

Dilema da identidade: os rataplãs do Olodum, políticas de significado e o campo etnopolular no Brasil¹

Dilemma of identity: The *rataplãs* of Olodum, meaning policies and etnopolular field in Brazil

Edson Farias²
nilos@uol.com.br

Resumo

Mediante a aplicação do modelo figurativo-processual, focaliza-se o bloco carnavalesco afro-baiano e banda musical Olodum como heurístico das correlações entre cultura, política e economia. Por essas triangulações se conferiu visibilidade nacional e transnacional a encenações lúdico-artísticas. Encenações em que políticas de significados estavam empenhadas com os direitos humanos e também com a promoção de expressões culturais negras. Neste artigo, problematizam-se as proposições identitárias dessa instituição cultural à luz da posição assumida pelo Olodum no campo etnopolular, espaço social em que se dá a cumplicidade entre propriedades de culturas de escassez e culturas de afluência.

Palavras-chave: *identidade, Olodum, campo etnopolular, políticas de significado, culturas de escassez, culturas de afluência.*

Abstract

Upon the application of the figurative-procedural model, in this article, we focus on the Afro-Bahian musical band and carnival group Olodum as heuristic of the correlations between culture, politics and economics. These are triangulations through which the group has achieved national and international recognition for its recreational-artistic presentations. We discuss how, in this aesthetical presentations, policies of meaning were engaged with human rights and black cultural identities and expressions as well. Along the text, identity propositions of this cultural association are discussed in the light of the position Olodum has in the ethno-popular field, social realm in which properties of scarceness and affluence become accomplices.

Keywords: *identities, Olodum, staging, ethno-popular field, policies of meaning, scarceness cultures, affluence cultures.*

O retorno à trajetória do Olodum, neste artigo, inscreve-se em um objetivo mais amplo, o de inventariar percursos de pessoas e instituições que precederam e, em alguma medida, alicerçaram a sucessão de fatos que, desde a primeira década deste século, vem fundamentando a implantação de programas e ações executadas por órgãos público-estatais orientados à produção e ao acesso aos bens e serviços culturais mediante a associação de reconhecimento e afirmação identitária de coletividades a fórmulas redistributivas de recursos, mediante a canalização de modos de expressão e simbolização como meios de autossustentabilidade comunitária³.

¹ Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no XVIII Seminário Interno de Pesquisa do Grupo de Pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD/UnB-CNPq), Cachoeira (BA), UFRB, 29/07 a 01/08/2014.

² Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro, 70910-900, Brasília, DF, Brasil.

³ Estes objetivos compõem a proposta do projeto *Agendas de Cultura e Desenvolvimento: Figuração da regulação estatal das diferenças sociossimbólicas*, realizado entre 2011 a 2013, com apoio do CNPq na modalidade da bolsa de produtividade em pesquisa.



Supomos ser o trajeto do Olodum pródigo, porque compõe o período de transição do Estado de exceção militar-ditatorial à normalidade democrática em que se repercutem os efeitos, no Brasil, das manifestações e lutas sociais em nome da conquista de direitos culturais nas Américas, na África e na Europa. A introdução dos direitos culturais no texto constitucional brasileiro, homologado em 1988, reflete a tendência afirmativa, encampada por movimentos socioculturais, no contexto latino-americano (Alvarez *et al.*, 2000, p. 15-60), de deflagração de políticas de significado com a finalidade de revolver o terreno das narrativas e identidades de grupos estigmatizados por estratificações de ordem étnico-racial, de gênero, de orientação sexual, entre outras. Para isso eram motivadas mobilizações que se estendiam em mão dupla das micropolíticas aos contextos mais abrangentes, fazendo-se diversas apropriações da bandeira dos direitos humanos. De acordo com a já significativa bibliografia existente sobre o tema, nessas tantas tomadas de posição, o que estava em pauta era não apenas acomodar imagens e proposições identitárias de grupos minoritários no escopo da sociedade civil inscrita em um Estado democrático de direito. Ao que parece, a expectativa estava na possibilidade de transfigurar o próprio ordenamento de poder na medida em que se concederia um lugar de direito às respectivas diferencialidades sócio-humanas, ou seja, elas seriam reconhecidas em termos da diversidade de valores, modos de ser e agir, mesmo de esquemas de cognição.

Na montagem da figuração analítica do Olodum, contudo, não nos ateremos à inserção das políticas de significado no plano das políticas públicas implementadas pelo Estado no Brasil. Quer dizer que não nos ocuparemos das estratégias e mediações que tiveram participação decisiva nesse traslado de posicionamentos político-culturais antirracistas para o cerne do ordenamento político estatal. A reflexão que desenvolveremos perspectiva o trajeto institucional do Olodum entre as repercussões da dinâmica histórica na qual, no país, ao longo das últimas três décadas, delinea-se o espaço sociossimbólico de produção, circulação e usos de bens etnopolulares. O objetivo é tão somente situar os êxitos e dilemas do Olodum na dinâmica do espaço social etnopolular nacional e as correlações estabelecidas com o posicionamento dessa instituição cultural em teias transnacionais de produção e consumo culturais. Entendemos que considerar tanto a dinâmica quanto a estrutura do espaço etnopolular nos permitirá acrescentar conhecimentos acerca das dúvidas identitárias que rondaram o percurso do bloco afro, prestigiado como bem-sucedida manifestação afirmativa da cultura negra e, ao mesmo tempo, alvo da suspeita de ter sucumbido às demandas do sucesso obtido nos circuitos midiáticos e mercantis.

Apropriamos a concepção de que a identidade (seja pessoal, seja coletiva) é indissociável de avaliações; igualmente deve estar claro que as identidades e linguagens são termos e comportamentos interdependentes, na medida em que qualquer avaliação exige nomes, e estes, por sua vez, compreendem qualidades e classificações (Strauss, 1999, p. 29). Podemos, então, concluir se tratar a identidade de um elo entre nomes e autoimagens,

enfim, entre atribuições e autopercepções. Ter uma identidade é categorizar-se e, assim, é também se ajustar a uma classificação. Desse modo, identificar-se é compor uma classificação que está associada a outra, sabendo que classificar diz respeito ao ato de definir, determinar, delimitar. No instante em que se delimita, é conferida uma diretriz, um sentido a algo.

Ao enfocarmos o Olodum como uma figuração ao mesmo tempo constitutiva da e condicionada pela dinâmica de formação do campo étnico-popular no Brasil, aplicaremos o modelo figurativo-processual, visando expor o entendimento que temos da composição desse espaço social na década de 1990. O objetivo é refletir sobre a mutualidade estabelecida entre os enquadramentos identitários do Olodum e os posicionamentos nesse campo. O procedimento analítico adotado toma de empréstimo, ao raciocínio de Norbert Elias (1990), a ênfase nos fenômenos sociais estruturados em sínteses evolucionárias, quer dizer, em unidades parciais, por se tratar de processos históricos com tendências a plasmar novos planos de diferenciação e complexidade. E isto significa que a mesma parcialidade é relativa às tramas funcionais resultantes das valências mútuas entre as atividades humanas. Mediante o engendramento entre essas valências, são perfiladas ou diluídas individualidades e formas sociais. Logo, fazendo referência ainda à parcialidade, nesse modelo, o requisito processual consiste na dinâmica não planejada pela qual as pessoas estarem "continuamente moldando e remoldando" umas às outras em suas relações mútuas (Elias, 1994, p. 29). Enfim, a processualidade compreende o encadeamento de figurações no compasso mesmo dos remanejamentos no tramado funcional, em razão das contínuas coalizões, repulsas e deslizos ou desmanches de interdependências sociofuncionais.

Sublinhamos que o traçado processual do espaço social étnico-popular é apreendido, neste artigo, à maneira de uma sucessão de figuras que envolvem o Olodum em complexos de atividades recíprocas em níveis distintos de integração das interdependências sociofuncionais. Por esse ponto de vista, que tanto as imagens do grupo como suas formulações identitárias relativas às posições estão ocupadas nessas distintas constelações. Embora façamos remissões pontuais, salientamos que não nos propomos a realizar um acompanhamento linear das alternâncias figuracionais da instituição, pois daremos prioridade àquele estágio mais avançado de sua inscrição em interdependências sociofuncionais, em que o êxito econômico e o prestígio trouxeram, conjuntamente, dilemas referentes à imagem pública do grupo.

Inicialmente, com a tônica analítica depositada numa das encenações lúdico-artísticas da associação, na primeira metade dos anos 1990, discutiremos acerca da codificação cênica e musical na qual as adversidades raciais e de gênero são disponibilizadas como bens etnicamente informados, em um mercado cosmopolita da diversidade das expressões humanas. Ao voltarmos aos questionamentos na época feitos ao *status* de celebridade obtido pelo Olodum, importarão aquelas interrogações postas acerca da proposição identitária da instituição. Na sequência, então, nossa atenção se atém às condições de possibilidades sócio-históricas dessa visibilidade pública. Focando as mediações

realizadas no interior do espaço étnico-popular, enfatizaremos o argumento de que o cruzamento entre culturas de escassez e culturas de afluência se dispôs na base dos dilemas experienciados pela instituição.

Na musicalidade, a “arma”

No ponto de partida desta seção, a opção de abordagem é focalizar uma entre as encenações lúdico-artísticas do Olodum à luz de um exercício de semiótica cultural (Kothe, 2011, p. 21). Se encenação ou performatização corresponde ao ato de dramatizar um tema por meio da potencialização cênica, por sua vez, efeito de codificação diz respeito ao ato de traduzir uma problemática em termos das propriedades lúdico-estéticas referidas às expressões corporais (de canto e dança) em sintonia com a percussão dos rataplãs. Mas significa, também, atuar persuasivamente em favor dessa tradução (Hall, 2003, p. 387-404). O interesse é, portanto, vasculhar e interpretar os signos internos a essa encenação, com o objetivo de descrever seus possíveis efeitos de codificação. Particularmente, importam, nessa codificação, a proposição e a execução de uma política de significado. Por políticas de significado chamamos as atuações de natureza comunicativa que, na medida em que promovem a tematização do estigma associado a determinados grupos humanos, movem-se com a finalidade de anular as depreciações e, ao mesmo tempo, fomentar o reconhecimento positivador (inclusive, institucional) da dignidade grupal ofendida. Com pretensões concentradas no âmbito cultural, essas atuações estão comprometidas com deslocamentos semânticos, procurando evitar, com isso, a reiteração discursiva de fórmulas capazes de gerar dores em decorrência do sofrimento infligido às estimas individuais, ao se verem encerradas em imagens e classificações depreciativas das suas particulares condições humanas. As políticas de significado estão no rol daquilo denominado por Honneth (2003, p. 24) de “luta pelo reconhecimento”, em que a condição estruturante dos conflitos sociais é inegociável no tratamento das dinâmicas intersubjetivas comunicativas na construção de reciprocidades referentes à correlação entre conflito e identidades pessoais e de grupos. Ainda que não obedientes a uma teleologia, tampouco norteadas por uma mesma gramática de amplitude universal, as políticas de significado comporiam o desenvolvimento social. Afinal, a prioridade conferida aos conflitos relativos aos episódios de desrespeito social, em que são afetadas diretamente identidades de indivíduos ou coletivas, requer o acionamento de esforços por reparos movidos pela combustão moral.

Comparada a outras tomadas de posição nessas lutas pelo reconhecimento que são fundamentadas nas expressões argumentativo-dialógicas ou mesmo no recurso à força física,

no tocante à execução de políticas de significado, nas aparições públicas do Olodum sobressai sua natureza lúdico-artística na troca pública de sentidos. Nos parágrafos seguintes, iremos nos ocupar desse aspecto, tendo em vista os efeitos de codificação almejados por essas aparições, deixando para adiante discutir o espaço de possibilidades em que se inscrevem.

A encenação escolhida se deu em 1994. Naquele ano, a conquista do tetracampeonato mundial pela seleção brasileira de futebol e, na contrapartida, a reverência ao piloto tricampeão de Fórmula 1 Ayrton Senna, vítima fatal de um acidente durante o Grande Prêmio de San Marino, na Itália, em abril daquele mesmo ano, informaram a atmosfera da edição do Programa “Criança Esperança” – o qual é anualmente realizado pela rede comercial de Televisão Globo, desde 1981. Com direção de Jorge Fernando, uma vez mais um time de celebridades do momento, reunindo atores, atrizes, cantores(as), bandas musicais, esportistas, entre outras, tomou o palco do evento, então montado no Ginásio do Ibirapuera, na cidade de São Paulo, com transmissão ao vivo durante 24 horas para todo o Brasil, com o objetivo de mobilizar os telespectadores com a expectativa de arrecadar fundos para financiar projetos sociais voltados ao atendimento de crianças carentes (Memória Globo, 2014).

Mesmo antes de ver a nova atração que sucederia a anterior surgir sobre o tablado giratório, encimado por um enorme mapa do Brasil feito de frisos de luzes claras e intervalos verdes, a plateia que tomava as dependências do Ginásio do Ibirapuera já havia se colocado de pé, sob o embalço dos rataplãs entremeados à melodia vinda dos sons metálicos da banda Olodum. Acompanhado dos 11 instrumentistas, o cantor Pierre Onassis e o jovem casal de bailarinos surgiram aos requebros com trajes que distribuíam de diferentes modos as cores, verde, vermelho, branco, preto e amarelo da banda e que acabavam fazendo dueto com o cenário um tanto carnavalesco, no qual um arco-íris envolvia estrelas sob um manto azul, ao fundo, ladeado por escadas igualmente brancas que desaguavam em outros degraus verdes e amarelos que conduziam ao palco. Durante a apresentação, sobressaía a encenação irreverente da lascívia nos improvisos falados pelo cantor, fazendo adendos à letra da canção: “Assim, eu vou até de manhã, mainha. Ai! Ai! Ai, Huhum! Ai! Ai! Que gostoso!”. Sobretudo, o rebolado realizado nos seus movimentos pélvicos, em sintonia com a dobra das pernas, levando-o do alto até embaixo, e vice-versa, por vezes elevando uma das mãos à altura da testa, fazia aparecer a lubricidade proposta pela música⁴. Os cortes nas sequências de imagens produzidas pelas câmeras, efetuados pela direção do programa, alternavam o foco do que ia pelo palco para o balanço empolgado da multidão de espectadores, em grande maioria composta de pessoas brancas, em geral, crianças e adolescentes com seus pais (YouTube, 2013).

⁴ Letra da canção “Requebra” (Olodum): “Requebra, requebra, requebra assim/ pode falar, pode rir de mim/ Requebra!/ Deusa de marrom/ Jeito sensual/Quando ela passa, agita a cidade/ pois é carnaval/ Eu já falei que te quero, não tenho vergonha de te assumir (não, não)/ Pois o homem não vive/ se o seu sentimento não admitir/ pode requebrar, pode requebrar/ Requebra, requebra, requebra assim/ pode falar, pode rir de mim (4 vezes) requebra.../ Faça o que quiser, mas eu não vou te esquecer/ quero você, amooooor! (bis) Requebra!/ Requebra, requebra, requebra assim/ pode falar, pode rir de mim/ Requebra/ Embaixo, embaixo, embaixo – ôôô.”

A situação instaurada no Ibirapuera viera no caudal daquelas que tomaram conta de algumas das ruas do centro e da orla onde se instalaram, respectivamente, os circuitos "Avenida" e "Barra-Ondina", em Salvador, durante o carnaval de 1994. Sucesso de execução nas programações das emissoras de rádio locais, igualmente, alcançando repercussão nacional, a música *Requebra* empolgou as multidões carnavalescas durante os dias de festa na cidade. Foram bem poucos os(as) cantores(as) e bandas musicais que, sobre os trios elétricos, deixaram de apelar à canção. Embora em proporções ainda maiores, o êxito obtido naquele ano ratificava o que ocorrera já no ano anterior, quando ganhou destaque a canção "Berimbau", também do Olodum. Ambas conquistaram o Troféu Dodô e Osmar⁵. Quando aproximados para fins analíticos, notamos que os conteúdos discursivos de uma e outra canção dialogam na medida em que, numa, é ressaltada a destreza criativa de mãos hábeis para juntar "pedaço" de arame e de pau, forjando o instrumento percussivo do berimbau, signo da sonoridade negro-baiana. À semelhança da fala de Cristo à mulher acusada de adultério, o narrador lírico da música delibera, então, que "Madalena" siga a mesma motivação melódica pela qual o Olodum se afirma: sem medos, ela deve dizer quem é, ou seja, expor a sua condição sociorracial e deixa fluir a própria alegria. Logo, a consciência da "negra cor" será aguçada no movimento pelo qual ela "espante a tristeza" ao cantar, desse modo se defendendo do mal ao seu redor, pois, se a "arma é musical", cabe-lhe entoar *reggae*, *jazz* e *blues*, louvando a Jah – Deus, entre os participantes do movimento rastafári⁶. Na outra – *Requebra* –, o narrador exulta seu "amor" a requebrar sem pudor; requebrados de uma "deusa de marrom", que desconcerta, agitando a cidade nos dias carnavalescos. O narrador é enfático ao se posicionar acerca de si mesmo, porque deixa claro que, faça ela o que fizer, ele não a esquecerá, mesmo que dele falem ou riam, afinal, já admitiu que a ama. E conclui ser isso condição fundamental para a felicidade de um homem, pois, incondicionalmente, a quer e não deve alimentar nenhum entrave em relação aos seus sentimentos; impõe-se fazê-los públicos.

Na encenação do cantor Pierre Onassis – um dos compositores da música, ao lado de Nêgo –, o despudor afetivo do narrador se expõe pela atitude cúmplice em que ele mesmo também requebra, dando as costas às narrativas pelas quais estão interditados aos homens, pelo menos aos heterossexuais, meios assim. Portanto, no jogo de cena lúdico-artístico, o macho

acolhe a orientação para deixar fluir a alegria incontida e, no reverso, tanto se desembaraça da prepotência androcêntrica de se apropriar do corpo da amada, tolhendo-a da oportunidade de, sensualmente, encantar a cidade, quanto, já ele mesmo encantado, tomado de paixão, confere publicidade à sua entrega ao deleite festivo profano carnal. E culmina por convidar a família ao abandono das amarras patriarcais, em favor do êxtase generoso, democrático: "[...] Agora, o seguinte: todo mundo sassaricando, dançando o 'requebra' com o Olodum. Vai! Embaixo vai! Embaixo mãe! Rebola tio. Rebola tia e o pai também. Vai, vai, vai, vai...".

Atida às recíprocas interferências entre sexo e gênero, Butler (2000) lança mão do conceito de "performatividade" para argumentar sobre a maneira como o sexo diz respeito a um construto cultural pelo qual ocorre a remodelação da matéria dos corpos. Ou seja, para ela, se o sexo é um dispositivo normativo próprio aos efeitos de uma dinâmica de poder, a performatividade corresponde à sequência reiterada de acontecimentos discursivamente controlados em que se dá a formação de um sujeito relativo a um ego corporal, delineado e sexuado. A autora acrescenta que, no movimento de "assumir um sexo" – em se tratando dos heterossexuais –, é forjado um vínculo com uma matriz que tanto gera identificações como prescreve abjeções, as quais estão referidas à zona inóspita ocupada por todas(as) que portam o signo da "inabitabilidade", pois não gozam do *status* de sujeito, portanto, estão destituídos de requerer o direito à autonomia e à vida. Zona limite às prerrogativas fundantes do sujeito, porém, cuja exterioridade lhe é interna⁷.

Poderíamos propor uma reversão no argumento de Butler diante da situação enunciada na canção "Requebra". Isto porque a performatividade do sexo ali atuaria na contramão da matriz heteronormativa na medida em que provoca um deslize interno ao domínio da masculinidade, explorando outras possibilidades para o exercício da condição do macho, sem necessariamente implicar a adoção das práticas discursivas de subjetivação homossexual. No recurso à transposição do conceito de "cronotopo", de Bakhtin (1993, p. 211-212), a princípio aplicado à teoria literária, ressaltamos a ideia de como o cruzamento de índices está na contrapartida da penetração da temporalidade na espacialidade do artisticamente visível, em uma conjuntura histórica. Mediante esse enquadramento teórico, pela sua condição de ato poético, cuja visibilidade significa outras materialidades, a apresentação de Onassis se fazia signo pelo movimento em que

⁵ Concedido, desde 1992, às composições, bandas, cantores e instrumentistas com maior destaque durante os dias da folia baiana, o prêmio é uma promoção do jornal *A Tarde*. O troféu é o principal alvo de disputa entre os artistas que se apresentam na folia baiana, e a seleção dos concorrentes e vencedores se dá nas aferições do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), feitas com base em pesquisas de opinião realizadas junto aos foliões (NE10, 2012).

⁶ Letra da canção "Berimbau" (Pierre Onassis e Germano): "Ô berimbau/ Pedaço de arame, pedaço de pau/ Juntou com a cabaça, virou berimbau/ Berimbau sim, berimbau não/ Berimba berimba/berimbau sim, berimba berimba, berimbau não, berimba berimba/ Berimbau/ O berimbau/ Sacode poeira Madalena/ Espante a tristeza e cante/ Eu sou Olodum, quem tu és?/ Vem meu amor, com Olodum, nessa melodia/ Vem meu amor, deixe fluir essa alegria/ Aguce a consciência/ Negra cor, Negra cor/ Deixe para o mal que nos rodeia, se defender/ a arma é musical/ Cantando *reggae*/ Cantando *jazz*/ Cantando *blues*/ Eu louvo Jah/ Eu digo já chegou o Olodum."

⁷ Neste sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, "dentro" do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio (Butler, 2000, p. 112).

acentuava não apenas suas exposições anteriores; dava expressão a outros modos lúdicos afro-brasileiros e, também, a versões anteriores da cultura *pop*, em que a sedução corporal sombreou, pela dubiedade maliciosa, a antecedência do comportamento austero e econômico na profusão dos gestos, pulverizando-a nas equivalências ambíguas promovidas na permuta dos nomes com as coisas, embaçando a clareza das linhas divisórias. Enfim, atualizadas na postura daquele, então, jovem negro, alto e viril, rebolando, essas outras espacialidades corporais heterotópicas⁸ dispuseram maneiras de realização da masculinidade que não aquelas restritas à centralização patriarcal na unilateralidade da posição de comando e subjugação do feminino, incluindo a exclusão da feminilidade nele próprio.

Não podem ser menosprezados, contudo, o ajuste da musicalidade rítmico-percussiva, propulsora dessa subversão lúdico-artística, e o fato de se tratar do protagonismo de um homem negro em um jogo de cena vertido em imagens televisuais para uma audiência contada em milhões, num empreendimento comercial. Explorar esse encadeamento sintético requer certa parcimônia analítica, no sentido de graduar a exposição dos termos.

Em escala mundial, com o advento do ídolo *pop* Elvis Presley, nos anos de 1950, sucederam-se homens rebolando nas telas cinematográficas e televisuais. No Brasil, as exhibições de acento andrógino de Ney Matogrosso e Sidney Magal, as quais foram televisionadas durante a década de 1970, suscitaram polêmicas e aplausos (Risério, 2006). Muito se discutiu e se indagou se aqueles gestos eram dignos ou corretos no comportamento de um homem. Quer dizer, mais ou menos acentuados, os atos apresentavam um teor contracultural no tocante à matriz normativa preponderante do perfil heterossexual acerca do comportamento masculino; eles beiravam aquela zona inóspita onde se perderiam os limites do sujeito; eram tragados no pântano, entremeando o bizarro ao demoníaco, o patético ao doentio, já que se deixava ver a transfiguração efeminada de homens se portando como mulheres lascivas. Se a ambiguidade dessas posturas gerava instabilidade desconfortável à mútua articulação entre discursos regulatórios das materialidades corpóreas e performances do sexo, a entrada em cena do homem negro acrescenta elementos em doses elevadas às incertezas. másculo, a tradução cênica do jovem cantor, por um lado, personifica-

va o arquétipo do Apolo de Ébano, figura mítica e mistificada da erótica e viril beleza masculina negra; de outro, ele se dava ao desfrute com a encenação lúbrica do "Requebra"⁹. O traço ambíguo ratificava, desse modo, evocações de cunho racista que imolam a imagem e proposições identitárias de populações negro-mestiças nas Américas: uma hipotética cumplicidade com a imoralidade, evidenciando uma semelhantemente hipotética apetência desenfreada pelo sexo, que seria original à "raça negra", decorrente da incapacidade para exercer o controle sobre os instintos mais primitivos. Seriam ilustrativas as figuras da negra "fogosa" e, também, do "negão" bem-dotado. Como é peculiar às narrativas racistas, ao mesmo tempo, desqualifica-se e se justifica a posição de inferioridade ocupada por um grupo, atribuindo-lhe itens diacríticos irreduzíveis, que seriam responsáveis pelas próprias mazelas.

Por esse ponto de vista, o jogo de cena que se realizava com o "Requebra" segue em rota de colisão com a qualificação pejorativa dos símbolos e das pessoas negras; ao mesmo tempo, avança para além da denúncia e contestação da macheza, no instante mesmo em que reivindica saídas nos modos de conhecer e atuar corporalmente. Verdade que se inscreve em um esforço de construção de autoestima étnico-racial, mas no instante em que exclama está o antídoto contra o mal racista no recurso à "arma musical", manifestando espécie de tática de deslocamento em um território de conhecimento já mapeado pelo "inimigo". Caberia às ações de guerrilha cultural, no caso, provocar deslizos semânticos em relação aos hábitos e às convenções pela sedução musical, pressionando a favor de outra economia corporal mais libertária, e não apenas daqueles(as) portadores(as) da "negra cor". A performatividade que se realiza com e sobre a materialidade corporal não abdica daquilo a princípio identificado ao abjeto, qual seja, a mundanidade festiva com foco nas partes do baixo corpóreo, visando ao regozijo vital; ao contrário, resgata-o para o núcleo da constituição do sujeito, fazendo do corpo um signo elogioso da própria presença, isto é, da vitalidade potencializada, ao se abastecer nesses rituais da autocelebração da vida boa e verdadeira.

Se tomarmos as canções e performances do Olodum não somente como canais que reapresentam, mas na condição das materialidades cujas aparências são o domínio essencial da sua

⁸ Valho-me da concepção foucaultiana de "heterotopias" como contraespaços, lugares reais fora de qualquer mapa, marcadamente diferentes, pelos quais são neutralizados, mesmo se apagam ou purificam todos os demais existentes e plausíveis (Foucault, 2013, p. 19-20).

⁹ O aspecto dúbio relacionado à corporalidade e à sexualidade do homem negro tem rastro na produção cultural no Brasil. Sem dúvida, o nome do travesti malandro carioca *Madame Satã* é o mais recorrente, quando se trata de sublinhar a combinação de valentia e conduta efeminada. Personalidade encenada por João Francisco dos Santos em meio à vida boêmia do bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, da década de 1930, já foi abordado em filme e músicas, além de se tornar espécie de cânone na elaboração de personagens afins na ficção (Green, 2003, p. 201-221; Rocha, 2004; Risério, 2006, p. 25-30). Mas há outro tipo de apelo, anterior, na literatura brasileira, fazendo convergir os atributos atléticos e viris do mito do guerreiro grego na figura do homem negro: o romance *Bom Crioulo*, de Caminha (1995), publicado em 1895. Protagonista da trama, o negro Amaro é descrito pela agressividade e força física acomodadas em um corpo másculo atraente a homens e mulheres, os quais ele submetia aos excessos decorrentes do contínuo e insaciável desejo sexual. Ele, desse modo, se envolve numa relação homossexual com outro marinheiro, o adolescente branco Aleixo, sensível portador de grande beleza com fortes traços femininos em sintonia com a atitude passiva revelada nas situações de intimidade entre ambos os personagens (Oliva, 2002, p. 1-11).

doutrina, para nos valer do conceito de Hall (1997c), entendemos que o apelo ao encantamento sugerido pelo engendramento recíproco entre música e corpo está inscrito em uma "política da representação", na qual se fazem cúmplices ética e estética, arte e vida. Ainda nas pegadas desse autor (Hall, 1997a, 1997b), mais que articular "relações de representação" motivadas em resistir ao racismo e reclamar a autorrepresentação como parte dos esforços de reposicionamento das imagens e identidades negras, as apresentações do Olodum estavam mobilizadas em constituir o social, intervindo na conexão entre os nomes e as coisas na geração de classificações alternativas – logo, no desenho inédito de um domínio epistemológico, tecido por modos de conhecer e fazeres desviantes no tocante à oposição corpo e alma, espírito e matéria, principalmente incitando outras possibilidades de subjetivação e, por consequência, modos igualmente outros de experiência no cuidado de si e nas relações com as diversas alteridades.

Segundo o argumento de Lima (1995, p. 73–76), na condição de linguagem tramada por imagens, em que se confere forma às coisas, fazendo-as visíveis e, no mesmo compasso de torná-las expressivas e comunicacionais, discerníveis, uma propriedade das atividades miméticas é provocar o reconhecimento por parte dos que as contemplam. O reconhecimento não diz respeito à mera constatação figurativa, e, sim, à pressão a favor de abertura para um aprendizado no qual novas representações são forjadas. Diríamos, portanto, que as atividades miméticas gozam de antecedência não apenas na manutenção e emergência de outros quadros mentais (categorias e grades classificatórias); antes, por compreenderem intervenções, as atividades miméticas são estratégicas também no que concerne à composição de estruturas de ação, ou seja, disposições para ser, agir e pensar¹⁰.

Modalidade de mimeses, a proposição e execução de política de significados nas encenações lúdico-artísticas do Olodum visariam provocar efeitos de aprendizados. As aprendizagens resultariam na codificação de sentidos coletivamente compartilhados e de sentimentos individualmente experienciados cujos resultados incidiriam no advento de um elenco de modos de orientação das condutas e de atitudes de qualificação de si e de outros atentos à diversidade dos gostos, mas em atenção ao multicultural padrão moral respeitoso das múltiplas e irreduzíveis entre si estimas humanas.

Não parece descabido considerar que a política de significado proposta e executada nas encenações do Olodum, por volta da década de 1990, mantinha afinidades com os propósitos que informaram a fundação daquele bloco afro, em 1979. Surgido na região do Maciel/Pelourinho, no centro da cidade de Salvador, habitada por população pobre e alvo de forte estigmatização socioracial, a instituição é um exemplo de como a proliferação de as-

sociações afins repercutiu o impulso de reafirmação que gerou o pioneiro bloco afro Ilê Ayê, criado no bairro da Liberdade, em 1973. Portanto, o Olodum fora também parte das respostas que facções de segmentos majoritários da população urbana deram a fim de ocupar o amplo e denso espaço de visibilidade pública caracterizado pela imensa participação popular nas ruas centrais da cidade, durante o carnaval, em especial com o advento do palco móvel do trio elétrico. Ao mesmo tempo, compartilhava da pauta de lutas afirmativas ascendentes na década de 1970, que, inspiradas por processos transnacionais, como a independência dos países africanos subsaarianos, as lutas pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos e o movimento também estadunidense de ativação da consciência negra *Black is Beautiful* – o qual fazia eco ao rechaço liderado por Steve Biko ao regime de *apartheid* racial na África do Sul –, voltaram-se para as questões étnico-raciais negras, contracenando com os seus pares locais, que iam dos outros blocos afros ao Movimento Negro Unido (Agier, 1991; Morales, 1991; Santos e Lacerda, 2014).

Ao mesmo tempo, outras encenações motivadas por canções como *Berimbau* deixavam ver que o Olodum contracenava com o arranjo de forças composto por lideranças políticas, artísticas e espirituais, organizações não governamentais, círculos de intelectuais, entre outros, todos motivados pela denúncia do racismo e o desmonte dos seus mecanismos em escala mundial. O Olodum se inseria no que Costa (2006, p. 125) define como contextos transnacionais de ação, na medida em que compreendem articulações (pontuais ou duradoras) em territorialidades imprecisas, mas tendo por fio temas, estratégias e objetivos não redutíveis aos limites nacionais. Muitos dos fóruns, com suas pautas de reivindicação e de atuação, que estão inscritos nesses contextos correspondem a pejeas normativas fundadas no marco da "Carta dos Direitos Humanos" com a finalidade de expandir os mecanismos institucionais sintonizados com os ideários de justiça democrática. O engendramento mútuo entre as lutas contra o racismo e pela afirmação cultural e identitária das populações negras serviu de passaporte à inclusão do Olodum em tais trânsitos em domínios cosmopolitas.

A palavra luta precisa ser qualificada em termos analíticos. Por certo, descartado o sentido de atrito físico, a ideia de enfrentamento é manejada, mas em relação à especificidade da ingerência do Olodum na esfera pública. Ainda que possamos indicar a participação das lideranças da entidade em situações (convenções, comitativas, comissões, audições, entre outras) ou documentos característicos de intervenções nas trocas públicas de sentido em que prevalece a competência verbal-argumentativa na denúncia de dissensos ou na construção de entendimentos, sua prioridade comunicacional recai em expressividades lúdico-artísticas nas

¹⁰ Recorro à proposta do esquema de sociologia genético-estrutural de Dux (2012, p. 29–99), mais particularmente à ideia de que, resultado dos caminhos ontogenéticos, a espécie *homo sapiens sapiens* tem entre suas características elevada plasticidade cerebral manifesta, entre outros aspectos, no "zeramento" cultural de cada novo membro da espécie que nasce. Desse modo, sustenta o autor, a formação e acionamento de estruturas cognitivas e de ação estão à mercê das mútuas confluências do complexo neurocerebral seja com linguagens em sua dupla acepção biológica e histórica, seja com universos simbólicos e estruturas sociais.

quais os móveis signícos estão conjugados na encenação rítmico-musical audiovisual (Oliveira, 2012). Mesmo quando tomava (ou toma) parte em eventos como passeatas reivindicativas, a entrada do Olodum se faz obediente a essa linguagem plurissemiótica comprometida com o suporte ético da expressão estética, ou seja, sob a justificativa do enlace entre respeito e visibilização da emoção, da estima e da identidade de pessoas ou grupos.

Nesse sentido, as manifestações do Olodum se fizeram cúmplices da gradual relevância adquirida pela questão da expressividade nos modos de vida atravessados pela extensão multifacetada da cultura histórica da modernidade, seja nos planos institucionais, seja naquele das subjetividades (Farias, 2010, p. 17-18). Desse ponto de vista, a trajetória da associação é emblemática. Adotando as cores do Congresso Pan-Africano, nos primeiros anos, sua participação restrita aos dias de carnaval foi movida pelos tambores em busca de apresentar nas ruas imagens sonoras e plásticas (vestuários, penteados e coreografias) de uma África pré-diaspórica, anterior à escravidão. Com a entrada nos seus quadros de comando de dissidentes do Ilê Ayê e os expurgos de alguns dos seus fundadores, após a quase insolvência experimentada em 1983, mas sem abrir mão do comprometimento afirmativo, paulatinamente a direção tomada pelo Olodum prioriza a comunicação entre as identidades e culturas do "Atlântico Negro"¹¹, em detrimento das matrizes ancestrais africanas. Alguns encontros foram decisivos a respeito. Com recursos da Fundação Estadual de Cultura Gregório de Mattos, durante a administração do já celebrado nacional e internacionalmente cantor popular Gilberto Gil, alguns dos seus representantes compuseram a comitiva dos blocos afros que foram à África, na segunda metade da década de 1980, em particular ao Senegal. Essa oportunidade teria gerado forte impressão entre os músicos baianos, pela maneira como a musicalidade nativa estava se mesclando não apenas a outras provenientes da América, sobretudo pelo uso de tecnologias. Por outro lado, houve a incorporação, por músicos do bloco, do ritmo musical *reggae*, isso ao tempo que conheceram a doutrina do rastafári, na esteira do sucesso internacional do músico jamaicano Jimmy Cliff (Fernandes, 2007, p. 471-482), em paralelo à aproximação com outras formações musicais caribenhas e latinas, além do *jazz* e do *blues* (Oliveira, 2000). A formulação do samba-*reggae* veio no caudal desses encontros, e a novidade do gênero musical se encaixará perfeitamente com a adoção de

uma narrativa temático-dramatúrgica e plástica pelo bloco, em que a aposta estava na referência ao modo como os predicados culturais negro-africanos estiveram na base da construção civilizatória da humanidade (Rodrigues e Lopes, s.d.). O extraordinário sucesso obtido pela canção "Faraó, Divindade do Egito"¹², em 1997, que antecedeu e extrapolou a festa carnavalesca, parecer ter coroado a estratégia de um "orientalismo" (Said, 1990, p. 24) às avessas. As "coações produtivas" sobre os mediadores culturais favoreciam, nesse eixo discursivo, a distribuição poética e estética obediente ao engrandecimento de um oriente africano não tanto por ser ancestral, mas matricial dos melhores desdobramentos histórico-evolutivos da espécie, em termos culturais e epistêmicos. Entre os exemplares desse legado constava o próprio Olodum. Logo, a entidade fazia o autoelogio de ser uma moderna – no sentido cronológico do mais atual – e diletta representante desse lastro milenar. Sua atualidade se manifestaria na competência de assimilar tudo quanto viesse a potencializar sua expressividade e pujança codificadora (Cunha, 2000, p. 355).

Nem o "Requebra" e tampouco outras encenações do bloco de carnaval e sua banda naquele período, contudo, obtiveram aprovação consensual. Se as situações geradas com a expansão participativa da entidade em circuitos translocais de visibilização cultural contribuíram para torná-la objeto de interesses mais cosmopolitas, também se tornaram justificativa da recusa por parte de círculos aos quais está a fundação da instituição referida, sob a acusação de mutilar ou trair essas mesmas bases comunitárias, ao despolitizar suas apresentações. Durante a pesquisa sobre as reinvenções da África na Bahia, Pinho (2004) ouviu de muitos entre participantes de blocos afros soteropolitanos a acusação de que o Olodum, com suas mesclas e "modernizações", maculara a imagem e a semântica de uma África tribal, ancestral. Por outro lado, surgem manifestações de certo estranhamento ante a postura mais versátil e despojada do grupo, sintetizada na irreverência do "Requebra". Um jornal com repercussão entre segmentos mais bem situados na hierarquia social, no país, noticia, durante o carnaval de 1994: "Bloco troca o tom político por desfile 'pirado'" (*O Estado de S. Paulo*, 13/02/1994 – in Conceição, 2006, p. 70). O título dessa reportagem cita a canção "Alegria Geral". Datada da mesma metade inicial dos anos 1990, com o emprego do verbo "pirar", a letra evidencia como as referências do bloco foram alteradas. Em lugar, porém, de concluir sobre o desnorteio, exalta-se outra vez o modernismo, quer dizer, a flexibilidade e a capacidade da

¹¹ Gilroy (2001, p. 35) perspectiva esta comunicação atendo-se às "formas culturais estereofônicas, bilíngues ou históricas" que, embora não sejam propriedades delas, originaram-se de populações negras dispersas nas "estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória".

¹² Letra de "Faraó, Divindade do Egito" (Luciano Gomes): "Deuses, divindade infinita do universo/ Predominante esquema mitológico/ A ênfase do espírito original Shu!/ Formara, no Éden em ouro cósmico/ A emersão, nem Osiris sabe como aconteceu/ A ordem ou submissão do olho seu/ Transformou-se na verdadeira humanidade/ Epopeia do código de Guebe, e eu falei lute/ E Nute! Gerou as estrelas/ Osiris, proclamou o matrimônio com Isis/ E o mal de Seth, Hiradu assassinou, Impera-ar/ Horos, levando avante a vingança do pai/ Derrotando o império de mal de Seth/ Ao grito da vitória que nos satisfaz, cadê/ Tutankamon, Egisé, Akaénadon, Egisé/ Eu falei faraó/ Ehhhh, faraó, eu clamo Olodum, Pelourinho/ Ehhhh, faraó, pirâmide da base do Egito/ Ehhhh, faraó eu clamo Olodum, Pelourinho/ Ehhhh, faraó/ Que mara, mara, mara, maravilha eh, Egito, Egito eh/ Faraó, ó ó ó/ Pelourinho, uma pequena comunidade/ Que porém Olodum unir/ Em braços de confraternidade/ Desperta-vos, para a cultura egípcia no Brasil/ Em vez de cabelos trançados/ Veremos turbantes de Tutankamon/ E nas cabeças enchem-se de liberdade/ O povo negro pede igualdade/ Deixando de lado as separações".

verificados na Europa, quando do primado de emancipação da esfera econômica. Para Bourdieu, trata-se de uma "verdadeira revolução simbólica" ocorrida nas sociedades europeias, com a qual se dá relevo às finalidades econômicas na orientação da vida. Ele sugere que, desde aí, o reconhecimento das condições práticas da economia, como o universo regido por leis próprias, fez refugar diferentes universos simbólicos como espaços igualmente autorreferidos. Em tal processo, no campo de produção simbólica se deu o recalque crescente do trabalho requerido à produção, justamente porque se fez crucial a realização de ações "puras", desinteressadas dos negócios do mundo. Os sentidos de "distância" e "proximidade" que aí se inscrevem estarão intrínsecos no recalque das condições de possibilidade sociomateriais como determinações das práticas simbólicas. Seria esta a lógica de autonomia desses campos, e, por isso, sua história e funcionamento consistem na melhor chave para acessar os condicionantes da vida prática que neles se desenrolam.

Em um primeiro momento, é imperioso identificar o espaço etnopolular como um espaço estruturado de posições e oposições recíprocas, o qual é também constituinte da esfera cultural enquanto setor da experiência social definida pela centralidade e autoridade que detém para legitimar formas de apresentação/representação aptas a trânsitos nas trocas públicas de sentido. O adjetivo etnopolular corresponde, portanto, a uma forma social cuja participação nessa negociação em torno do sentido público se faz pelo viés caracterizado pela antecedência atribuída ao critério das origens coletivamente informadas. Entre suas expressividades, as práticas lúdico-artísticas populares podem estar respaldadas na etnogênese que remete as culturas de diáspora negras à instituição da escravidão e à historicidade de alternativas de enfrentamento das condições seculares de subalternidade e debilidade socioeconômicas por segmentos sociais afro-brasileiros. Contudo, à contramão dos campos simbólicos aos quais se dedicou Bourdieu, tal critério de pertença não é recalado no que tange ao revestimento do valor e às possibilidades de reconhecimento de práticas significantes e símbolos identificados pelo *status* de expressões culturais. No reverso de tal condicionamento, frema a tensão instaurada no arranjo entre ética e estética, na medida em que a primazia da autonomia da forma é pressionada pela evocação da qualificação desse bem, no momento em que cabe observar e respeitar os costumes comunitários que são intergeracionalmente transmitidos e consagrados. Ao mesmo tempo, a fecunda estabilidade dessas tradições se encontra em constante desafio pelas culturas de escassez¹⁴. Chamamos de cultura de escassez tanto às teias de significados quanto aos quadros de valores que disponibilizam, como aberturas à nomeação,

fixação e compreensão (White e Dellinger, 2009, p. 9-35), as inconstâncias de acesso e emprego de meios de sobrevivência na solução de carências materiais por parte de indivíduos e grupos sócio-humanos, em meio às divisões de uma estrutura social. Quer dizer que, ao portarem por socialização esse trançado simbólico, os indivíduos o atualizam por meio de suas atribuições de sentido. Assim, as culturas de escassez participam da qualificação e, igualmente, da importância conferida a coisas, pessoas, situações nos agenciamentos pessoais e coletivos. Por esse ponto de vista, ao permear as experiências dos seus participantes, a um só tempo, as propriedades das culturas de escassez contribuem para a reiteração de nexos ou a geração de equilíbrios frágeis no espaço sociossimbólico etnopolular. Pois, ou estão referidas à renovação contínua de expressividade e saberes pela capacidade de adaptação demonstrada por estes últimos às alterações ambientais nas interações sintonizadas com transformações socioestruturais nos arranjos sistêmicos ou, por outro lado, à ossificação temporária ou, ainda, às ameaças de diluição plena diante das mesmas mudanças. A própria silhueta da forma social do campo étnico-popular está submetida às tantas incongruências, mas os dilemas acerca da sua permanência se incorporam reflexivamente à sua continuidade (Farias e Mira, 2014, p. 9-32).

Está o Olodum entre os resultados de uma arte-cultura de diáspora, o que se manifesta na motivação dos seus compromissos afirmativos étnico-sociais e igualmente na posição ocupada pelo bloco afro no escopo da esfera cultural. Mas essa filiação também interfere no pertencimento da associação ao espaço etnopolular, no qual se evidencia a condição sócio-histórica de subalternidade dos seus membros. Binômio este relacionado às desvantagens socioeconômicas e à insuficiência de recursos para se autoneojar e se autoclassificar por parte das formações sócio-humanas e culturais constitutivas do espaço etnopolular. Por outro lado, é devido aos posicionamentos da instituição nos arranjos e ajustes nessa mesma sincronia de posições que se define o horizonte móvel das estratégias, no tocante aos reclamos pelo reconhecimento do seu nome. Em razão do mesmo fator são efetivados os jogos que têm por objetivo a distinção dos que incorporam o comando do bloco. E, ainda, são circunscritos, como não poderia ser diferente, os teores e as formas dos exercícios miméticos postos aos olhos públicos na figura de expressões lúdico-artísticas.

Visando situar, portanto, a figuração do Olodum entre as margens do campo étnico-popular, retomaremos o tipo de perfil modernista referido. Para alguns intérpretes, esse perfil esteve na contrapartida da aspiração dos seus quadros dirigentes em se afirmar como uma elite culta negra, em um contexto de subalternidade secular a que estariam submetidos os grupos sociais negros

¹⁴ A ideia de culturas de escassez, a princípio, tem por inspiração o conceito de culturas dos pobres elaborado por Lewis (1961) em seu estudo sobre famílias de trabalhadores de baixo rendimento no México, na década de 1940. O objetivo está em apreender os problemas e aspirações desses setores da população a partir dos sentidos por eles mesmos elaborados. Tendo por base o que denomina de "realismo etnográfico", o autor lança mão de quatro soluções de aproximação: imersão na cultural material, na vida econômica, nas relações sociais de vizinhança, nos hábitos religiosos; recuperar o ponto de vista nativo a respeito da história; pontuar como uma família identifica em determinado problema êxito ou crise; finalmente, totalizar o agrupamento familiar.

e mestiços, em Salvador. Por outras palavras, sendo o Olodum um dos exemplares contemporâneos que atualizariam a secular contribuição cultural negra à humanidade, suas lideranças se apresentariam como um círculo intelectual-artístico herdeiro de uma estirpe milenar. Porém, os mesmos intérpretes veem por trás dessa atitude a reposição de uma tendência comportamental recorrente entre facções desses setores da população local: hipotecarem seus ideários e a autonomia de decisões, além da identidade étnico-racial e de classe social, com a finalidade de adquirir apoios capazes de serem convertidos em meios de sobrevivência e projeção pessoal e institucional. Muitas vezes esses comprometimentos se respaldariam em pactos a princípio contestáveis, como os que facções internas à direção do Olodum teriam estabelecido com setores políticos tradicionais, herdeiros das oligarquias escravocratas.

De acordo com o argumento de Conceição (2006), os episódios que envolveram as lideranças do Movimento Negro Baiano (MNB) e a eleição para prefeito de Salvador, em 1985, seriam exemplares dessas implicações negativas da integração da população negra no Estado da Bahia e no Brasil apenas por meio do reconhecimento como produtores individualizados de bens religiosos e laicos populares (Conceição, 2006, p. 63). O autor relata que, de início, as lideranças fecharam apoio à pré-candidatura do advogado negro Edvaldo Brito. Porém, este foi derrotado por Mário Kertész, que, até então, fizera parte do grupo político encabeçado pelo ex-governador Antônio Carlos Magalhães – líder de oligarquias rurais e urbanas que estivera ligado à esfera do poder federal durante os governos militares e seria destaque durante o governo de José Sarney e na primeira fase da administração de Fernando Henrique Cardoso. Justamente com apoio desse grupo, Brito se transferiu para o PTB. Contudo, visando obter apoio junto a vozes com repercussão entre os segmentos mais amplos da população da cidade, a decisão de Kertész de negociar cargos para o seu futuro governo provocou um cisma entre as lideranças do MNB. Mas a decisão se mostrou sábia, já que ele obteve a vitória no pleito. Entre as lideranças negras que compuseram o estafe do governo de Kertész estava o diretor do Olodum, João Jorge Rodrigues. Algo assim foi fundamental para que Rodrigues obtivesse a bolsa da fundação estadunidense Ashoka para atuar como militante da causa étnico-racial negra, ao lado de outras lideranças negras (Conceição, 2006, p. 68). Ainda, segundo Conceição, a virada do Olodum na direção de uma perspectiva triunfalista da presença cultural negra no desenvolvimento da humanidade veio na dessas opções pessoais. Decisões que teriam deixado de lado a postura mais ostensivamente política e crítica na denúncia do racismo e das desigualdades socioeconômicas, para trilhar o caminho do sucesso comercial:

Nos três anos de governo kertista, entre janeiro de 1986 e 31 de dezembro de 1989, o Olodum iniciou a construção do seu patrimônio, a partir do zero. Recebeu doações de imóveis, articulou parcerias junto a pessoas influentes nos esquemas governamentais nas esferas municipal, estadual e federal e, sob o argumento de adequar-se aos tempos de "modernidade", adaptou a sonoridade do ritmo dos seus tambores e amenizou os protestos das antigas letras de suas melodias às exigências impostas pelas

gravadoras dos seus discos. Chegou a produzir um programa de rádio semanal que, durante algum tempo, foi ao ar numa emissora local pertencente a um deputado então ligado ao esquema kertista. O ponto "ótimo" do Olodum nessa escalada rumo ao sucesso mercadológico – e sua transformação de entidade sem fins lucrativos a empresa privada capitalista – se deu no momento em que o músico estadunidense Paul Simon, em 1989, foi a Salvador gravar um videoclipe e uma das faixas do seu disco com os tocadores de tambor do grupo, "Obvious Child". Esse episódio como que abriu as portas da mídia local, nacional e de outros países para o Olodum, de forma similar ao que ocorrera com um grupo sul-africano no premiadíssimo álbum anterior do mesmo Paul Simon, Graceland (Conceição, 2006, p. 270).

Sem desmerecer a argumentação de Conceição, parece-nos que nela se estabelece uma apressada correlação imediata entre as intenções dos agentes acossados pela pobreza e a desqualificação étnico-racial e as estruturas socioeconômicas. Essa ausência de mediação nos parece consequência do enquadramento da cultura popular negra como mero objeto de manipulação por parte de grupos sociais dominantes, por intermédio das suas facções reinantes. Por outro lado, uma vez mais, é necessário ressaltar que tanto a plataforma ideológica quanto as pretensões das lideranças do Olodum não circularam por canais ordinários de visibilidade nos espaços eleitos como consagradores dos proferimentos verbais, à maneira dos circuitos filosóficos ou científico-acadêmicos. Também é fato que sua expressividade lúdico-artística não frequentou os ambientes convencionados aos bens simbólicos cênicos, plásticos ou musicais eruditos. Sempre estiveram às voltas com as pressões das contingências financeiras e da ofensa à estima étnico-racial. Inclusive fizeram desse contingenciamento fundamento reflexivo da mimese que se realiza em suas aparições lúdico-artísticas. Nesse sentido, se não se quer a naturalização do lugar ocupado pelas elaborações lúdico-artísticas da associação nos fóruns de visibilidade vinculados estritamente aos mercados fonográficos e às mídias audiovisuais comerciais, importa-nos posicioná-las no campo étnico-popular e como as mediações nele promovidas atravessaram, a ponto de compor, a formação do bloco carnavalesco.

Saído das ruas soteropolitanas, ao lado de congêneres, esse bloco afro galgou repercussão bem além das fronteiras nacionais. No ínterim de 16 anos (1983–1999), organizou-se como misto de entidade político-cultural, a qual desempenha funções sociais de resgate da cidadania, tendo por alvos crianças e adolescentes em condições de risco, e empresa orientada à prestação de serviços de lazer e entretenimento. Assim, a instituição assumiu o *status* informal de uma "*holding*", como a certa altura a definiu seu diretor João Jorge Rodrigues. Sediada no prédio concebido pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi, gradualmente, a *holding* abarcou o bloco de carnaval, a Escola Criativa Olodum, a banda musical, a Editora Olodum, o Bando de Teatro Olodum, a Fábrica de Carnaval Olodum e o Bar da Casa do Olodum (Rodrigues, 1996). Se a proposta estava em conciliar as duas facetas, a decisão da diretoria de instituir a banda e a editora musical cumpriu destacado papel. Afinal, inseridos na chave da remu-

neração das inversões de capital financeiro e humanos feitas, os dividendos realizados com a comercialização dos bens e serviços lúdico-artísticos seriam canalizados para os projetos sociais. Sem deixar de remunerar, contudo, o contingente de mão de obra ocupada, seja na elaboração e apresentação das canções, seja em toda a logística envolvida no preparo dos shows ou, ainda, no funcionamento do conjunto institucional (Fischer e Dantas, 1993; Dantas, 1994; Schaeber, 1997). Os retornos do empreendimento são revelados no fato de que, entre 1987 a 2005, o bloco gravou dez álbuns fonográficos com o seu próprio selo, fora os dois álbuns ao vivo e as três coletâneas sob a responsabilidade de outras gravadoras, além do montante em dinheiro resultante da venda de *buttons*, camisetas, bonés, suvenires, entre outros objetos que estampam a logomarca nas cores do Olodum.

A estratégia de instituir a banda musical e a editora fonográfica pode ser entendida em meio às repercussões do advento e propagação das tecnologias informacionais e da linguagem digital nos circuitos de produção e difusão da reprodução industrial de bens culturais, com especial relevo conferido às mudanças no que toca às relações entre produtores diretos e grandes corporações nos mercados fonográficos. Isto porque, de um lado, traduzidas em dígitos binários, as elaborações musicais passaram a ser dispostas em novos suportes técnicos e formatos; de outro, introduziram-se outros canais de mediação e circulação desses mesmos bens com maior proximidade dos usuários finais. Assim, o relevo obtido pela produção de músicos com relativo grau de independência das grandes corporações empresariais privadas, que dominam o mercado fonográfico em âmbito nacional e internacional, veio nos rastros do barateamento do acesso aos equipamentos técnico-digitais. Na medida mesma em que baixou os custos da produção, tal ampliação redundou cada vez mais numa espécie de acesso maior aos meios de produção fonográfica, como de divulgação e, logo, de circulação de um amplo leque de expressões musicais em parcelas cada vez maiores do planeta, o que, até certo ponto, redefiniu as margens do retorno financeiro para os investimentos de produtores diretos, nos mercados fonográficos.

Mas não basta considerar somente essa reorientação tecnológica do âmbito fonográfico, no entendimento do êxito nacional, principalmente internacional obtido pelo Olodum. Em relação à criação da gravadora do bloco afro, é tão importante

quanto, do ponto de vista analítico aqui adotado, chamar a atenção para o movimento de reorganização administrativo-empresarial em que as grandes *majors* do mercado fonográfico mundial se deslocam da posição de produtoras para intermediárias, centralizando a circulação e destruição comercial de um volume variado de formações musicais vinculadas a matrizes étnico-históricas situadas em diferentes países e continentes. A emergência das gravadoras independentes (*indies*) teve fundamental papel em todo este rearranjo. Elas tornaram viável inserir uma parcela importante de uma pluralidade de produtores e de conteúdos musicais nos circuitos de distribuição ordenados pelas *majors*, as quais se converteram em selos visando abarcar os diferentes estratos relativos à segmentação dos mercados de consumidores dos bens musicais gravados. O advento e propagação das *indies* fizeram parte do esquema técnico-administrativo em cujo movimento a flexibilização dos modos de produção e difusão se tornou central à regulação da economia-mundo capitalista, em detrimento dos requisitos da economia de escala (Lee, 1995; Hesmondhalgh, 1999, 1996; Morelli, 2008).

Sob esse regime, começam a interagir alterações tecnológicas na reprodução industrial da sonoridade musical com a tendência de alcance mundial pela qual diferentes gêneros e estilos musicais são atravessados pelo movimento de codificação referente aos formatos de apresentação. Ao mesmo tempo essa ampla e plural produção é agrupada sob o rótulo multicultural "*world music*" (Guerreiro, 2000). Compõe-se, pois, um amplo circuito tendo por fóruns de visibilização e consagração de bens musicais eventos como a premiação do Grammy, nos Estados Unidos – no qual é reservado um troféu para a categoria *world music*, desde 1990. É nesse circuito que a banda Olodum iria transitar, participando, entre outras situações, também em 1990, da gravação do disco *Rhythm of the Saints*, do cantor estadunidense Paul Simon, com quem, em 1992, a banda faria uma apresentação no Central Park, em Nova Iorque, para um público estimado em 750 mil pessoas. Na ocasião, antes da Internet, o videoclipe da canção *The Obvious Child* (Paul Simon) foi exibido em 140 países. Mais tarde faria dueto com o grupo musical inglês The Pet Shop Boys. A presença na gravação do videoclipe com o ídolo da música *pop* Michael Jackson, no Pelourinho, pode ser tomada como o ápice nessa trajetória¹⁵.

¹⁵ Em 1996, Michel Jackson visitava o Brasil pela quarta vez. Desta, porém, ao contrário das anteriores, não constaram da sua agenda shows ou apresentações: durante uma semana, o astro se dedicou às gravações do videoclipe para a canção "They Don't Care About Us" – parte do álbum *History* (1996) –, dirigido pelo diretor Spike Lee. As locações para as tomadas de cenas do clipe se dividiram entre o Morro Dona Marta, no Bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, e a Ladeira do Pelourinho, no Centro Histórico de Salvador, capital da Bahia. A peça audiovisual se inicia com a mescla de imagens do Morro do Corcovado com a estátua do Cristo Redentor, seguidas de outras focalizando a paisagem cotidiana do centro histórico soteropolitano, como também da favela disposta no Morro Dona Marta. Do fundo, repete-se "They Don't Care About Us" e, gradualmente, ganha amplitude a percussão do bloco afro e banda musical Olodum, da Bahia, até que uma voz feminina, em português, exclama: "Michael, Michael, eles não ligam para nós". Então Jackson aparece do interior de um dos edifícios do Pelourinho, em que policiais fazem escolta. Desde aí, ao longo da narrativa, a interpretação musical do cantor tem por fundo a batida do samba-*reggae*, e vários, entre os integrantes da entidade carnavalesca baiana, compartilham cenas com os moradores da favela carioca e os muitos(as) outros(as) fãs anônimos(as) que assistiam vibrantes nos gestos e apupos às gravações em Salvador. Gente com a qual, a certa altura, o artista se vê confundido em meio a muitas mãos que o querem tocar. Dá-se, então, a intervenção da polícia, tomando-o desses braços tão ávidos quanto negros e mestiços, em sua esmagadora maioria. Em outro momento, baila com um menino percussionista. No final, vestido com a camiseta com o símbolo do Olodum e sobre ela o colete nas cores do bloco, ele ergue os braços e brada de modo gutural (YouTube, 2009).

Parte das tramas do entretenimento como segmento dominante de circulação, visibilização, consagração e comércio de bens culturais em dimensão socioglobal (Martel, 2010, p. 119-150), no anverso da condição de marca de mercado da "world music", há um universo de convergências não necessariamente simétricas e tampouco harmoniosas de mídias já estabelecidas (como televisão) com outras mais recentes, de base cibernético-informacional (Jenkins, 2008, p. 25-51). Coabitam, nesse mesmo universo, grandes corporações empresariais, músicos e bandas, distribuídos em escalas hierarquizadas de reconhecimento e remuneração, intermediários, além de ONGs e outras entidades civis. De modo gradual, mas crescente, o Olodum passa a orbitar nesse contexto transnacional, perfilado na ideia de multiculturalidade. Investidas do princípio étnico-popular de filiação a matrizes étnico-raciais afro-brasileiras e do "Atlântico Negro", as expressões lúdico-artísticas do grupo acessaram esse novo ambiente, pois atendiam a prerrogativa nele vigente de que os bens culturais estão impregnados pelos significados compartilhados e, assim, a identidade cultural requer o envolvimento com a ideia de autenticidade, ou seja, com o núcleo moral irredutível de cada comunidade cultural. Segundo a visão de mundo multicultural, a humanidade é reconhecida como diversa e plural em seus modos de manifestações, os quais são relativos a distintas comunidades de sentido dotadas de ecologias e núcleos moral-normativos irredutíveis entre si (Taylor, 1994). Traduzida em expectativas que informam o consumo de bens e serviços, a diferencialidade cultural se impõe como um princípio e mecanismo de codificação das expressividades. De um lado, impõe-se a imperiosidade de sobreaumentar, tanto nos elementos plásticos e cênicos quanto naqueles poéticos, melódicos e rítmicos, cada uma das irredutibilidades étnicas, mesmo que, para isso, sejam feitas recorrências a referências culturais e estéticas heteróclitas entre si, gerando feições estilizada-mente híbridas; de outro, as regras técnicas subjacentes ao emprego de tecnologias de reprodutibilidade simbólica sonora e audiovisual, as quais estão amparadas na linguagem digital, incidem como protocolos, condicionando as aparições coerentes ao formato das encenações multiculturais (Netto, 2014, p. 14-24).

Já inscritas no espaço de possibilidades do campo etnopolular brasileiro e, por intermédio deste, situadas nesse universo da "world music", na primeira metade da década de 1990, as encenações lúdico-artísticas do Olodum se colocaram em comunicação com valores de um hedonismo compartilhado entre segmentos sociais, que, na ênfase posta no cultivo da instantaneidade do cotidiano e no apuro dos laços íntimos, nos usos das coisas e numa certa celebração e cuidado dos prazeres do corpo na mesa, na cama, na diversão, fazem o emprego reflexivo de conhecimentos vindos de áreas e regiões diferentes no contexto do mundo globalizado. Realizam uma política de autorrealização identitária, denominada por Giddens (2002, p. 197) de "política-vida". Tendências comportamentais como essas orientadas à promoção da autorrealização são índices de culturas de afluência¹⁶. Isto porque consistem em linhas recursivas de condutas comprometidas com teias de significado e de valores, nas quais o reconhecimento da contingência como inerente à condição mundana equaliza e, ao mesmo tempo, dispõe os indivíduos à permanente busca de meios materiais e simbólicos de satisfação parcial das carências. Nas sociedades em que a autonomia do mercado autorregulado canalizou, em grande medida, o acesso e a possibilidade de usos desses meios para atender a insatisfação estrutural formativa das subjetividades, a autorrealização está sob as coordenadas da sintonia estabelecida entre a complexa divisão técnico-profissional das funções e os dispositivos de remuneração dos investimentos concentrados nos intercâmbios realizados pela intervenção do dinheiro como meio de troca universal.

Justamente por se situar em meio aos trânsitos nas rotas mercantis globais, muito em razão do ajuste entre o sucesso comercial e a fama internacional da sua marca étnico-estética, o que lhe concedia muitas das benesses da entronização como um dos símbolos brasileiros mais conhecidos mundialmente, naquele período, o Olodum se autointitulou "mania nacional"¹⁷. O elo afetivo e territorial estabelecido entre o Olodum e o cenário do Centro Histórico da cidade de Salvador, que, a partir de 1994, com a reforma de algumas das suas áreas, figurou como

¹⁶ A posição em torno da ideia de culturas de afluência está calcada no modo como Jean Baudrillard concebe as "sociedades de afluência". Valendo-se de Marshal Sahlins, Baudrillard (1979) argumenta que, dominada pelo mercado, as sociedades de afluência são sociedades de raridades, pois há um afastamento irremediável entre a produção e as finalidades humanas. Nesse enquadramento, nas sociedades de crescimento prevalecem como alvo das necessidades os valores e menos os objetos; o crescimento se dá mais para satisfazer as prerrogativas do estatuto com suas exigências de diferenciação que para atender as demandas individuais. Sob tal postulado, o autor diferencia necessidades daquilo que denomina "sistema de necessidades", entendendo o último como produto do sistema de produção. Sua tese se resume à ideia de que as necessidades, assim sistematizadas, são resultados da racionalização das forças produtivas no nível individual. Consequentemente, o consumo constitui a sequência lógica e necessária da produção. Na sua abordagem, o consumo "surge como um sistema que assegura a ordenação dos signos e a integração do grupo; constitui simultaneamente uma moral (sistema de valores ideológicos) e um sistema de comunicação ou estrutura de permuta. É a este respeito que a função social e a organização estrutural ultrapassarem de longe os indivíduos e de a eles se imporem por meio de coações sociais inconscientes que se pode criar a hipótese teórica, que não se limite a ser recital de números ou pura metafísica descritiva" (Baudrillard, 1979, p. 88-89). Baudrillard atesta serem abundância e consumo novos expoentes de uma situação objetiva, dotada da sobredeterminação de uma nova moral, mas estariam regulados pelos mesmos processos fundamentais. Sabemos, para ele, que produção e consumo são faces de idêntico processo lógico de reprodução ampliada das forças produtivas e do seu retrospectivo controle, pois o sistema sociológico de signos asseguraria determinado tipo de comunicação e comando.

¹⁷ A expressão aparece na letra da canção "Grudou" (Levi Lima e Rubem Tavares), de 1996: "Tá que nem chiclete o Olodum/ Grudou, eu não quero mais largar/ Grudou, tá tudo lindo, tá legal/ Grudou, já virou mania nacional/ Tá no rádio, tá no coração/ Na barraca de praia, na televisão/ Tá no estrangeiro, mas ele é brasileiro/ Se você não provou, vai querer provar/ O som do Olodum é mesmo de apaixonar/ Se você não provou, vai querer provar/ O som do Olodum é mesmo de apaixonar/ Grudou, tá que nem chiclete o Olodum/ Grudou, eu não quero mais largar/ Grudou, tá tudo lindo, tá legal/ Grudou, já virou mania nacional/ Olodum é bala, já tocou lá no Japão/ Fala sério! Fala sério!/ Tocou no Pelourinho, incentivando a seleção/ Fala sério! Fala sério!/ Até Michael Jackson, popstar, não resistiu/ Fala sério! Fala sério!/ Essa é a swingueira mais gostosa do Brasil/ Grudou, tá que nem chiclete o Olodum/ Grudou, eu não quero mais largar/ Grudou, tá tudo lindo, tá legal/ Grudou, já virou mania nacional".

espaço temático de visitação turística, comporá uma única imagem de "cartão postal"¹⁸. Imagem integrante da formação discursiva que passou a circular nas diferentes mídias como a nova feição da proposição identitária baiana. Propagava-se, então, a simbiose da musicalidade afro-baiana com o cada vez mais concorrido carnaval da cidade, em termos de mídia, visitação turística e comércio de lazer e diversão. Isto, no momento em que obtinha maior respaldo certa homogeneização estética e organizacional em razão do entrosamento rítmico-percussivo musical da africanidade estilizada com o maquinismo tecnológico-mercantil, sintetizado no palco sonoro móvel do trio elétrico entre segmentos maiores dos agenciamentos que iam, na mesma esteira, sagrando-se protagonistas da festa. Parece-nos plausível propor que movimentos visando à mobilidade social de indivíduos etnicamente estigmatizados estiveram articulados ao esquema de profissionalização artística, em especial na área musical. Mas a montagem desse sistema de profissões compartilhou da ampliação da divisão técnica do trabalho na folia urbana, na justa medida em que esta galgava o centro da tematização turística da paisagem citadina, ressaltando seus apelos tropicais lúdico-coloniais e naturais. Desse modo, podemos supor que as tomadas de posição sobre a etnicidade em Salvador, a partir da década de 1980, tenham composto o processo no qual o comércio de bens e serviços culturais e turísticos tomou parcelas maiores na visibilização e legitimação de expressões etnopopulares, no país (Farias, 2011, p. 222-267; Sansone, 2003; Krones, 2007)¹⁹.

Em linhas bem gerais, a montagem dessa composição sócio-histórica vem a reboque da triangulação estabelecida entre entretenimento, capital e singularidades etno-históricas de características lúdico-artísticas, cujas marcas reverberam sempre mais nos movimentos internos ao campo étnico-popular. Neste, as constelações socioculturais deixam ver como ressignificações das memórias patriarcal-escravocratas luso-coloniais contracenam com alterações que inscrevem o esquema urbano-industrial e de serviços na sociedade-nação. Manifesta-se certo deslocamento semântico e valorativo na medida em que a tônica posta no ócio adquire destaque como termo de distinção e *status* de condutas e expressões articuladas à expansão da economia da cultura no país (Alvarez, 2003, p. 213-272). Com isso, a identificação de atividades lúdico-artísticas populares como simples remanescentes "arcaicos", "tradicionais", "folclóricos", portanto, inversos ao vetor desenvolvimentista da produtividade industrial, é substituída (embora não superada) pela importância atribuída

às funções rituais de lazer e diversão acomodadas nos mercados de bens simbólicos vertidos à rubrica de promotores de sensações prazerosas. Nas escalas e circuitos que compõem esses mercados, a ecologia das mídias e outros conectores intrínsecos aos fluxos informacionais fomentam cruzamentos que transtornam fronteiras locais, nacionais, transnacionais e globais, mas também as recompõem requalificadas. Assim, entre os traços deste arranjo se destaca a competência em operar com signos com potencial para compor trânsitos cosmopolitas. Em se tratando da música popular, as feições estético-culturais estilizadas encenam formas híbridas que envolvem, por exemplo, matrizes populares autóctones com propriedades cênicas e rítmicas da música *pop* anglo-saxônica (à maneira do *rock*, do *disco music*, do *funk* e *rap*) ou com elementos da sonoridade latina ou da plástica e musicalidade africanas. E, desse modo, sobressaem os processos de mútuos engendramentos das formações afetivo-identitárias com a difusão contínua de imagens, principalmente, as audiovisuais (Farias, 2007, p. 127-151).

No curso em que se desenrola essa dinâmica interna ao campo etnopopular, expressividades como a do Olodum são constituídas pela conexão que estabelecem com a insatisfação estrutural, própria à busca pela autorrealização, a qual está ancorada nas permutabilidades mercantis de bens e serviços nas culturas de afluência. Portanto, farão duetos com a primazia concedida à exigência da diferencialidade dos bens e serviços, em vista do atendimento de demandas personalizadas à luz das estratificações de estilos de vida, gênero, classe social, recorte étnico-racial, geracional e de orientação sexual, etc. Mas, ainda em observância à mesma estratégia de inserção diferenciada nos mercados segmentados de gostos, os exercícios lúdico-artísticos deverão portar o cuidado em traduzir suas idiossincrasias estético-culturais para formas de significação com graus mais elevados de redundância, no que toca à presença de sinais com potencial de serem decodificados pelas audiências. Afinal, impõem-se como a circulação em circuitos mercantis cujas dimensões ultrapassam distâncias socioespaciais e simbólicas. No entanto, é preciso levar em conta que essas tensas complicitades inscritas no espaço concorrencial etnopopular ocorrem, também, articuladas aos movimentos pelos quais as práticas destacam a disposição e a habilidade em potencializar as adversidades socioeconômicas e culturais como bens éticos, estéticos e politicamente raros e, por esse filtro, caros. E, por outro lado, recolocam os dilemas decorrentes das opções que ou mantêm as

¹⁸ A ideia também será incorporada à musicografia do Olodum na canção intitulada justamente de *Cartão Postal* (Jackson, Yttmar e Sergio): "Pelourinho não é mais/ não é mais não/ Pelourinho não é mais sim/ Pelourinho não é mais aquele/ Olha a cara dele (bis)/ Você não fica à toa/ Tem muita gente boa (bis)/ Aqui tudo mudou/ São quinze anos que brilhou (bis)/ Olodum Filhos do Sol/ Reluz e Seduz o meu amor (bis)/ Negros conscientizados/ cantam e tocam no Pelô (bis)/ Pelourinho primeiro mundo/ Cartão postal de Salvador (bis)/ Passa lá [...] Passa lá no Pelô (bis)".

¹⁹ A letra de "Nossa Gente" (Roque Carvalho) propõe uma situação de reunião multicultural ecumênica em que estão irmanados turistas ("gringos") encantados, oriundos dos "quatro cantos do mundo", pelos rataplãs que eclodem das ruas dominadas pela folia baiana: "Avisa lá/ Que eu vou chegar mais tarde/ Oh yeah!/ Vou me juntar ao Olodum/ Que é da Alegria/ É denominado de vulcão/ O estampido ecoou/ Os quatro cantos do mundo/ Em menos de um minuto/ Em segundos.../ Nossa gente é quem bendiz/ É quem mais dança/ O gringos se afinavam na folia/ Os deuses igualando/ Todo encanto, toda dança/ Rataplã dos tambores/ Gratificam.../ Quem fica não pensa em voltar/ Afeição à primeira vista/ O beijo, o batom/ Que não vai mais soltar/ A expressão do rosto/ Identifica.../ Avisa lá, Avisa lá/ Avisa lá, ô ô/ Avisa lá que eu vou...".

expressões lúdico-artísticas populares leais ao trançado intergeracional de costumes, saberes e fazeres dispostos na sua matriz étnica, ou reciclam continuamente tais legados no esforço de visibilização cada vez mais amplo nos circuitos técnico-comerciais do entretenimento. Nesse sentido, se em "Requebra" é performatizada uma política de significado, igualmente, para além da intencionalidade que move o agenciamento, dá-se a encenação dos dilemas identitários deflagrados em meio aos mesmos entrosamentos deflagrados no campo etnopolular²⁰.

Já na metade final da mesma década de 1990, mais precisamente às vésperas do carnaval de 1999, o desequilíbrio financeiro do Olodum somado ao descompasso com os interesses do grupo político dominante no Estado da Bahia (Rubim, 2001), naquele momento, impôs o risco de o bloco não ir às ruas. De lá para cá, ainda que goze de certo prestígio local, sua visibilidade nacional e internacional foi reduzida significativamente. Uma das consequências desse declínio se manifesta na diminuição do número de atividades que a instituição executava. Nesse mesmo compasso, emergiram e se consolidaram outros gêneros musicais identificados às formações culturais negras, os quais se mostram igualmente motivados pela performatização de políticas de significado em suas aparições lúdico-artísticas populares, em especial, a versão brasileira do *rap* que se expande de periferias da cidade de São Paulo para o conjunto do país. Formações musicais cujo desvio da orientação multicultural se fez no maior acento do compromisso ético da estética cultural negra no enfrentamento do silêncio em relação à violência cometida com as populações afro-brasileiras contemporâneas e no passado (Sovik, 2005, p. 284-305). Em paralelo, órgãos do sistema federal, como a Fundação Palmares e a Secretaria Especial da Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), fixaram-se como núcleos de promoção e execução de políticas públicas com o objetivo de afirmar identidades e culturas negras (Marinho, 2011).

Na contramão desse panorama e mesmo daquelas atitudes propositivas manifestas em momentos anteriores, a postura de alguns dos dirigentes do Olodum toma o caminho defensivo: ou reclamando do monopólio exercido por poucos nomes locais que têm destaque sobre os trios elétricos e/ou acusando o setor empresarial, dono dos mais concorridos blocos de carnaval de Salvador, de não priorizar os artistas locais na medida em que contrata atrações de outras regiões do país para subirem nos trios elétricos, durante as passeatas festivas (Neto, 2013). Em tais atitudes, o que chama atenção é certo ressentimento frente ao deslocamento da imagem do Olodum e seus efeitos sobre o retorno financeiro para a instituição. Chamam atenção, por-

que replicam outros episódios afins em que o êxito comercial e de publicização de indivíduos e instituições na ecologia do entretenimento parece deter dúbia face. De um lado, a intimidade estabelecida nos agenciamentos individuais e coletivos entre culturas de escassez e o imperativo mercadológico da mobilização de meios que tornem atraentes os bens culturais, incitando mesclas de naturezas as mais diversas, favorece a renovação/ressignificação das matrizes sociossimbólicas que os respaldam. Os mesmos aspectos podem aparecer, por outro lado, como fatores explicativos ou mesmo como justificativas para o declínio ou mesmo o fracasso dos empreendimentos etnopolulares.

Referências

- ALVAREZ, G.O. 2003. *Indústrias culturais no Brasil*. In: G.O. ALVAREZ, *Indústrias culturais no Mercosul*. Brasília, Instituto Brasileiro de Relações Internacionais, 576 p.
- ALVAREZ, S.; DAGNINO, E.; ESCOBAR, A. 2000. O cultural e o político nos movimentos sociais latino-americanos. In: S. ALVAREZ; E. DAGNINO; A. ESCOBAR (orgs.), *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. Belo Horizonte, UFMG, 538 p.
- AGIER, M. 1991. Introdução. *Caderno CRH*, 4(supl.):6-13. Disponível em: <http://www.cadernocrh.ufba.br/viewarticle.php?id=389&layout=abstract> Acesso em: 20/01/2015.
- BAKHTIN, M. 1993. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo, Hucitec, 419 p.
- BAUDRILLARD, J. 1979. *A sociedade de consumo*. Lisboa, Edições 70, 246 p.
- BOURDIEU, P. 1992. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 361 p.
- BOURDIEU, P. 2006. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 431 p.
- BUTLER, J. 2000. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: G.L. LOURO (org.), *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte, Autêntica, p.110-125.
- CAMINHA, A. 1995. *Bom Crioulo*. São Paulo, Ateliê, 232 p.
- CONCEIÇÃO, F. 2006. Cultura como alienação. *Revista da USP*, 69:60-71.
- COSTA, S. 2006. *Dois Atlânticos: teoria social, antirracismo cosmopolitismo*. Belo Horizonte, UFMG, 267 p.
- CUNHA, O.M.G. 2000. Depois da festa: movimentos negros e "políticas de identidade" no Brasil. In: S. ALVAREZ; E. DAGNINO; A. ESCOBAR (orgs.), *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. Belo Horizonte, UFMG, p. 333-382.
- DANTAS, M. 1994. *Olodum de bloco afro a holding cultural*. Salvador, Grupo Cultural Olodum/Fundação Casa de Jorge Amado, 130 p.
- DUX, G. 2012. *Teoria histórico-genética de la cultura: la lógica procesual en el cambio cultural*. Bogotá, Aurora, 389 p.

²⁰ Reconhecemos na noção de "cultura como recurso" ou "conveniência", proposta por Yúdice (2004), uma contribuição decisiva às pesquisas e reflexões voltadas à inter-relação de planos que constituem o contexto transnacional no qual se situam instâncias e agentes culturais. Entretanto, vemos uma limitação no instante em que, recuperando a concepção foucaultiana de ética e a articulação ao conceito de autor em Bakhtin, Yúdice desenvolve o argumento sobre o autogerenciamento como um cuidado de si cuja performatividade forja a própria liberdade diante dos modelos (Yúdice, 2004, p. 25-64). O que nos parece negligenciado no argumento é o problema em torno das destinações sociais, apreendido como efeito do encontro e junção fortuita das nossas decisões com tantas outras que se fizeram igualmente autônomas e anônimas, tecendo um encadeamento capaz de não apenas arrastar os pontos de onde partiram, a princípio, mas alastrando-se para bem além, a outros pontos antes inimagináveis.

- ELIAS, N. 1990. *Envolvimento e alienação*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 352 p.
- ELIAS, N. 1994. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 210 p.
- ELIAS, N. 1999. *Introdução à sociologia*. Lisboa, Edições 70, 202 p.
- FARIAS, E.; MIRA, M.C. 2014. Mensagens do pós-nacional-popular (Introdução). In: E. FARIAS; M.C. MIRA (orgs.), *Faces da cultura popular contemporânea*. Jundiaí, Paco, p. 9-32.
- FARIAS, E. 2011. *Ócio e negócio: festas-espetáculos e entretenimento turismo no Brasil*. Curitiba, Appris, 413 p.
- FARIAS, E. 2010. O que pode a triangulação entre dinheiro, expressões culturais e esfera pública nos dizer sobre diversidade e universalidade. In: A.L. CASTRO (org.), *Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias*. São Paulo, Cultura Acadêmica, p. 11-40.
- FARIAS, E. 2007. A cultura popular na fisionomia da economia simbólica no Brasil. *Teoria & Perspectiva*, 16(1):127-151.
- FERNANDES, A. 2007. As transformações do reggae jamaicano no Brasil: o caso do xote nordestino. *Revista Brasileira do Caribe*, 7(14):471-482.
- FISCHER, T.; DANTAS, D. 1993. Olodum: a arte e o negócio. *Revista de Administração de Empresas*, 33(2):90-99.
- FOUCAULT, M. 2013. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo, n-1 Edições, 109 p.
- GIDDENS, A. 2002. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 177 p.
- GILROY, P. 2001. *O Atlântico Negro*. São Paulo, Editora 34, 427 p.
- GREEN, J.N. 2003. O Pasquim e Madame Satã, a "rainha" negra da boemia brasileira. *Topoi*, 4(7):201-221.
- GUERREIRO, G. 2000. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo, Ed. 34, 320 p. (Coleção Todos os Cantos).
- HALL, S. 1997a. The spectacle of the "other". In: S. HALL (org.), *Cultural representations and signifying practices*. London, Sage, Open University, p. 223-290.
- HALL, S. 1997b. The local and the global: globalization and ethnicity. In: A. McCLINTOCK; A. MUFTI; E. SHOHAT (orgs.), *Dangerous liaisons: gender, nation and postcolonial perspectives*. Minneapolis, University of Minnesota, p. 223-290.
- HALL, S. 1997c. The work of representation. In: S. HALL (org.), *Cultural representations and signifying practices*. London, Sage/Open University, p. 13-74.
- HALL, S. 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, UFMG, 430 p.
- HESMONDHALGH, D. 1996. Flexibility, post-Fordism and the music industries. *Media, Culture & Society*, 18(3):469-488.
- HESMONDHALGH, D. 1999. Indie: the institutional politics and aesthetics of popular genres. *Cultural Studies*, 13(1):34-61.
- HONNETH, A. 2003. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo, Editora 34, 291 p.
- JENKINS, H. 2008. *Culturas da convergência*. São Paulo, Aleph, 380 p.
- KOTHE, F.R. 2011. *Ensaios de semiótica da cultura*. Brasília, UnB, 340 p.
- KRONES, J.M. 2007. O turismo e a baianidade: a construção da marca "Bahia". In: ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, III, Salvador, 2007. *Anais...* Salvador.
- LEE, S. 1995. Re-examining the concept of the "independent" company record: the case of Wax Trax! Records. *Popular Music*, 14(1):13-31.
- LEWIS, O. 1961 [1959]. *Antropología de la pobreza: cinco familias*. México, Fondo de Cultura Económica, 302 p.
- LIMA, L.C. 1995. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 335 p.
- MARINHO, T. 2011. A etnogênese Kalunga na conformação do campo étnico-quilombola. In: E.M. ALVE (org.), *Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo*. Maceió, EdUFAL, p. 175-204.
- MARTEL, F. 2010. *Como nascem los fenómenos de masas*. Madrid, Tau-rus, 438 p.
- MORALES, A. 1991. Blocos negros em Salvador, reelaboração cultural e símbolo da baianidade. *Caderno CRH*, 4(supl.):12-92.
- MORELLI, R.C.L. 2008. O campo da MPB e mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *Revista ArtCultura*, 10(16):83-97.
- NETTO, M.N. 2014. Hibridismo no mercado da música e a articulação das identidades. *Ciências Sociais Unisinos*, 50(1):14-24. Disponível em: http://www.revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2014.50.1.02 Acesso em: 20/01/2015. <http://dx.doi.org/10.4013/csu.2014.50.1.02>
- OLIVA, O.P. 2002. O corpo andrógino – inscrições do masculino em Bom-Crioulo, de Adolfo Caminha. *Unimontes Científica*, 4.2(2008):67-76.
- OLIVEIRA, A.S. 2000. Música e cultura popular: Olodum, Pelourinho e o imaginário. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/3b71106da8f97a1a29e499a423bc5fe9.pdf>. Acesso em: 19/09/2014.
- OLIVEIRA, N.N. 2012. Blocos afros: Ilê Ayê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma para cena contemporânea numa cidade transatlântica. *Repertório*, 19:103-113.
- PINHO, P.S. 2004. *Reinvenções da África na Bahia*. São Paulo, Annablume, 271 p.
- RISÉRIO, A. 2006. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias*, São Paulo, Itaú Cultural/Illuminuras, p. 25-30.
- ROCHA, G. 2004. *O Rei da Lapa: Madame Satã e a malandragem carioca*. Rio de Janeiro, 7Letras, 127 p.
- RODRIGUES, J.J.S.; LOPES, T. (orgs.). [s.d.]. *A música do Olodum: 1983/1995*. Salvador, Ed. Olodum, 275 p.
- RODRIGUES, J.J.S. (org.). 1996. *Olodum: estrada da paixão*. Salvador, FCJA/Ed. Olodum, 238 p.
- RUBIM, A.C. 2001. ACM: poder, mídia e política. *Comunicação & Política*, 8(2):107-128.
- SAID, E.W. 1990. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo, Cia das Letras, 370 p.
- SANSONE, L. 2003. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra no Brasil*. Salvador, Ed. UFBA, 335 p.
- SANTOS, R.M.L.S.; LACERDA, A.P.F. 2014. Olodum: Uma luta pelo resgate da cultura negra. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, IJ 07 – Comunicação, Espaço e Cidadania, XVI, João Pessoa, 2014. *Anais...* João Pessoa, p. 1-9.
- SCHAEFER, P. 1997. Música negra nos tempos de globalização: produção musical e management da identidade étnica – o caso do Olodum. In: L. SANSONE; J.T. dos SANTOS (orgs.), *Ritmos em trânsito: socioantropologia da música baiana*. São Paulo/Salvador, Dynamis Editorial/Programa A Cor da Bahia e Projeto S.A.M.B.A., p. 145-160.
- SOVIK, L. 2005. "O Haiti é aqui/O Haiti não é aqui": música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano. In: D. MATO (org.), *Cultura, política y sociedad: perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO, p. 283-306.
- STRAUSS, A.L. 1999. *Espelhos e máscaras*. São Paulo, Edusp, 177 p.
- TAYLOR, C. 1994. *La ética de la autenticidad*. Barcelona, Paidós, 146 p.
- WHITE, L.; DELLINGRAM, B. 2009. *O conceito de cultura*. Rio de Janeiro, Contraponto, 127 p.
- YUDICE, G. 2004. *A conveniência da cultura – Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, UFMG, 615 p.

Fontes primárias

JACKSON, M. 1996. *They don't care about us*. Sony Music Entertainment. [CD].

YOUTUBE. 2009. Michael Jackson - They Don't Care About Us. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QNJL6nfu__Q. Acesso em: 17/09/2014.

YOUTUBE. 2013. Olodum - Requebra - Criança Esperança 1994. (30/07/1994) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vHAIPOe4_2I. Acesso em: 08/09/2014.

MEMÓRIA GLOBO. 2014. Programa Criança Esperança. TV Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/crianca-esperanca/crianca-esperanca-1994.htm>. Acesso em: 18/09/2014.

NE10. 2012. Carnaval de Salvador: as melhores músicas dos últimos 20 anos. Disponível em: <http://ne10.uol.com.br/canal/carnaval-2012/bahia/noticia/2012/02/15/carnaval-de-salvador-as-melhores-musicas-dos-ultimos-20-anos-327139.php>. Acesso em: 19/09/2014.

NETO, N.B. 2013. Para o presidente do Olodum, Bahia virou terra de Ivete Sangalo. *Outer Space*, 11/02/2013. Disponível em: <http://forum.outerspace.terra.com.br/index.php?threads/uma-critica-interessante-do-presidente-do-olodum-sob-o-carnaval.319074/> Acesso em: 22/09/2014.

Submetido: 23/09/2014

Aceito: 05/11/2014