ultrapassar os “grossos e opacos muros” concretos e simbólicos que os isolam mas sentem-se intimidados ante o luxo e distanciamento que neles encontram. (BULHÔES, 2017, p. 11)

Esse fato ocorre devido a maneira que algumas instituições se posicionam em seu projeto político-pedagógico, esses “muros simbólicos”, que a professora Girlene Bulhões se refere, são posicionamentos e narrativas adotadas por essas instituições. Aos museus que compactuam com apagamentos, violências e silenciamentos, a museóloga dá o nome de “museu silenciador”: “O museu silenciador ignora ‘a diferença e a multiplicidade’ e tem como base para suas performances estereótipos reducionistas e discriminatórios; tende a se decidir sempre pelos mesmos grupos em detrimento dos mesmos grupos de sempre.” (BULHÔES, 2017, p. 44). Quando li essa expressão “silenciador”, me remeteu imediatamente a uma música do Africatarina, chamada “Quem grita quem morre”. Essa é uma das músicas que mais tem interação com o público quando é tocada e aborda a luta contra o silenciamento e apagamento da memória da população negra e indígena. Portanto em contraposição ao “museu silenciador” faço referência às vozes e tambores que se recusam a silenciar:

Quem grita quem morre

A voz que não cala
Africatarina
Rufam os tambores
Por aqueles que querem viver
O samba reggae
Liberta o grito da garganta
Negros e índios se agigantam
Sua cultura vai vencer

Composição: Jadson Fraga

A música pode ser entendida como uma forma de criação espontânea e geradora de conhecimentos que evoca elementos da memória, essa expressão também ocorre na relação

entre as pessoas e têm um caráter muito forte de sociabilidade. Podemos então, fazer uma relação entre a música e suas características de expressão condutora de memória social Halbwachs (1990), que encontra identificação e significados na coletividade. No caso dos coletivos analisados nesta pesquisa, os blocos-afros são referências da música negra e portanto estão exercendo o papel de lugar de memória social negra enquanto manifestação de suas expressões culturais e artísticas. Nas músicas dos blocos analisados, podemos constatar não somente as memórias sendo preservadas, mas uma multiplicidade de memórias sendo produzidas. Por meio de suas temáticas trabalhadas ao longo dos anos em diferentes contextos, os blocos-afros promovem aquilo que podemos chamar de “...ampliação dos sistemas simbólicos dos sujeitos estimulando o fortalecimento das suas subjetividades ao tempo em que lhes provoca a percepção crítica de si mesmos, individual e coletivamente, no contexto em que se inserem.” (LIMA, 2022, p. 65)

Se analisarmos os blocos-afros que foram observados nesta pesquisa, tanto o bloco Ilê Aiyê quanto o Africatarina possuem propostas que dialogam com processos museológicos. O próprio Ilê Aiyê, já foi tema da exposição Itaú Cultural - Ocupação Ilê Aiyê que aconteceu de 2018 a 2019 em São Paulo-SP. Esses processos que trabalham com a memória na relação entre pessoas e o objeto sobre o qual as pessoas têm o poder de agir, já existem dentro dos blocos, mesmo que não sejam classificados como os chamados “fatos museológicos”. Os blocos-afros possuem uma estrutura com missão, objetivos definidos, papel educacional, visão político-institucional, entre outros elementos que trabalham na sua própria forma de organização com a memória aplicada no cotidiano. O Mestre Edinho, sempre ao anunciar o Africatarina faz a ressalva: “Nós não somos só um bloco de carnaval, somos um projeto social e também atuamos como um bloco”. Esse aspecto social preocupado e engajado com a vida das pessoas é uma “tecnologia biófila”, conceito entendido como: “...todo empenho pela vida e em defesa da sua autonomia e dignidade socioreferenciada.”(LIMA, 2022, p. 65). Ao produzir conhecimentos, compartilhar saberes passados de geração para geração e fazer o uso da memória como exercício do pensamento crítico e da transformação social, os blocos-afros estão construindo outras possibilidades de propostas educacionais que trabalham com a memória, que vão para além das paredes dos museus ou das escolas:

Precisamos de corpos fechados ao projeto domesticador do domínio colonial, que não sejam nem adequados nem contidos para o consumo e para a morte em vida. Precisamos de outras vozes, políticas porque poéticas, musicadas; da sabedoria dos mestres das academias, mas também das ruas e de suas artimanhas de produtores de encantarias no precário. A escola colonial, tão presente, busca educar corpos para o

desencanto e para os currais do mercado de trabalho, normatizados pelo medo de driblar/gingar/pecar. (SIMAS, 2019)

Os blocos-afros, portanto, vem para subverter algumas lógicas já estabelecidas, em vez de se pensar em narrativas que reforçam a ideia de soberania dos Estados-Nação, temos as práticas afro-diaspóricas que surgem rasurando os conceitos de nação como uma cultura nacional fechada:

Como uma alternativa à metafísica da "raça", da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples seqüência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido. (GILROY, 2001, pg. 18).

Ao em vez de pensar em métodos de ensino formais padronizados, temos a pedagogia das ruas trazendo alternativas de ensino-aprendizagem voltadas para a diversidade cultural. No lugar de pensarmos processos museológicos produzidos por instituições criadas pelos que detém o monopólio do discurso sobre a história, temos coletivos organizados pela própria sociedade. Cada movimento desses constrói suas próprias ferramentas de acordo com suas necessidades específicas e métodos para defender seus direitos, inclusive o direito à memória como um direito à cidadania.

5. Considerações finais

Esta pesquisa teve como um dos objetivos analisar as atividades e o processo de surgimento dos blocos-afros escolhidos. Ao pesquisar e investigar as práticas dos blocos Africatarina e Ilê-Aiyê, encontramos materiais com bastante informações sobre as instituições. Os dois blocos analisados possuíam estudos já realizados ao seu respeito como trabalhos acadêmicos, produções audiovisuais e um extenso material de letras musicais que serviram de suporte para a análise dos temas propostos. Também foi muito importante a experiência de campo, estando próximo dos processos do bloco Africatarina para melhor compreensão das particularidades e vivências que é ser integrante de uma coletividade como esta. Nesse contexto, faço uma consideração que acho essencial, de que as atividades desses coletivos são um processo ativo ao longo de todo ano, com uma série de ações que são desenvolvidas há anos trazendo impacto para suas respectivas comunidades. Esse fato vem para ampliar a ideia de que os blocos-afros são direcionados apenas para as atividades de Carnaval. São instituições comprometidas com processos de ensino e valorização da cultura

afro-brasileira, que mesmo com todas as dificuldades abordadas ao longo da pesquisa, se mantém atuantes por anos.

Outro ponto que acho importante ressaltar foram os diálogos propostos ao longo do texto entre bibliografias e as letras das músicas. Estas variadas perspectivas se complementam trazendo a voz de diversas intelectualidades negras contribuindo para o pensamento dos temas centrais abordados. Ter uma diversidade de contribuições de pessoas que fazem parte dos blocos, como fundadores, compositores, ritmistas trouxe amplitude para a discussão sobre música, memória e processos de ensino-aprendizagem. Essas discussões que tinham como objetivo analisar as atividades dos blocos como instituições que atuam na construção de saberes nos levaram a identificar que tanto o bloco Ilê Aiyê quanto o Africatarina, tem a preocupação em articular memórias e promover o seu uso enquanto ferramenta de transformação social.

Também gostaria de fazer a observação que a intenção de propor diálogos entre processos museológicos e as atividades dos blocos-afros não tem a finalidade de sugerir que os blocos sejam considerados instituições museais. A discussão se trata de ampliar nosso olhar para outros processos que trabalham a memória, com culturas como as de matrizes africanas, que desenvolvem essas técnicas muito antes dos museus existirem. A vontade de memória e as tecnologias para se trabalhar com ela já são estabelecidas nos povos de matriz cultural africana, com seus próprios conceitos, nomenclaturas e discussões. Portanto o campo de museologia que se fecha e olha somente para os museus como instituições possíveis de se trabalhar com o fato museológico estarão cometendo ações de apagamento de outras culturas. É preciso respeitar os processos de articulação comunitária que surgem pela própria vontade de valorizar suas culturas e práticas e entender que cada povo/cultura tem seu método de operar, atendendo suas próprias necessidades.

Deixo meu depoimento enquanto integrante de uma coletividade como o Africatarina que causou um processo transformador em minha vida como de tantas outras pessoas, gerando vínculos, compartilhando conhecimentos, contribuindo para minha formação crítica e educação antirracista. A partir desta experiência, meu olhar enquanto pessoa que estuda a Museologia pode perceber outras perspectivas de entendimento da memória. Esse elemento presente em nossas vidas no cotidiano é capaz de articular passado, presente e futuro. A música, como expressão artística fundamental analisada nesta pesquisa, se mostrou uma potência ao aproximar pessoas e construir movimentos, sendo um canal de manifestação de sentimentos e visões de mundo. Por isso sua importância de ser pesquisada enquanto prática fundamental em nossas vidas, sobre a qual reforço minha intenção que é sugerir que as

práticas e estudos musicais estejam presentes nos métodos de ensino formal assim como se fazem presentes em diversas manifestações em outros espaços.

6. Referências:

- ALENCAR, Alexandra. Cidadão Invisível e o direito à cidade negada. In: Paulo Raposo; Allende Renck; Scott Head. (Org.). Cidades rebeldes : invisibilidades, silenciamentos, resistências e potências. 1ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2019, v. 1, p. 183-196.
- BHABHA, Homi K. O Local da Cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira e ARAÚJO, Marcelo Mattos e COUTINHO, Maria Inês Lopes. Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional. . São Paulo: Pinapoteca do Estado de São Paulo. . Acesso em: 27 maio 2024. , 2010
- BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências, DF: Diário Oficial da União, 2009.
- BULHÕES, G. C. Museus para o esquecimento: seletividade e memórias silenciadas nas performances museais. 2017. 192 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.
- BUTLER, Kim; e DOMINGUES, Petrônio. Diásporas imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- CHAGAS, Mário; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). Cadernos do CEOM, Santa Catarina, v. 27, p. 9-22, 2014.
- FELIPE, Mara. Se Lélia Gonzales era Olodum. Quem tu és? in: Anais do I Congresso Internacional Lélia Gonzalez - Amanda Motta Castro; Desirée de Oliveira Pires; Raylene Barbosa Moreira (Orgs). 2022.
- Documentário “Vozes da Floresta - Ailton Krenak” (2020), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KRTJIh1os4w>, acesso em 04/2024.
- GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. Race, articulation and societies structured in dominance. In: ESSED, Philomena & GOLDBERG, David Theo. Race critical theories. Malden: Blackwell Publishers Ltd, 2002. p. 38-68.
- ILÊ AIYE. Homepage. Ilê Aiyê. Disponível em: <https://ileaiyeoficial.com/> Acesso em: outubro. 2023.
- LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, 2011.
- LIMA, Valdemar de Assis. A educação museal no pensamento museológico contemporâneo: musealidade da educação e delineamentos para uma proposta política educacional a partir do

uso social da memória. 174 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2017.

LIMA, Valdemar de Assis; PAIM, Elison Antonio. Educação museal e educação escolar: diálogos para uma sociedade antirracista. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 51, p. 65-78, jan. 2019.

LIMA, Valdemar de Assis; . Pensamento decolonial: fundamento ético-epistemológico para a luta antirracista na construção de um sistema-mundo biófilo. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 11(22), 64–78. 2022

LIMA, Fátima Costa de; SILVEIRA, Edison Roldan da. Africatarina e sua Pedagogia das Ruas: artes negras, Carnaval e resistência política. *Cadernos Textos e Debates/ Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Estudos de Identidade e Relações Interétnicas*. Número 23, 148 p. Florianópolis: UFSC/NUER, 2021.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras (Santa Maria)*. Santa Maria, v, 25, p. 63-81, 2003.

MATTA, Roberto da. Digressão: A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira. In.: *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Petrópolis: Vozes. P 58 - 85, 1981.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12. 1993.

PINHO, O. A Antropologia no Espelho da Raça. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 26, 2008. Porto Seguro, Bahia. *Anais... Porto Seguro: ABA*, 2008.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas Exu como Educação. *Revista Exitus*, 9(4), 262 – 289, 2019.

RIOS, Flavia. Resistência negra e as páginas rasgadas da ditadura. In.: *Boletim Lua Nova*, 2020.

Série documental “O Enigma da Energia Escura” capítulo “Negritude, cultura e resistência”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xWztkTiuVxg&t> acesso em 04/2024.

SIMAS, Luiz Antônio. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

Site oficial do Conselho Internacional de Museus (ICOM) disponível em <https://www.icom.org.br/>, acesso em 06/2024

Site oficial do Ilê Aiyê. disponível em <https://ileaiyeoficial.com> , acesso em 04/2024.

Site do Itaú Cultural - Ocupação Ile Aiyê, disponível em <https://www.itaucultural.org.br/ocupação/ilê-aiyê> , acesso em 06/2024

SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUSA JUNIOR, Walter Altino. O Ilê Aiyê e a relação com o estado: interfaces e ambigüidades entre poder e cultura na Bahia, Editora Eletrônica, 2007.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. Sobre o tema “Museologia–ciência ou apenas trabalho prático?”(1980). Tradução Tereza Scheiner. Museologia e Patrimônio, n. 1, p. 101-105, 2008.